

I

(Juli 2016)

Kathleen Bühler: Was sind deine Überlegungen zum Monument bzw. Denkmal? Wird die Robert Walser-Sculpture ein Monument sein?

Thomas Hirschhorn: Meine Überlegungen zum Monument sind vielfältig, denn ich will einen neuen Begriff des Monuments schaffen. Mein Begriff ist neu in Bezug auf Widmung, Standort, Zeitdauer und Produktion des Monuments. Bezüglich Widmung ist mein Begriff neu, weil ein Monument etwas ist, was von einer einzelnen Person oder einer Gruppe von Personen jemandem gewidmet ist. Das Monument muss aus Liebe einer einzelnen Person oder einer Gruppe von Personen entstehen. Ich denke, dass nur ein Monument, das aus Liebe jemandem gewidmet ist, Sinn ergeben kann. Kein Monument kann im Auftrag von jemandem oder als Wunsch für jemanden gemacht werden. Ich als Künstler kann mich keiner Autorität unterwerfen. Der einzige Grund, ein Monument zu machen, muss Liebe sein – gerade weil Liebe nicht begründet werden muss und über Liebe nicht argumentiert werden kann. Liebe gibt es ohne Erklärung. Ein Monument darf keine andere Legitimität haben, außer ein Kunstwerk zu sein, und ein Monument darf keine andere Ehrung sein, außer sich als Kunstwerk zu behaupten. Die Kunst wird geehrt, nur sie. Es kann nicht sein, dass von einer Autorität bestimmt wird, welche Person, welches Werk oder welche Tat ein Monument «verdient». Niemand hat es «verdient», ein Monument zu erhalten: Kein Werk, keine Tat «verdient» ein Monument. Nur die Kunst verdient es, dass man für sie arbeitet und sie nicht verrät. Ich glaube, dass nur ein Monument, welches aus Liebe entsteht, ein Monument ist, das dauert, welches über das Objekt hinaus dauert. Als Künstler kann ich nur ein Monument für jemanden machen, den ich liebe. Liebe ist Behauptung. Liebe ist schon eine Form an sich, und die Widmung ist deshalb Form des Monuments. Mein Begriff des Monuments ist neu in Bezug auf den Standort, weil die Entscheidung für den Standort eines Monuments eine Entscheidung sein muss, die nur von einer einzelnen Person oder von der Gruppe getroffen werden kann. Ich gehe davon aus, dass es keinen idealen Standort für ein Monument, für Kunst im öffentlichen Raum, für Kunst allgemein gibt. Vielmehr geht es darum, dass jemand sich für einen Standort entscheidet. Es ist eine wichtige Entscheidung, da die Standortmöglichkeiten im öffentlichen Raum unbegrenzt sind. Diese Entscheidung ist Form. Deshalb ist der Standort des Monuments schon Teil des Monuments. Der Standort sagt etwas aus. Er bedeutet etwas. Er sagt und bedeutet alles. Ich denke, es ergibt keinen Sinn, Monumente heute auf zentralen Plätzen, in Parkanlagen oder vor offiziellen Gebäuden zu errichten. Auch hier kann mir als Künstler keine Instanz einen

Standort vorschlagen oder gar vorschreiben. Niemand kann für mich bestimmen, wo ein Monument stehen soll. Vielmehr geht es bei meinem Monumentbegriff darum, den Standort zu bestimmen als Verpflichtung gegenüber dem Kunstwerk und als Engagement gegenüber seiner Behauptung. Der Standort des Monuments ist eine zentrale Aussage, er ist Form. Deshalb ist der Standort des Monuments eine künstlerische Entscheidung. Es ist keine historische, ökonomische oder kulturelle Wahl. Es ist eine künstlerische oder politische Entscheidung. «Politisch» im Sinn von Kunst, die glaubt als Kunst etwas verändern zu können, die als Kunst etwas verändern will, und die als Kunst etwas verändern kann – nicht im Sinn von «politischer Kunst»! Die Entscheidung für einen Standort ist eine wesentliche und deshalb politische Entscheidung, denn der Standort macht bereits das Monument aus. Er ist etwas Grundsätzliches. Er ist Form. In Bezug zur Dauer ist mein Begriff des Monuments deshalb neu, weil ein heutiges Monument nur als etwas Prekäres entstehen und nur in seiner Prekarität existieren kann. Mein Monument muss deshalb eine prekäre Form haben. Es soll eine zeitlich limitierte Dauer haben, und es muss sich in dieser vorbestimmten Zeitdauer als Monument behaupten. Kein Material, keine Arbeitstechnik, keine Dimension, keine Absicherung und keine Schutzmaßnahme sollen das Monument vor seiner Prekarität bewahren. Es geht im Gegenteil darum, sich dem Prekären offensiv zu stellen. Der Begriff «prekär» ist das Gegenteil des Begriffs «ephemer». Das Prekäre lebt. Es will, muss und wird leben. Es kämpft für seine Existenz, für sein Überleben. Seine Logik ist das Leben. Im Gegensatz dazu ist die Logik des Ephemereren der Tod – der durch die Natur vorbestimmte Tod. Die Logik des Überlebens beim Prekären interessiert mich, da es ein anderes Wort ist für das Absolute, für Dringlichkeit und Notwendigkeit. Das Prekäre und zeitlich Begrenzte ist gerade das, was dem Monument seine Dauer, seine Unendlichkeit gibt. Deshalb verstehe ich das Prekäre als Form. Diese Form eröffnet neue Perspektiven und eine neue Dynamik, wie die Möglichkeit von «Präsenz und Produktion». «Präsenz und Produktion» ist eine Leitlinie oder eine Schlagrichtung, die ich aus meiner Erfahrung mit Kunst im öffentlichen Raum abgeleitet habe. «Präsenz und Produktion» heißt: meine Präsenz und meine Produktion vor Ort die ganze Zeit während der ganzen Dauer des Projekts. «Präsenz und Produktion» schöpft sich aus dem Prekären. Alle meine rund 70 Kunstwerke im öffentlichen Raum sind prekäre Kunstwerke. «Prekäre Kunstwerke» sind Projekte, in denen jeder Moment wichtig ist oder wichtig sein kann, in denen nichts unwichtig ist. Bei meinem Verständnis von prekärer Kunst im öffentlichen Raum ist nichts unwichtig, sondern es kann alles wichtig sein. Es gilt wach zu sein, aufmerksam zu sein und die Augen offen zu halten. «Präsenz und Produktion» in ihrer prekären Form ist Behauptung des Hier und Jetzt. Es gilt physisch da zu sein, hier und

jetzt. Es gilt seinen Körper zu geben, deshalb ist «Präsenz und Produktion» eine Form, welche Social Media übersteigt. «Präsenz und Produktion» ist eine Erfindung. Mein Begriff des Monuments ist neu in Bezug zu seiner Produktion, weil ich will, dass das Monument Erinnerungen produziert durch die Einbeziehung und unter Mitwirkung von Bewohner*innen und Besucher*innen. Das Monument produziert durch seine zeitliche Begrenztheit, durch seine Widmung, durch seinen Standort, durch «Präsenz und Produktion» und durch die Implikation der Bewohner*innen und Besucher*innen Erinnerung an sich. Ich als Künstler muss durch meine Arbeit dafür die Konditionen schaffen. Ich kann das, wenn die Form der Arbeit so klar ist und so stark strahlt, dass Erinnerung losgelöst vom Objekt der Erinnerung zum harten Kern des Monuments wird. Es kann die Erinnerung an eine Person, an eine Tat aber auch an das sein, was durch das Monument in seiner begrenzten Dauer aufgebaut wurde. Es muss jedoch immer etwas sein, was über Erinnerung hinausgeht. Das Monument, das mich interessiert, soll Begegnungen ermöglichen. Es soll eine Person, ein Werk oder eine Tat neu denken lassen, und es soll ein Ereignis erzeugen. Ein Ereignis ist etwas, was entsteht, ohne geplant zu sein. Das Ereignis bei meinem Monumentbegriff ist etwas, was ohne Planung, Garantie, Vorankündigung und Zeugen stattfinden kann. Erinnerungen erzeugen ist Produktion. Begegnungen erzeugen ist Produktion. Erinnern ist Produktion. Das ist der neue Gedanke und das ist, was der neue Begriff «Monument» produzieren kann: Erinnerung als Form, die durch das Monument und den sich an ihm Beteiligten geschaffen wurde. Ein anderes Wort für Erinnerung ist Freundschaft. Die *Robert Walser-Sculpture* ist eine Skulptur, wie ihre Bezeichnung verrät. Die *Robert Walser-Sculpture* ist deshalb kein Monument, weil meine Monument-Serie (*Spinoza-Monument*, Amsterdam 1999; *Deleuze-Monument*, Avignon 2000; *Bataille-Monument*, Kassel 2002; *Gramsci-Monument*, New York City 2013) abgeschlossen ist. Aber für mich zählen alle Erfahrungen, die ich mit der Monument-Serie gemacht habe, auch für dieses Skulpturprojekt. Sie sollen in die Skulptur einfließen. Es ist eine Skulptur, welche die Gedanken zum Monument oder zum Denkmal in sich trägt und diese versucht weiterzuentwickeln. Aus diesen Erfahrungen schöpfe ich die Kompetenz, eine Skulptur für Robert Walser zu erschaffen. Es wird eine Skulptur mit der gleichen Schlagrichtung wie die Monument-Serie. So ist auch die *Robert Walser-Sculpture* ein «Präsenz- und Produktionsprojekt». Ich will mit der *Robert Walser-Sculpture* für ein «nichtexklusives» Publikum und mit ihm arbeiten, ich will, dass die Skulptur einen «kritischen Corpus» bildet, und ich liebe Robert Walser. Meine Arbeit wird eine Hommage an Robert Walser und sein Werk. Ich nenne diese Arbeit «Skulptur», weil jeder Mensch den Begriff «Skulptur» versteht. Es liegt an mir als Künstler, diesen Begriff neu auszufüllen.

II

(August 2016)

Wie gehst du bei Fieldwork vor? Was sind die Überlegungen dazu? Gibt es eine bestimmte Methode, die sich in deinen bisherigen Projekten im öffentlichen Raum herauskristallisiert hat?

Fieldwork oder Feldforschung ist ein grundsätzlicher Arbeitsschritt in meiner Arbeit im öffentlichen Raum. Feldforschung ist grundsätzlich, weil sie schon an sich ein Teil der Arbeit ist. Es ist der erste Teil der Arbeit im öffentlichen Raum. Es ist der Grundstein und es ist die Plattform, auf der die Arbeit steht oder von der sie fällt, deshalb ist Fieldwork so wichtig. Fieldwork ist Recherche im öffentlichen Raum. Es geht dabei darum, den Ort und die Menschen, die an diesem Ort leben oder arbeiten, das vor Ort Vorhandene kennenzulernen. Was dabei zählt, ist, die Augen weit aufzuhalten. Es gilt, allen und allem zuzuhören und viel Zeit vor Ort zu verbringen. Mit umfassender Fieldwork erarbeite ich mir die Chancen auf ein Gelingen der Arbeit. Ich selbst versuche immer, Fieldwork möglichst alleine zu machen, denn es geht dabei darum, offen, unvoreingenommen, aufmerksam und wach im Bezug auf das zu sein, was zu erfahren ist. Es ist wichtig, nicht schon am Anfang in einer Gruppe oder einer Delegation zu kommen, wenn es darum geht jemanden kennenzulernen. Denn es geht auch darum, seinen Instinkt zu benutzen und auf seine Intuition zu bauen. Ich muss alleine sein, weil ich verwundbar bleiben muss. Es ist richtig, erstmals auch in der Minderheit, als Einzeller an einen Ort zu gehen, den man nicht kennt. Erfolgreiche Fieldwork kann dann gemacht werden, wenn ich mich mehrere Male mit den gleichen Personen vor Ort treffen kann, im zeitlichen Abstand, damit die Ideen reifen können, Verständnis aufgebaut werden kann, Möglichkeiten entstehen und Skepsis abgebaut werden kann. Ich muss mir mit ausgiebiger und ausdauernder Fieldwork den Raum für den Zufall, für die Grazie¹ schaffen, denn ich baue auf den Zufall und ich glaube an Grazie. Der Grundstein meiner Fieldwork ist immer die Frage nach Hilfe und Kooperation. Nie sage ich, dass ich oder meine Kunst helfen kann oder dass ich Hilfe anbiete. Immer bitte ich um Hilfe. Das ist etwas Entscheidendes. Nie gehe ich als Künstler davon aus, dass Kunst «hilft». Immer versuche ich stattdessen hochzuhalten, dass Kunst, weil es Kunst ist, überall und mit allen einen Dialog oder eine Konfrontation von eins zu eins führen kann. Kunst kann nicht missbraucht werden. Das verstehen viele vielleicht nicht sofort, aber es weckt Interesse und schürt Neugierde. Auch hilft eine längere Fieldwork, dem Anderen seine eigene Mission, Leidenschaft und Probleme mitzuteilen und damit dem Ort seine eigenen Motivationen und Interessen zu beweisen. Fieldwork ist für mich eine der schönsten Tätigkeiten, die die Arbeit im öffentlichen Raum mit sich bringt, weil es bedeutet, auf die Kraft der Kunst, auf die Autonomie der Kunst und auf das Einschließende der Kunst

zu vertrauen und sich kompromisslos daran zu halten. Es gilt für die Kunst einzustehen, denn ich habe keine andere Legitimität als Künstler als die Legitimität der Kunst, an die ich glaube und für die ich kämpfe. Der Anspruch auf das Absolute in der Kunst muss in und mit Fieldwork behauptet und bewiesen werden. Die ganze Dynamik schöpft sich aus meiner Kompetenz als Künstler, meine Fieldwork ernst zu nehmen, sie als wichtig, ja als harten Kern meiner Arbeit zu verstehen. «Kamerad*in, hast du deine Feldarbeit gemacht?» wäre die Frage, die man dem/r Künstler*in stellen muss, wenn es um eine Arbeit im öffentlichen Raum geht. Fieldwork kann man nicht umfassend dokumentieren. Das macht sie einzigartig und schön. Aber ohne intensives Fieldwork kann man keine glaubwürdige Arbeit im öffentlichen Raum machen. Ich liebe Fieldwork.

III

(September 2016)

Du nennst deine Robert Walser-Sculpture ein Präsenz- und Produktionsprojekt. Wessen Präsenz und wessen Produktion meinst du dabei, und inwiefern bildet das zusammen eine Skulptur?

Mit «Präsenz» und «Produktion» meine ich meine Präsenz und Produktion, denn ich werde sowohl präsent sein als auch etwas produzieren. Meine Präsenz und Produktion sind die Richtlinien, die ich seit einigen Jahren entwickle und für Kunstwerke im öffentlichen Raum, aber auch für Werke in einer Institution anwenden kann. Nicht alle meine Arbeiten basieren aber auf Präsenz und Produktion. «Präsenz und Produktion» bedeutet, dass ich die ganze Zeit vor Ort bin und etwas produziere. Das Ziel ist, eine prekäre, objektfreie Skulptur zu machen. «Präsenz und Produktion» sind dazu das Werkzeug. Ich denke durch «Präsenz und Produktion» kann ich Form geben. Als Künstler muss ich etwas geben. «Präsenz und Produktion» ist eine Gabe im Sinn eines Potlatch (Georges Bataille), also eine offensive Gabe. Es folgt dem Prinzip, zuerst etwas zu geben, um damit den Anderen herauszufordern, auch etwas zu geben oder sogar mehr zu geben! «Präsenz und Produktion» sind die Voraussetzung, um im öffentlichen Raum mit der Realität zu kooperieren. Ich muss und will kooperieren, weil ich etwas verändern will. Durch Kooperation mit der Realität will ich im öffentlichen Raum intervenieren, ohne zu belehren, ohne Frieden zu stiften oder etwas zu beruhigen. Sich der Härte und der Schönheit der Bedingungen im öffentlichen Raum auszusetzen, ist eine Voraussetzung für «Präsenz». Einverstanden zu sein mit dem öffentlichen Raum, mit seiner Unwahrheit, seinen Meinungen und seinen Fakten ist die Vorgabe für «Produktion». Ich muss mit der Realität im öffentlichen Raum wie in der Institution einverstanden sein, um mit ihr kooperieren zu können. Einverstanden zu sein bedeutet aber nicht, die Realität gutzuheißen. Ich nenne

meine Arbeit «Skulptur», weil das ein offener Begriff ist. Ein Begriff, den alle verstehen und der sich an die Geschichte der Skulptur, die ich bejahe, anlehnt. Ich will aber meinen eigenen Begriff von Skulptur prägen und eine neue Art von Skulptur erschaffen. So ist zum Beispiel das Element der Wanderung in der *Robert Walser-Sculpture* eine Skulptur. Diese Wanderungen sind Skulptur, weil sie eine Formbehauptung sind, denn man wandert, um Form zu geben – eine objektfreie Form. Man wandert nicht, um die Zeit zu vertreiben oder um gesund zu bleiben. Die Behauptung von Form manifestiert sich in meinem Begriff von Skulptur, deshalb sind meine Arbeiten im öffentlichen Raum keine partizipativen Kunstprojekte. Es ist keine soziale Kunst. Ich mache keine partizipative Kunst. Partizipation oder Teilhabe kann nicht provoziert werden. Partizipation kann in der Kunst nie ein Ziel oder eine Vorgabe sein. Sie kann aber entstehen, wenn das Kunstwerk Raum und Zeit für den/die Betrachter*in lässt. Teilnahme entsteht, wenn ich als Künstler durch mein Werk etwas gebe, wenn ich von meinem Eigenen etwas gebe. «Partizipation» kann auch kein Kriterium oder keine Bedingung für Kunst sein. Natürlich freut es mich, wenn Anwohner*innen, Besucher*innen und Passant*innen sich in meine Arbeit einbezogen fühlen, sich mit meiner Arbeit auseinandersetzen, sie sich aneignen und sie verteidigen. Aber ich weiß, dass Partizipation und Implikation ein Resultat von Kunst sind. Derjenige, der im Museum ein Bild von Mondrian betrachtet, kann partizipieren oder sich darin wiedererkennen. Partizipation kann auf den unterschiedlichsten Ebenen stattfinden. Es ist ein geheimnisvoller Dialog oder eine Konfrontation zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter, eins zu eins. Das Wunderbare an der Kunst ist, dass es weder gesehen noch gemessen werden kann. Wenn etwas sichtbar oder messbar sein muss in der Kunst, um als «partizipative Kunst» zu gelten, geht es bloß um Interaktivität und um «funktionierende» Kunst. Aber etwas, was nicht funktioniert, kann ebenso Kunst sein! Kunst ist nicht interaktiv, sondern aktiv, und deshalb kann in der Kunst etwas bestehen, was nicht funktioniert und was vielleicht gerade deshalb zur Auseinandersetzung auffordert und demnach zum Nachdenken zwingt. Die Aktivität des Denkens ist ohnehin das Schönste, was Kunst erreichen kann. Denken heißt eine Skulptur erschaffen.

IV

(Dezember 2016)

Wenn du zusammen mit den Bieler*innen eine Skulptur aufbaust, die auf deren Mitarbeit und Mitwirkung beruht, wie verstehst du dann für dich den Autorenbegriff? Wo beginnt die Tätigkeit des Künstlers und wo sind die Grenzen zum «Jekami» (jede/r kann mitmachen)? Auf welche Weise fließt hier dein Verständnis von «ungeteilter und unteilbarer Verantwortung» hinein?

«Jekami» ist etwas, was ich ernst nehme. Denn tatsächlich «kann jede/r mitmachen» beim Dialog und bei der Konfrontation mit der und durch die Kunst. Grundsätzlich ist es etwas Positives, wenn alle mitmachen wollen! Ich bin demnach nicht gegen das Prinzip «Jekami» und ich habe nichts gegen die, die mit «Jekami» operieren. Mitmachen können, mitmachen wollen ist schön und gut, aber «Wobei mitmachen?» ist die wirkliche Frage. «Jekami» zeugt denn auch vom Abgrund unserer Bedeutungslosigkeit und der Angst davor, diesen Abgrund zu konfrontieren. Es liegt an mir als Künstler, diesen Abgrund nicht zu leugnen und ihn auch nicht überbrücken oder auffüllen zu wollen. Es liegt an mir, diesen Abgrund zu konfrontieren, indem ich mit «Jekami» einverstanden bin. Das heißt nicht es gutzuheißen, sondern seine verbindende und integrierende Geste als konstitutiv für die Kunst zu verstehen. Was ich tue. Deshalb interessiert mich «Jekami». Ich muss aber als Künstler der Frage «Wobei mitmachen? Wozu mitmachen?» Form geben. «Jekami» ist deshalb keine Richtlinie für mich. Wenn ich etwas Neues schaffen will, muss ich als Künstler meine eigenen Richtlinien erfinden. Ich kann keine bestehenden Begriffe übernehmen, weil sie nicht mehr greifen. Meine Begriffe sind «Präsenz und Produktion», «nichtexklusives Publikum», «Energie: Ja! Qualität: Nein!» oder «ungeteilte Autorschaft». Die Richtlinie «ungeteilte Autorschaft» habe ich als Konsequenz zu meinen Arbeiten mit «Präsenz und Produktion» im öffentlichen Raum, aber auch in der Institution erfunden. Das Modell «ungeteilte Autorschaft» habe ich neu während meines Präsenz- und Produktionsprojekts *Flamme éternelle*, 2014 im Palais de Tokyo in Paris, entworfen. «Ungeteilte Autorschaft» heißt Autorschaft für das Ganze, für alles übernehmen. Im öffentlichen Raum oder in einer Institution kann ich meine Arbeit, die auf Präsenz und Produktion basiert, nicht alleine machen. Ich brauche Hilfe, ich muss um Hilfe ersuchen. Diese Hilfe kann von den Anwohner*innen, von den Besucher*innen, von den Passant*innen, von denen, die mitmachen wollen, kommen. Wenn sie sehen, dass ich im gleichen Raum wie sie für meine Arbeit, mein Projekt kämpfe, dass ich präsent bin, mich als Autor 100-prozentig investiere und als Autor etwas produziere. Dann kann das Prinzip «ungeteilte Autorschaft» in Gang gesetzt werden, indem jemand zu mir sagt: Ich bin auch ein/e Autor*in! Da, wo «Jekami» zum bloßen Mitmachen einlädt, da fordert das Prinzip «ungeteilte Autorschaft» zu behaupten, selbst Autor*in zu sein! Dies zu behaupten, bedeutet «ungeteilte Autorschaft» und damit 100-prozentige Autorschaft und Verantwortung zu übernehmen. Erst wenn es 100-prozentig ist, ist es zugleich «ungeteilt». Alles wird auf diese Weise multipliziert, vergrößert und vermehrt, nichts wird geteilt, verkleinert oder geschmälert. «Ungeteilte Autorschaft» ersetzt den veralteten, müden und vor allem den falschen Vergleich mit dem Kuchen, der geteilt werden kann. Die Idee des Kuchenteilens

suggestiert, dass alles vermindert werden kann, also immer weniger Verantwortung, immer weniger Autorschaft übernommen werden muss. «Ungeteilte Autorschaft» ist dagegen das neue und dynamische Modell. Es ist uneingeschränkt und unbegrenzt. Es kann sich laufend ausbreiten und ständig erweitern. Eine 200-prozentige, 300-prozentige, eine 1000-prozentige Autorschaft wird möglich! Die Logik des Unbegrenzten und Unteilbaren wird mit «ungeteilter Autorschaft» gestärkt, gleichzeitig widersetzt sich die «ungeteilte Autorschaft» der Logik der Schmälern und Verkleinerung. Deshalb ist «ungeteilte Autorschaft» eine dynamische Bewegung statt einer buchhalterischen Stagnation. Der Begriff schafft Energie, erzeugt eine Dynamik. «Ungeteilte Autorschaft» ist das Gegenteil von «Jekami». «Jekami» gibt keine Energie, weil «Jekami» sich selbst genügt. Während der Feldforschung für die *Robert Walser-Sculpture* in Biel sage ich den Leuten, dass ich das Kunstprojekt mit ihnen machen möchte. Ich weiß, dass ich als Künstler nicht die Anmaßung haben kann, ihnen zu helfen, sondern brauche vielmehr ihre Hilfe, um mein Kunstwerk zu machen. Entscheidend ist, dass ich um Hilfe bitte. Ich kann meine Arbeit nur mit ihrer Hilfe machen, kann mein Projekt nur mittels «ungeteilter Autorschaft» verwirklichen. «Ungeteilte Autorschaft» ist die Energie, die zur Realisierung der Ambition der *Robert Walser-Sculpture* führt. Das Ziel oder die Ambition von Kunst ist ein übergeordnetes Ziel und eine unbegrenzte Ambition. Das Ziel für die *Robert Walser-Sculpture* in Biel 2018 ist, die Erinnerung an den Schriftsteller wachzuhalten, Begegnungen zu ermöglichen, ein Ereignis zu erzeugen und Robert Walsers Werk und Leben neu zu denken. Als Künstler muss ich «ungeteilte Autorschaft» vorleben und diesen Begriff über alles stellen. Ja, ich muss «ungeteilte Autorschaft» über «Jekami», «participatory art», «community art», «social art» stellen und hochhalten. Wenn ich das schaffe, konfrontiere ich den Abgrund unserer Bedeutungslosigkeit – verkörpert unter anderem durch «Jekami» – mit der Macht der Kunst. Es ist eine frontale Konfrontation mit Kunst als Kunst. Ohne Anspruch auf Funktionalität, ohne Anspruch auf ein Resultat, ohne Anspruch auf Erfolg – aber nicht ohne Ziel, Ambition und Utopie. Ich glaube, dass Kunst, weil es Kunst ist, den entscheidenden Unterschied zu den ästhetischen, kulturellen und politischen Gewohnheiten erbringen kann. Ich glaube, dass mit und durch Kunst jeder angesprochen und einbezogen werden kann: eins zu eins. Und ich glaube, dass Kunst auf absolute Gleichheit setzt. Als Künstler muss ich deshalb zuerst von der Gleichheit durch und in der Kunst überzeugt sein. Nur wenn ich davon überzeugt bin, besitze ich auch das Werkzeug, um dem Anderen als Gleichen zu begegnen. Dem Anderen, dem/r anderen Autor*in begegnen, heißt aber auch, abschließend auf die Freiheit der Kunst als absoluten Anspruch insistieren. Mit «ungeteilter Autorschaft» können, dürfen und müssen

keine Kompromisse gemacht werden. Ein/e Autor*in zu sein und diese Behauptung zu wagen, braucht Mut. Es braucht Willen, emanzipatorische Risikobereitschaft, Kopflosigkeit, Energie und die Bereitschaft dafür, 100-prozentig die Verantwortung zu übernehmen. Das ist der Schlüssel, womit «ungeteilte Autorschaft» Verschlossenes, Verborgenes, Grazie und Geheimnisse aufschließt. Was mich am meisten freut, ist, wenn jemand sagt: «Ich bin der/die Autor*in, wir sind die Autoren*innen. Es ist meine/unsere Arbeit, es ist mein/unsere Projekt, es ist meine/unsere Idee, und es ist meine/unsere Mission!»

V

(Januar 2017)

Weshalb bist du von der Gleichheit in der Kunst überzeugt? Was meinst du genau damit, und wie bist du zu dieser Überzeugung gelangt?

Ich glaube an Gleichheit. Ich weiß vom Gleichen, das wir alle teilen, und ich weiß von all den Unterschieden, die wir mit uns tragen. Ich bin überzeugt, dass Gleichheit eine der Konditionen für Kunst ist. Ich gehe immer von Gleichheit aus, wenn ich Kunst mache und mich mit Kunst beschäftige. Ich weiß aber, dass Gleichheit nie von vornherein gegeben ist, sondern für Gleichheit gekämpft und bezahlt werden muss, auch in der Kunstwelt. Daher mache ich einen Unterschied zwischen Kunstwelt und Kunst. Warum sollte es auch anders sein in der Kunstwelt als in der restlichen Welt? Für Gleichheit muss man immer und überall einstehen. Gleichheit fordert von mir, dass ich mich aufrichte und emanzipiere. Aber als Künstler gehe ich immer von Gleichheit aus, wenn ich mich mit Kunst beschäftige oder selbst Kunst mache. Es gibt heute keinen Grund, sich anders als mit dem Anspruch von absoluter Gleichheit mit Kunst zu beschäftigen. Wäre diese Kondition nicht erfüllt, würde alles Revolutionäre, alles Emanzipatorische, alles Widerständige und auch jeder Spaß von der Kunst abfallen. Ich sage nicht – ich bin schließlich nicht naiv –, dass in der Kunstwelt Gleichheit herrscht, aber ich behaupte, will und habe den Anspruch, dass unbedingtes Streben nach Gleichheit in der Kunstwelt gefordert ist, weil Kunst als Kunst auf Gleichheit aufgebaut ist. Jenseits jeder Realitätsflucht behaupte ich, dass Kunst auf Gleichheit basiert und nur deshalb die Macht hat, mit dem/r Anderen einen Dialog oder eine Konfrontation zu provozieren, von eins zu eins. Jede wirklich gute Kunst trägt dieses Element der Gleichheit in sich. Denn Kunst ist, weil sie Kunst ist, universell. Universalität bedeutet: Gerechtigkeit, Gleichheit, Wahrheit und die eine Welt. Ich denke an die Arbeit von Marcel Duchamp oder Louise Bourgeois und frage: «Wie kann ich mit diesen Arbeiten dieser Künstler*innen in Berührung kommen, wenn nicht von gleich zu gleich?» Ich bin von der Gleichheit in der Kunst überzeugt,

weil ich sie durch mein Angesprochen-Sein durch die Kunst erleben kann und konnte. So erst bin ich zur Kunst gekommen. Deshalb auch mein Engagement, selbst eine Arbeit zu machen, die niemanden ausschließt, sondern alle einschließt und nie einschüchtert. Deshalb mein Wille, Form zu geben – so angreifbar, so prekär, so unstabil sie ist –, eine Arbeit, die auf der Überzeugung zu Universalität, Gerechtigkeit, Gleichheit und Wahrheit beruht. Mit jeder meiner Arbeiten will ich eine universelle Form geben, und ich frage mich: «Könnte es nicht sein, dass im Prekären – das heute von so vielen Menschen geteilt wird – die Gerechtigkeit, das Verbindende und das Gleichwertige liegt und könnte es nicht da liegen, das Politische?» Als Künstler von der Gleichwertigkeit in der Kunst auszugehen, bedeutet zugleich, dass ich daran glaube, dass Kunst etwas verändern kann. Kunst kann durch ihre Form, ihre Setzung, ihre Behauptung, ihr Absolutes und schließlich durch ihre Schönheit etwas verändern. Wenn ich Zweifel daran hätte, dass meine Kunst nichts verändern kann, oder wenn ich glauben würde, dass meine Arbeit nur für ein initiiertes Publikum wäre, so würde ich nicht weiterarbeiten, denn das wäre Zynismus. Ich mache Kunst, weil Kunst den Anspruch auf Gleichheit setzt und auf ihm beharrt. Ich denke da zum Beispiel an die Arbeit von Hélio Oiticica, Robert Filliou, Elena Guro, Natalja Gontscharowa, Paul Thek oder auch Andy Warhol. Es würde für mich keinen Grund geben, Kunst zu machen, wenn ich davon ausgehen würde, dass mit und in meiner Arbeit Ungleichheit entsteht. Ich bin in Sachen Gleichheit kompetent. Diese Überzeugung, diese Kompetenz war immer eine Vorgabe für mich, in meinem Beschluss Kunst zu machen. Die Arbeiten und die Positionen von vielen Künstler*innen, die ich bewundere – von Emma Kunz zu Joseph Beuys, von Kasimir Malewitsch zu Meret Oppenheim –, haben mich darin bestärkt, ermutigt und bestärkt. Ich habe erkannt, dass es in der Kunst darum geht, an etwas zu glauben. Es geht darum, einen Plan zu haben, einer Idee zu folgen und eine Mission zu haben. So lächerlich oder unzeitgemäß es erscheinen mag: Es geht um alles!

VI

(März 2017)

Weshalb braucht es Willen, emanzipatorische Risikobereitschaft, Kopflosigkeit und Energie, um Autor*in oder Künstler*in zu sein?

Kunst ist Behauptung von Form. Um Form an sich zu behaupten, braucht es Liebe, Leidenschaft, Hoffnung, Mut, Risikobereitschaft, Formwille, Widerstandsfähigkeit, Kraft zur Behauptung, Kopflosigkeit und unbedingtes Bestehen auf der Autonomie der Kunst. Und es braucht die Bereitschaft des Künstlers, als Erster für seine Arbeit, seine Form, seine Kunst, für die Kunst an sich zu bezahlen. Deshalb weiß ich, dass ein/e

(April 2017)

Welche Rolle spielt das Publikum, spielen die Besucher*innen? Inwiefern unterscheidest du teilnehmende Autor*innen von passiven oder zurückhaltenden Besucher*innen? Welche sind dir lieber?

Die Frage nach dem Publikum, dem/r Besucher*in, dem/r Betrachter*in, ist eine wichtige Frage in der Kunst. Ich will für das «nichtexklusive Publikum» arbeiten. Damit präzisiere ich, für wen ich Kunst mache. Den Begriff «nichtexklusives Publikum» habe ich geprägt, weil ich nicht in die Falle der Rollenzuweisung treten will, was bedeuten würde, für das Kunstpublikum oder ein Zielpublikum, Wunschpublikum oder gar für ein exklusives Publikum zu arbeiten. Ich lehne das ab, und deshalb ist der Begriff des «nichtexklusiven Publikums» Klärung und Manifest zugleich. Der Begriff klärt einerseits, dass jede/r in und mit Kunst eingeschlossen ist, und dass wer sich mit Kunst beschäftigt und wer sich mit der Kunst impliziert, immer eine einschließende Bewegung vollzieht. Nie wird jemand in der Berührung mit Kunst ausgeschlossen, es kann gar nicht mit dem Begriff der «Exklusivität» operiert werden. Wenn das geschieht, ist das ein Missverständnis der Macht von Kunst. Kunst darf nicht als etwas Exklusives missbraucht werden. Der Begriff des «nichtexklusiven Publikums» ist andererseits ein Manifest dafür, dass ich meine Arbeit klar in eine Richtung lenken will, in die Richtung des-/derjenigen, der/die nichts mit Kunst anfangen kann, den/die ich nicht kenne, in die Richtung des-/derjenigen, der/die andere Probleme hat als Kunst, und des-/derjenigen, den/die ich nicht verstehe – also in die Richtung des/der Anderen. Das «nichtexklusive Publikum» ist das einzige, das für mich zählt. «Kunst politisch zu machen», bedeutet für mich, für den/die Andere/n zu arbeiten. Der Andere bin ich. Aber der/die Andere kann auch mein/e Nachbar*in sein oder ein/e Fremde/r, der/die mir Angst macht. Jemand, der/die per Zufall da ist. Der/die Andere ist jemand, an den/die ich nicht gedacht habe und den/die ich nicht erwartet habe. Ich will durch und in meiner Arbeit immer alles daransetzen, den/die Andere/n nie von meiner Arbeit auszuschließen. Ich will ihn/sie immer und unbedingt implizieren. Der Begriff des «nichtexklusiven Publikums» ist nicht einfach gleichbedeutend mit «Allen», «Masse» oder «Mehrheit». Das «nichtexklusive Publikum» ist Dynamik und Schwung in Richtung des Neuen, Unbekannten, Unbestimmten und Noch-nicht-Fixierten. Ich will den/die Andere/n durch die Form meiner Arbeit einschließen. Das «nichtexklusive Publikum» gibt es im öffentlichen Raum, im Museum, im alternativen Kunstraum, sogar in der kommerziellen Galerie. Das «nichtexklusive Publikum» in jeder Situation, in meine und mit meiner Arbeit einzubeziehen, ist meine Ambition. Die Fragen, die ich mir stelle, sind: «Schaffe ich es mit dem «nichtexklusiven Publikum»

einen direkten Dialog oder eine Eins-zu-eins-Auseinandersetzung durch mein Kunstwerk herzustellen? Schaffe ich das ohne Vermittlung, Kommunikation und Erklärung? Erreiche ich, dass das «nichtexklusive Publikum» sich in meine Arbeit hineinbegibt? Habe ich in meine Arbeit die notwendigen Öffnungen und Löcher geschlagen, die es dem «nichtexklusiven Publikum» erlauben, in sie einzutreten? Teilnahme kann in der Kunst nie ein Ziel oder eine Vorgabe sein. Es kann jedoch entstehen, wenn das Kunstwerk Raum und Platz für das «nichtexklusive Publikum» lässt. Partizipation entsteht, wenn ich als Künstler in meinem Werk, durch mein Werk etwas von mir hineingebe. Denn nur, wenn ich von meinem Eigenen etwas gebe, entsteht die Möglichkeit für den/die Andere/n, auch etwas zu geben. Erst dann kann man von Partizipation sprechen.

VIII

(Mai 2017)

Partizipation kann in der Kunst entstehen, wenn du etwas Eigenes gibst sowie genügend Durchlass im Werk besteht, dass das Publikum ebenfalls etwas Eigenes geben kann. Inwiefern gibst du in der Robert Walser-Sculpture etwas von Robert Walser, und was hat er dir Eigenes gegeben?

Mir fällt auf, dass viele Robert Walser für sich selbst behalten wollen. Robert Walser ist jemand, der es schafft, ausschließlich, egoistisch, völlig vereinnahmt, absolut exklusiv geliebt zu werden. Viele denken – auch ich bin keine Ausnahme – dass nur sie Robert Walser richtig verstehen, kennen, ehren und lieben würden. Eine solche Ausschließlichkeit schaffen nur die ganz Großen. Mir geht es nicht darum, diese Ausschließlichkeit zu verstärken oder zu vermindern, sondern es geht darum, in sie Löcher reinzuhauen, Öffnungen hineinzuschneiden, um – wie du sagst – Durchlässigkeit zu ermöglichen und einen Durchbruch zu schaffen. Das ist meine Mission in der Kunst, und das will ich mit der *Robert Walser-Sculpture*: eine Skulptur machen, ein Ereignis erzeugen, Begegnungen ermöglichen, für ein «nichtexklusives Publikum» arbeiten. Ich will einschließen und mit den sowie für die Bieler*innen arbeiten. Ich will eine Form geben und mit der *Robert Walser-Sculpture* ein neues Verständnis von Skulptur im öffentlichen Raum behaupten. Dabei muss ich ganz von meinem Eigenen ausgehen, um Form zu geben. Aber ich darf es nicht für mich behalten. Ich will und muss frei sein mit dem Eigenen, damit sich der/die Andere implizieren kann. Form ist immer etwas, was sich an den/die Andere/n richtet, sonst ist es keine Form. Das Eigene hat an sich keine Form, sie braucht es nicht, die Form entsteht erst, wenn sie sich an den/die Andere/n richtet, wenn sie sich nach außen stülpt. Das kann ich machen. Das kann ich geben. Robert Walser hat sich selbst verloren. Er hat sich für mich verloren. Er ist der Schriftsteller des existenziellen Verlusts und

der existenziellen Unsicherheit. Er hat sich für mich auf seinem Weg verloren. In Biel will ich dafür eine Plattform, eine Agora, ein Forum schaffen. Ich will einen mentalen Raum für die möglichen und die unmöglichen, für die heutigen Robert Walser machen, zu denen ich mich ebenfalls zähle. Ohne Nostalgie und ohne Melancholie will ich versuchen, ein Netz oder eine poröse Oberfläche für Begegnungen durch, mit und um Robert Walser, aber auch ohne Robert Walser zu schaffen. Ich will das Hier und das Jetzt privilegieren und ich will «Präsenz und Produktion» behaupten. Ich will dem Prekären, Unsicheren, Ungewissen, Nicht-Garantierten, Fragilen und Labilen eine Bühne schaffen. Auf dieser Bühne soll jeder Moment ein Augenblick der Aufmerksamkeit, des Wach-Seins, der Grazie, der Hinwendung und der Behauptung von Kunst sein. Die Sprache von Robert Walser weist den Weg: verschlungen, löchrig, ziellos, ein Holzweg. Seine Sprache zerfließt, hebt sich auf und löst sich auf. Es ist eine Sprache der Selbstauflösung, die mir ermöglicht, mich in sie hineinzuleben, ohne mich selbst dabei aufzulösen. Robert Walser hat dafür den Preis bezahlt. In seiner Radikalität und Bereitschaft, den Preis für seine Arbeit zu bezahlen, ist er ein Beispiel für jede/n Künstler*in, jede/n Philosophen*in, jede/n Schriftsteller*in. Robert Walser hat gesagt: «Ich stehe auf der Erde, dies ist mein Standpunkt». Damit gibt er mir den Schlüssel, um in dieser hyperkomplexen Welt meine ganz eigene Position zu vertreten. Ich stehe auf der Welt, links und rechts, hinten und vorne biegt sie sich zum Abgrund. Aber ich stehe darauf. Robert Walser beleuchtet das Kleine, das Unbeachtete, das Unernte, das Unscheinbare für mich, er hält die Taschenlampe im Dunkeln, er beleuchtet, was im Schatten ist. Ich will mit und in meiner Arbeit immer alles ernst nehmen und als wichtig erachten. Denn alles ist wichtig, kann wichtig sein und werden. Nichts ist unwichtig oder unernt. Robert Walser hat geschrieben: «Wenn Schwache sich für stark halten.» Er hat es nicht nur aufgeschrieben, sondern er hat es vorgelebt. Er hat es rebellisch, mit Freudigkeit und gespielter Unterwürfigkeit vorgelebt, wahrlich widerständig im Misserfolg und wahrlich widerstrebend gegenüber dem Erfolg. Robert Walser stellt für mich die Frage: «Was bedeutet Erfolg? Was bedeutet Misserfolg? Bin ich bereit, eine Arbeit jenseits von Erfolg und Misserfolg zu machen?» Ich muss erkennen, dass Misserfolg zu haben nicht bedeutet, Opfer zu sein. Misserfolg zu haben, kann ein Heldenakt sein. Robert Walser ist ein Held, er zeigt auf, wie man ein Held sein kann. Die *Robert Walser-Sculpture* wird mit der Richtlinie «Be a hero! Be an outsider! Be Robert Walser!» gemacht. Ich will mich daran halten, und ich will Robert Walser nicht für mich selbst behalten.

IX

(Juni 2017)

Wie finanziert man ein Präsenz- und Produktionsprojekt, das eigentlich erst während der Ausstellung entsteht? Und wie gehst du planerisch dabei vor? Ab wann gibt es eine Prioritätenliste?

Ich muss mir die Frage der Finanzierung meiner Projekte immer stellen. Ich muss als Künstler wissen, wie man ein Budget aufbaut. Ich muss und will mir die Frage der Finanzierung in allen Phasen meiner Arbeit stellen. Es wäre falsch und dumm anzunehmen, dass es irgendjemand irgendwann schon bezahlt. Falsch, weil die Frage der Finanzierung eines so komplexen Projekts wie der *Robert Walser-Sculpture* ein wichtiger Teil des Projekts selbst ist, wird doch mit und durch die Finanzierung die Frage gestellt: Wofür wird das Geld ausgegeben? Ist das Verhältnis von Produktionskosten gegenüber den Kosten für Administration, Kommunikation und Publikation vertretbar? Verfüge ich als Künstler über genügend Mittel, um meine Arbeit zu machen? Oder ist es so, dass die Produktionskosten für das Kunstwerk wie so oft zuletzt berechnet und dadurch als weniger wichtig eingestuft oder als «flexibel gegen unten» taxiert werden? Ich versuche immer von mir aus, die Frage der Produktionskosten für das zu entstehende Kunstwerk als Erstes, am Anfang des Projekts und der Arbeit, zu stellen. Es ist aber auch klar und logisch, dass im Lauf des Projekts Veränderungen des Produktionsbudgets gegen oben erfolgen. Es braucht immer mehr Geld! Diese Mehrausgaben versuche ich im Auge zu behalten, mich der Budgetvergrößerung zu stellen, proaktiv zu sein, ohne mich vom Argument «Dafür gibt es kein Geld» oder «Das wurde nicht budgetiert» neutralisieren zu lassen, denn «Mehr ist immer mehr». Mehr Arbeit kostet mehr, denn mehr Arbeit ist mehr Arbeit, mehr Implikation ist mehr Implikation, mehr Energie ist mehr Energie, mehr Einsatz ist mehr Einsatz, mehr Enthusiasmus ist mehr Enthusiasmus, mehr Partizipation ist mehr Partizipation, mehr Kunst ist mehr Kunst. Dumm ist, wenn ich mich der Frage der Finanzierung nicht stelle, weil sie ganz bestimmt gestellt wird, ob ich will oder nicht. Und weil sie – wenn nicht von mir – am Ende von anderen gestellt wird. Dann aber ist es zu spät, weil das und das nicht berechnet wurde, weil das und das zu teuer war und weil das und das dazukommt. Das und jenes wurde schon für etwas anderes ausgegeben, und nun kann das und jenes nicht mehr bezahlt werden. Es ist zu spät. Es hat kein Geld mehr, und ich bin als Künstler der Dumme, weil ich mich nicht für die Mittel meiner Arbeit, die Finanzierung meines Kunstwerks, das Kunstwerk und die Kunst an sich eingesetzt habe. Ich bin der Dumme, weil ich annahm, dass jemand anderer sich die Frage der Kosten der Kunst stellen würde. Obwohl ich doch weiß, dass ich immer zuerst für meine Arbeit bezahle und deshalb auch zuallererst wissen muss,

wie viel sie kostet. Es geht nicht, dass das Kunstwerk aus Kostengründen nicht entstehen oder nur ein Teil realisiert werden kann. Ich bin der erste Verantwortliche, der erste Wächter dafür, und ich kann und darf meine eigene Arbeit nicht verraten: Kosten hin oder her. Ich muss es als Erster wissen. Deshalb muss ich mich für alles, was die Finanzierung meiner Arbeit angeht, interessieren. Ich muss auch in Geldfragen ein Künstler sein, also jemand, der sich mit der Realität, mit der Welt und mit der Zeit, in der er lebt, auseinandersetzt.

X

(Juli 2017)

Welchen Standort hast du für die Robert Walser-Sculpture gewählt, und was zeichnet diesen aus?

Ich will die *Robert Walser-Sculpture* auf dem Bahnhofplatz Biel aufbauen. Es ist aber nicht so, dass ich diesen Platz ausgesucht oder gewählt hätte, sondern dass sich dieser Platz aufdrängt, ja aufzwingt. So ergab sich im Prozess der Entscheidung für einen Standort eine erste Evidenz, nämlich die Arbeit an einem Ort statt an verschiedenen Orten in der Stadt aufzubauen. Die zweite Evidenz demzufolge war, dass dies ein zentraler Ort sein muss. Es gab demnach kein Suchen, Finden oder Auswählen. Sondern es besteht meine künstlerische Kompetenz für die Problematik des öffentlichen Raums, für Schwierigkeiten, Konflikt, Komplexität, Grazie, Dringlichkeit, Schönheit, Überraschungen, Notwendigkeit und absolute Evidenz. Diese absolute Evidenz ist hier in Biel der Bahnhofplatz. Etwa weil Robert Walser in seinen Texten immer wieder von der Bahnhofsituation spricht, vom Abreisen, Ankommen und Zurückkommen, von den Reisenden auf dem Bahnhof, die sich kreuzen und verpassen. Es gibt diesen wunderbaren Satz von Robert Walser: «Ich stehe mitten auf der Welt, das ist mein Standpunkt.» Das «mitten auf der Welt» ist demnach der Bahnhofplatz Biel.

Zwar ist genauso evident, dass Robert Walser seit einigen Jahren auf der Seeseite des Bahnhofs seinen Platz hat. Und das ist schön und richtig. Ich schreibe hier bewusst Seeseite, um nicht zu schreiben, was ich als Ortsumschreibung des Robert-Walser-Platzes in Biel immer wieder höre: «hinter dem Bahnhof» oder «auf der Rückseite des Bahnhofs». Es ist folglich für mich eine Evidenz zu versuchen, die beiden Seiten des Bahnhofs, die durch die Unterführung verbunden sind, auch mental zu verbinden, etwas zu schaffen, das keine Rück- oder Vorderseite zulässt. Ich will eine metaphysische Verbindung schaffen zwischen dem Bahnhofplatz Biel und der prekären *Robert Walser-Sculpture* einerseits und dem permanenten Robert-Walser-Platz andererseits. Oder wie du das einmal treffend gesagt hast: Ich will «eine Klammer bilden» zwischen den beiden Plätzen. Evident ist auch, dass der Bahnhofplatz Biel

wie alle Bahnhofplätze der Welt ein Nicht-Ort ist. Er steht für Nicht-Verortung, für gewählte oder erlittene Nicht-Verortung, denn ein Bahnhofplatz gehört niemandem. Wenn es so etwas wie öffentlichen Raum noch gibt – er wird heute mehr und mehr zurückgedrängt –, dann gibt es ihn auf einem Bahnhofplatz. Das stimmt auch so in Biel: prekär, nicht garantiert, kurzfristig, magisch, nicht abgesichert, instabil, unbestimmt, vibrierend, energiegeladen, utopisch.

Eine Evidenz ist weiterhin, dass die Schweiz durch den öffentlichen Verkehr (SBB/CFF/FFS) – dafür stehen alle, auch die nicht mehr betriebenen Bahnhöfe – so engmaschig und verästelt verbunden ist, dass hier das Bewusstsein entstehen kann, ein/e Demokrat*in zu sein und in einer wenn auch unvollständigen Demokratie zu leben. Und evident ist, dass auf dem Bahnhofplatz die Skulptur *Vertschaupt* von Schang Hutter steht, die er 1979/80 als Teil der Schweizer Skulpturenausstellung geschaffen hat, und sich mit ihr eine weitere Verbindung anbietet: ein Zeit und Raum überbrückender künstlerischer Handschlag. Ich will, dass die permanente Skulptur *Vertschaupt* zum Eckstein meiner prekären *Robert Walser-Sculpture* auf dem Bahnhofplatz Biel wird. Es war schön zu erfahren, dass Schang Hutter selbst ein Fan von Robert Walser ist.

XI

(August 2017)

Du hast im Zusammenhang mit der Robert Walser-Sculpture auch die Möglichkeit eines utopischen Raums, einer prekären utopischen Architektur genannt. Was umfasst die Utopie für dich heute? In welcher Form findet sie statt? Oder ist es nicht eher – durch den Einbezug von Gassenarbeit, Alkoholikertreff und Migrantenvereinen – eine Heterotopie?

Utopie ist ein absolut positiv besetzter Begriff für mich. Denn Kunst ist Utopie, die Form angenommen hat, der Form gegeben wurde, und ich will, dass die *Robert Walser-Sculpture* ein Kunstwerk und damit Utopie ist. Utopie heißt: Traum, Aktion, Leben, Hoffnung, Unschuld, Neuheit, Energie, Mut, Vision und Zukunft. Das Utopische widersteht Sentimentalität, Illusionismus, Narzissmus, Neutralität, Kritik und Glamour. Utopie widersteht dem guten oder schlechten Gewissen und dem Kompromiss. Es gibt kein wirkliches Kunstwerk ohne utopische Gedanken, ohne utopische Vision, ohne utopische Dynamik. Wenn ich mit einem Kunstwerk in Kontakt bin, bin ich immer in Kontakt mit der Utopie.

Das Utopische bei der *Robert Walser-Sculpture* ist, dass sie Robert Walser neu denken, Begegnungen provozieren, ein Ereignis sein und eine ganz neue Form von Kunst im öffentlichen Raum prägen will. Das Utopische an der *Robert Walser-Sculpture* ist ihre «Präsenz und Produktion», also nicht die Arbeit mit den von dir genannten Gruppen. Denn das ist die Realität. Es

ist meine und unsere Realität, die Realität des «nichtexklusiven Publikums», für das ich als Künstler immer arbeiten will. Dieses «nichtexklusive Publikum» ist weder Utopie noch Heterotopie, weil ich mich von vornherein dafür entschieden und es selbst bestimmt habe. Mit dem und für das «nichtexklusive Publikum» zu arbeiten, ist meine Entscheidung, meine Behauptung, meine Mission, mein Beitrag für die Kunstgeschichte und meine Verantwortung. Das wirklich Utopische an der *Robert Walser-Sculpture* ist, dass jemand aus dem Publikum oder von dem Kooperierenden die ganze Zeit vor Ort präsent ist, die ganze Zeit da sein will, sein kann, sein muss. Ganz einfach, weil ich auch die ganze Zeit da bin und da sein will, da sein kann und da sein muss. Das Utopische ist, dass meine Präsenz und meine Produktion gegeben sind, und dass damit behauptet und erhofft wird, dass der/die Andere ebenfalls präsent ist und etwas produziert. Das Utopische ist, dass die Aufforderung und Konditionen geschaffen werden, immer vor Ort zu sein, wie ich selbst immer vor Ort bin. Das Utopische ist, dass die *Robert Walser-Sculpture* den Raum und die Zeit schafft, um 87 Tage lang, zwölf Stunden am Tag vor Ort etwas zu produzieren. Dass es tatsächlich möglich ist, dass jemand vom ersten bis zum letzten Moment in und mit der *Robert Walser-Sculpture* sein kann und an ihr teilhaben kann. Das Utopische ist, dass ein solcher Ort überhaupt entstehen kann. Stell dir vor, es wären ganz viele Bieler*innen jeden Tag, den ganzen Tag in der *Robert Walser-Sculpture*! Das ist mein Traum, das ist meine Vision, das ist die Zukunft. Meine Aufgabe als Künstler ist, die Kondition dafür zu schaffen. Ob dann tatsächlich jemand die ganze Zeit vor Ort präsent sein und etwas produzieren wird, ist Behauptung, ist Kunst, ist Utopie.

Meine ganze Arbeit ist prekär. Aber wie alles Prekäre geht es dabei ums Leben, ums Überleben, um Leben oder Tod. Ich will auch Nachhaltigkeit. Aber nicht um jeden Preis – zum Beispiel durch ein Objekt, durch den «Objektgedanken» oder durch etwas, das lange dauert. Ich will Nachhaltigkeit durch Intensität, durch Dringlichkeit, durch Notwendigkeit, durch «Wach-Sein» und «Aufmerksam-Sein». Nachhaltigkeit heißt nicht, was lange dauert, sondern sie wird aufgelöst durch: Intensität, Umsturz, Durchbruch, Transformation. Kunst muss Transformation auslösen.

XII

(September 2017)

Wie grenzt du dich ab gegenüber dem geschmähten Eventbetrieb in der Kunst? Wo liegt die Grenze zwischen dem Schaffen eines dichten Netzes von Ereignissen und dem künstlichen Schaffen von Events, um die Kunst damit besser zu «verkaufen»?

Ich will mit und durch die *Robert Walser-Sculpture* ein Ereignis erzeugen. Es ist meine Herausforderung, meine Mission und mein

(Oktober 2017)

Problem, mit der *Robert Walser-Sculpture* ein Ereignis zu erzeugen, und ich muss die Konditionen dafür schaffen. Den Begriff «Ereignis», den ich verwende und an den ich glaube, benutze ich bewusst. Was bedeutet dieser Begriff für mich? «Ereignis» ist ein wichtiger, entscheidender und wiederum positiver Begriff. Er ist entscheidend, weil er mit dem Kern der Kunst verknüpft ist. Denn Kunst schafft ein Ereignis, das jemanden verändert. Ein Bild von Andy Warhol oder eine Skulptur von Joseph Beuys sind ein Ereignis. Beide haben mich verändert. Kunst ist ein Ereignis, wenn sie auf mich zukommt, wenn ich sie auf mich zukommen lasse, wenn sie mich impliziert. Bei mir ist das beispielsweise mit Andy Warhol und Joseph Beuys der Fall. Kunst ist ein Ereignis, wenn sie durch ihre Form etwas darstellt, was kommt. Wenn sich im Kontakt mit ihr etwas ereignet. Wenn ich durch den Kontakt mit ihr auf die Welt komme, die mich umgibt. Wenn ich durch den Kontakt mit ihr in der aktuellen Zeit lebe und in der Realität bin, die meine Realität ausmacht.

Ich kann deshalb nur für mich und nicht für Andere sprechen. Daher kann ich den Begriff «Ereignis» nicht für Andere bestimmen. Denn als Künstler muss ich ihn vorerst selbst bestimmen, selbst ausfüllen. Damit ein Ereignis stattfinden kann, muss ich etwas geben, was von mir kommt. Ich muss etwas von meinem ganz Eigenen geben und mit diesem Eigenen frei sein. Ein Ereignis ist ein Durchbruch, ein Einschnitt, etwas, was alles infrage stellt, in einem neuen Licht erscheinen lässt und verändert. Ein solches Ereignis kann nur dann entstehen, wenn ich meine Form gebe. Form geben ist das Entscheidende. Es ist wie immer in der Kunst der Schlüssel. Es macht keinen Sinn, daran zu denken, ich könnte ein Ereignis organisieren oder planen. Denn etwas Organisiertes verändert niemanden. Ein wirkliches Ereignis ist das Gegenteil von organisiertem Kulturkonsum. Ein wirkliches Ereignis kann nicht konsumiert werden, denn ein Ereignis impliziert den/diejenigen, für den/die es sich ereignet. Ein Ereignis bedeutet, impliziert zu sein. Nur wenn jemand impliziert ist, kann sich ein Ereignis erzeugen, so wie sich eine Skulptur bildet. Ein Ereignis entsteht, bildet sich, schöpft sich selbst durch Implikation. Damit es zu einer Implikation kommt, muss der/die Künstler*in zuerst selbst impliziert sein, und diese Implikation stellt sich in der ausgedrückten gegebenen Form dar. Das heißt «Form geben».

Ich muss mich also nicht abgrenzen gegenüber einem, wie du ihn nennst, Eventbetrieb, sondern ich muss Form geben. Es braucht eine eigene, großzügige Form, grenzenlosen Raum und unbeschränkte Zeit, um das Entstehende zuzulassen. Kunst kann etwas Neues, Unvorhergesehenes, Ungeplantes, Unvorstellbares, nie Dagewesenes und Unmögliches schaffen. Nur wenn ich diesem Gedanken verpflichtet bin, habe ich eine Chance, durch meine Kunst die Bedingungen für ein Ereignis zu schaffen. Dafür muss ich arbeiten, kämpfen und auf Grazie zählen.

Du beschreibst immer wieder das Nicht-Planbare und Nicht-Organisierbare als Voraussetzung für deine Kunst im öffentlichen Raum. Stimmt das nicht mit dem Zufälligen überein? Wie verhält sich dann dein Anspruch, Form zu geben, mit deiner Haltung, den Zufall zuzulassen?

Ich will nichts dem Zufall überlassen, denn das ist passiv und führt zu keinem Dialog und zu keiner Konfrontation. Der Zufall ist eine zu wichtige Sache, als dass man sich ihm überlassen kann. Im Gegenteil, es geht darum, alles vorzubereiten. Ich will alles vorbereiten, alles planen, ich will an alles denken, ich will an alles denken müssen und wollen, jeden Augenblick. Aber ich muss dabei – das ist das Interessante, das Entscheidende und das Aktive – offen, wachsam und sensibel sein für das Unvorhergesehene, Prekäre, Nichtkontrollierbare, Unvorstellbare und Zufällige. Das Zufällige macht nur dann Sinn, wenn es wirklich ein Zufall ist und sich gewissermaßen meiner Planung und meiner Vorbereitung entgegenstellt, und nicht, wenn ich es passiv darauf ankommen lasse oder darauf spekuliere. Ich muss das Nicht-Organisierbare und das Nicht-Planbare denken. Ich muss denken! Ich muss mich vorbereiten für alles. Joseph Beuys hat dazu gesagt: «Ich muss mich vorbereiten, immer wieder vorbereiten, und ich muss mich in meinem ganzen Leben so verhalten, dass kein einziger Augenblick nicht der Vorbereitung angehört.» Ist das nicht wunderbar, scharf gedacht und richtig? Etwas Vorbereiten heißt, an etwas denken, sich etwas widmen, leidenschaftlich sein, ein Projekt haben, eine Idee, eine Vision haben. Es bedeutet, etwas verwirklichen wollen. Nur wenn ich alles vorbereite, gibt es eine Chance, dass sich Gnade einfindet. Ich muss durch meine Vorbereitung bereit sein für Grazie. Dafür die Konditionen zu schaffen, ist meine Mission. Sie ist gleichbedeutend mit Formgebung. Das ist schlicht Kunst machen. Ich werde alles daransetzen, dass die *Robert Walser-Sculpture* gut vorbereitet ist.

(November 2017)

Inwiefern wird die *Robert Walser-Sculpture* eine Collage sein, in der du das nicht zu Vereinbarende zusammenbringst? Und weswegen passt das als künstlerische Auffassung in unsere Zeit?

Die *Robert Walser-Sculpture* ist tatsächlich eine vierdimensionale Collage. Ich mache zweidimensionale, aber auch drei- oder vierdimensionale Collagen. Ich gehe dabei immer vom Zweidimensionalen aus. Wichtig ist, dass ich immer von den verschiedenen Dimensionen einer Collage ausgehe, auch wenn sich die Arbeit im Innenraum oder im öffentlichen Raum befindet. Eine Collage zu

machen, ist einfach und geht schnell. Es macht Spaß und ist zugleich verdächtig: Es ist zu einfach, es geht zu schnell. Es ist vielen zu wenig seriös und wird als unreif bezeichnet. So werden besonders im Jugendalter Collagen gemacht. Aber eine Collage ist etwas Widerständiges, sie entgleitet der Kontrolle, auch der Kontrolle dessen, der sie macht. Das ist auch so mit der *Robert Walser-Sculpture*. Eine Collage zu machen, hat immer etwas mit Kopflosigkeit zu tun. Gerade das interessiert mich, denn kein anderes Ausdrucksmittel hat eine so große Sprengkraft. Eine Collage ist geladen und bleibt immer explosiv. Bei einer Collage trifft zu, dass ich als Künstler oft dumm dastehe, dass es aber genau darum geht, dieses «Dumm-Ausschauen» auszuhalten. Keine andere Technik ist so weltumspannend wie die Collage, denn fast jeder Mensch hat in seinem Leben schon mal eine gemacht. Das ist das Verbindende daran und bedeutet zugleich, dass sich fast jeder Mensch einmal ein Bild von unserer Welt gemacht hat. Ich liebe es Collagen zu machen. Es ist etwas Grundsätzliches und Wesentliches für mich. Ich liebe Collagen von John Heartfield, Hannah Höch, Kurt Schwitters und über alles das dreidimensionale *Große Plasto-Dio-Dada-Drama (1920)* von Johannes Baader. Eine Collage ist etwas Universelles und eine Öffnung hin zu einem «nichtexklusiven Publikum». Hier liegt das Explosive, was über die Aktualität des Moments hinausgeht, zeitlos ist und bleibt. Ich will Collagen machen, welche die Evidenz selbst sind. Die *Robert Walser-Sculpture* muss absolut evident, offensichtlich und souverän sein. Ich bin zuversichtlich, dass sie für sich selbst stehen wird. Das Offensichtliche einer Collage liegt darin, dass sie aus Elementen der bestehenden, existierenden Welt eine neue Welt schafft. Diese verschiedenen Elemente verbindet – wie bei der *Robert Walser-Sculpture* –, dass es bestehende Elemente aus unserer bestehenden Welt sind. Ich arbeite mit Bestehendem, aber ich will durch das Zusammenkleben des Bestehenden eine neue Welt schaffen. Ich will die Collage *Robert Walser-Sculpture* zu einem neuen Weltbild zusammenkleben. Wenn ich es schaffe, Robert Walser neu zu denken, ergibt sich dieses neue Bild. Was eines meiner Ziele ist. Ich bejahe die Welt und ihre negativen Seiten. Ich bejahe die Welt, in der das Negative auch gezeigt wird und in welcher der harte Kern der Wirklichkeit, des Negativen nicht ausgeklammert wird. Ich will diesen harten Kern zeigen. Ich will mich dem Negativen zuwenden, ohne zynisch oder «schlau» zu sein. Ich will nicht wegschauen, mich nicht wegdrehen und nicht übersensibel sein. Ich will aufmerksam sein und eine neue Welt schaffen, mit und in der bestehenden Welt. Eine Collage mit bestehenden Elementen, mit allen Kooperationen von Bieler*innen, bedeutet einverstanden zu sein mit der Welt. Einverstanden sein meint, nicht alles gutzuheißen. Einverstanden zu sein, heißt hinzuschauen, sich nicht wegzudrehen, Widerstand zu leisten und den Tatsachen zu widerstehen. Deshalb ist die Collage *Robert*

Walser-Sculpture keine Information, kein Journalismus oder Kommentar. Sie schafft Wahrheit, und es geht für mich als Künstler darum, dieser Wahrheit eine Form zu geben. Wahrheit schaffen – das ist es, was wir heute benötigen.

(Dezember 2017)

Der politische Kampf um den Standort der *Robert Walser-Sculpture* hat schon begonnen. Wie erlebst du ihn, und inwiefern spielt er sich in typischer Weise für deine Präsenz- und Produktionsprojekte im öffentlichen Raum ab?

Ich würde es nicht als politischen Kampf bezeichnen, denn ich habe meine Vorstellungen, was das wirklich Politische in der Kunst ist. Die Begriffe «politische Kunst», «engagierte Kunst», «politische/r Künstler*in» oder «engagierte/r Künstler*in» werden heute immer wieder benutzt, obwohl diese Vereinfachungen und Abkürzungen schon lange überholt sind. Es besteht heute eine große Konfusion um die Frage, was politisch ist. Mich aber interessiert, was das wirklich Politische, das «Politische» mit einem großen «P», ausmacht. Dieses Politische impliziert für mich die Fragen: Wo stehe ich? Was will ich? Das «politische» mit einem kleinen «p» sind Meinungen, Kommentare und Mehrheitsfindungen. Das interessiert mich nicht. Denn für mich geht es darum, «Kunst politisch zu machen», es geht nicht darum, «politische Kunst» zu machen. Den Satz: «Kunst politisch machen – nicht politische Kunst machen» habe ich von Jean-Luc Godard abgeleitet. Er sagte: «Es geht darum Filme politisch zu machen, es geht nicht darum politische Filme zu machen.» Wie wahr! Und ich denke, genau das habe ich mit der *Robert Walser-Sculpture* angestrebt. Wie du weißt, habe ich in den letzten zwei Jahren in Biel sieben Fieldworks von jeweils ein bis zwei Wochen gemacht. Wie vorgesehen wollte ich Bieler*innen kennenlernen und mit ihnen über mögliche Kooperationen reden. Diese Fieldworks waren erfolgreich. Ich konnte in mehreren Gesprächen in dieser Zeit 36 Einzelpersonen oder Gruppen in das geplante Projekt einbeziehen. Ich habe mit insgesamt über 200 Bieler*innen mehrmals diskutiert. Dabei habe ich mich voll auf diese Diskussionen konzentriert. Manchmal waren es pro Tag mehr als zehn solcher Treffen. Ich habe das ernst genommen und gerne gemacht, denn alle diese Gespräche waren immer für etwas: für etwas Gemeinsames, das Projekt, eine Vision, für Biel, für ein Kunstwerk, für Robert Walser. Für etwas arbeiten, für etwas kämpfen, für etwas entstehen ist das «Politische». Man mag es als Fehler oder als ein Nichtbeachten der lokalen Realität sehen, dass ich es vernachlässigte, mit denen zu reden, die dagegen sind. Ich habe vielleicht zu leichtherzig nicht mit denjenigen geredet, die aus einem bestimmten Grund gegen die *Robert Walser-Sculpture* sind. Ich habe

zu leichtherzig ignoriert, dass man gegen mein Projekt, gegen mich, gegen Kunst oder grundsätzlich gegen etwas sein kann. Diese Gründe muss ich nun kennenlernen und will in diesem zusätzlichen Jahr, das wir durch die Verschiebung der *Robert Walser-Sculpture* auf nächsten Sommer gewonnen haben, herausfinden, wo, von wem und weshalb es Gegner*innen der *Robert Walser-Sculpture* gibt. Ich will und muss mich in den kommenden Monaten mit voller Energie auch mit denjenigen Bieler*innen auseinandersetzen, die dagegen sind. Und ich darf dabei diejenigen, die dafür sind, nicht vernachlässigen. So sehe ich die Fortsetzung meiner Fieldwork in Biel.

(Januar 2018)

Gäbe es für dich einen Moment, wo du auch das Scheitern in Kauf nimmst? Und welcher wäre das? Wenn es nicht stattfinden kann oder nicht so kommt, wie du es dir vorstellst?

Scheitern ist ein zu moralisch oder romantisch belasteter Begriff. Ich traue demjenigen nicht, der sagt: «Ich bin gescheitert.» Denn das ist zu einfach. Ich benutze lieber den Begriff «Niederlage». Ich weiß, von was ich rede, denn fast jede meiner Arbeiten besteht aus vielen Niederlagen oder beinhaltet mindestens eine Niederlage. Es gibt für mich keinen Moment des Scheiterns, sondern die Niederlage begleitet mich immer, während meiner ganzen Arbeit. Und ich weiß, wo in der Arbeit die Niederlage steckt. Eine Arbeit oder Kunst ohne Niederlage gibt es nicht, mindestens nicht für mich. Immer wieder muss ich Niederlagen einstecken, und das schon ganz von Anfang an. Immer schon erkannte ich, dass es darum geht, über Niederlagen hinaus zu arbeiten und zu gehen. Ich sage nicht, dass mir nicht auch manchmal etwas gelingt. Aber ich weiß, dass eine Arbeit nie wirklich ganz gelingt. Daher ist meine Arbeit – die Kunst – auch nie nur Niederlage. Entscheidend ist, dass ich meine Arbeit als Künstler nicht von einem Resultat, nicht vom Gelingen, aber auch nicht von der Niederlage abhängig mache. Wichtig ist schlussendlich, dass meine Arbeit trotz den Niederlagen, Fehlern und Mängeln den Durchbruch schafft. Denn Kunst muss trotz diesen bestehen und darüber hinaus führen. Ich musste immer für meine Arbeit, für meine Kunst, für meine Vision der Kunst kämpfen und habe dabei viele Niederlagen erlitten. Ich habe ohnehin keine Wahl. Ich bin ein Kämpfer. Dabei hilft es mir zu wissen, dass für jede Kunst gekämpft werden muss. Deshalb sage ich: Ich bin ein Künstler, Arbeiter, Soldat. Das Kreative muss erarbeitet und erkämpft werden. Das Kreative entsteht in der Krise. Es entsteht nicht durch oder mit Sattheit, Wohlstand und Luxus. Wie Antonio Gramsci sagte: «Eine Krise besteht darin, dass das Alte stirbt und das Neue nicht geboren werden kann.» In der Krise liegt ungeahntes

Potenzial für Kreatives, und aus der Krise heraus kann sich etwas entfalten und geschöpft werden. Krisenmomente sind Momente der Entscheidung. Deshalb bedeutet Kunstmachen sich entscheiden und für diese Entscheidung kämpfen. Ich kämpfe also nie gegen etwas, sondern für meine Arbeit, meine Position, meine Kunst und die Kunst im Allgemeinen. Deshalb würde ich auch nie sagen, dass es sich lohnt zu kämpfen. Wenn ich für etwas kämpfe, dann nicht, um etwas zu erhalten oder um zu «siegen» – ein «Sieg» ist ohnehin ungewiss –, sondern ich kämpfe, weil ich kämpfen muss. Es geht nicht darum, dass man fürs Kämpfen belohnt wird. Es geht nicht um Belohnung. Meine Gedanken sind also nicht: «No pain, no gain». Es geht vielmehr darum, dass man sich einsetzt, engagiert und bereit ist, den Preis für diesen Einsatz und dieses Engagement zu bezahlen. Wenn ich für etwas kämpfe, kann die «Belohnung» nicht das Resultat, der Erfolg, das Gelingen oder die Niederlage sein. Sondern die «Belohnung» ist, dass ich den Kampf geführt habe, dass gekämpft und Kunst gemacht wurde. Ich denke, jede/r Kämpfer*in weiß das.

(Februar 2018)

Welche Krise hat die Verschiebung der *Robert Walser-Sculpture* auf das Jahr 2019 ausgelöst?

Die Stiftung Schweizer Plastikausstellung Biel, die mich eingeladen hat, wollte – ohne mich zu fragen und ohne mich überhaupt zu informieren – meine Arbeit für Biel halbieren. Es ging noch weiter, wurde doch über die Halbierung der *Robert Walser-Sculpture* bereits in der Presse berichtet, worauf ich sofort reagierte und sagte: «Niemand halbiert meine Arbeit!» Ich denke, so etwas ist für keine/n Künstler*in akzeptabel, und so etwas kann man mit Kunst nicht machen. Aber ich wurde nicht ernst genommen, so blieb mir nur übrig, die Stiftung vor die Wahl zu stellen: Entweder mache ich die *Robert Walser-Sculpture* in einer anderen Stadt, in einem anderen Land, auf einem anderen Kontinent oder die Eröffnung der *Robert Walser-Sculpture* wird auf 2019 verschoben, am selben Ort, in derselben Größe und derselben Ambition.

(März 2018)

Was passierte in den Tagen und Wochen nach Bekanntgabe der Verschiebung der *Robert Walser-Sculpture* auf 2019 und der Verlängerung der Vorbereitungszeit? Was hat dich im Rückblick an den Reaktionen der Beteiligten überrascht, was erfreut oder enttäuscht?

Ich wollte möglichst allen Bieler*innen, die bereit sind, mit der *Robert Walser-Sculpture*

zu kooperieren, persönlich die Gründe für die Verschiebung erklären. Eine ganze Woche lang habe ich dafür in Biel Fieldwork gemacht. Mir schien wichtig, in diesem kritischen Moment Präsenz zu zeigen und für meine Arbeit und mein Vorgehen einzustehen. Ich wollte, dass alle Kooperationspartner*innen von mir, dem Künstler, die Gründe erfahren, die zur Verlängerung des Projekts geführt haben. Ich wollte nicht, dass sie das aus der Presse oder von Dritten erfahren. Ich wollte ihnen sagen, dass ich in Schwierigkeiten bin, dass es ein großes Problem mit meinem Projekt gibt und dass meine Arbeit in Gefahr ist. Ich wollte jedem Betroffenen persönlich mitteilen, wie es zur Entscheidung der Verschiebung kam und warum die Verlängerung für mich als Künstler notwendig war. Außerdem wollte ich bekräftigen, dass ich nach wie vor mit ihnen arbeiten will und auf ihre Kooperation zähle. Es ging mir darum klarzumachen, dass ich weiterhin für mein Projekt, meine Vision von Kunst im öffentlichen Raum und mein Kunstwerk einstehe und kämpfe. Auf mein Engagement, die *Robert Walser-Sculpture* für 2019 am vorgesehenen Ort, in der geplanten, ursprünglichen Größe, mit der gleichen Zeitdauer durchzuführen, kann man weiterhin zählen. Ich habe auch zu erklären versucht, dass ein Kunstwerk im öffentlichen Raum das Schönste, aber auch immer sehr schwierig ist. Denn es gibt dafür keine absoluten Garantien oder totalen Sicherheiten. Ich denke, es ist mir gelungen, die Verschiebung und Verlängerung und die Gründe dafür glaubwürdig zu vertreten. Ich war glücklich zu sehen, dass alle ohne Ausnahme Verständnis für die Verschiebung aufbrachten und Bereitschaft zur Weiterarbeit signalisierten. Es war schön zu bemerken, wie die Bieler*innen natürlich etwas enttäuscht waren, denn sie haben sich auf die *Robert Walser-Sculpture* 2018 gefreut, dass sie aber alle offen, verständnisvoll und positiv gegenüber den Gründen waren, die zur Verlängerung geführt haben. Es ist bemerkenswert, dass fast alle Kooperationen bestehen bleiben. Diejenigen, die nicht weitergeführt werden, können es aus organisatorischen, personellen oder zeitlichen Gründen nicht. Das ist wiederum verständlich. Ich denke, es war richtig und gut, die Beteiligten persönlich, transparent und direkt zu informieren. Es ist gut, zu sagen: «Ich stecke in Schwierigkeiten. Ja, auch ich habe Probleme.» Jede/r kann somit verstehen, was alles die *Robert Walser-Sculpture* wirklich erreichen und zu welcher Veränderung sie beitragen kann. Aber jede/r kann auch verstehen, wie komplex und schwierig es ist, so eine Arbeit zu machen.

XIX

(April 2018)

Was ist bisher in der Vorbereitung der *Robert Walser-Sculpture* gelungen? Was hättest du angesichts der Krise gerne anders gemacht? Oder verlaufen Prozesse um große Kunstprojekte im öffentlichen Raum immer ähnlich?

Ja, aus meiner Erfahrung kann ich sagen, dass Prozesse mit Arbeiten im öffentlichen Raum immer ähnlich laufen, das heißt: Nichts ist garantiert. Nichts ist absolut sicher. Nichts geschieht wie vorgegeben. Nichts findet statt wie erhofft oder geplant. Alles ist immer unbestimmt bis zuletzt. Aber ich weiß zugleich: So muss es sein, denn es gibt definitiv keine Garantie bei Kunst im öffentlichen Raum. Das ist das Schöne und Wundervolle, das besonders Schwierige und Komplexe dabei. So gibt es nie ein totales Scheitern mit Kunst im öffentlichen Raum, und es gibt auch nie einen totalen Erfolg. Erfolg und Misserfolg liegen eng zusammen, sie sind verknüpft. Das, was wie ein Erfolg aussieht, kann letztlich Scheitern bedeuten und umgekehrt. Kunst im öffentlichen Raum bedeutet Auseinandersetzung, Konflikt, Krise, Krieg. Ja, die *Robert Walser-Sculpture* zu machen, bedeutet gewissermaßen einen Krieg zu führen. Um diese Arbeit zu machen, muss ich Krieger sein. Natürlich ist es kein Krieg gegen etwas oder gegen jemanden. Sondern es ist ein Krieg für etwas – wie alles in der Kunst immer für etwas ist. Die *Robert Walser-Sculpture* ist ein Kampf für Robert Walser, für seine Bedeutung und für sein Andenken. Zugleich ist es ein Kampf, sich für den Standort der Skulptur zu entscheiden, wie für den öffentlichen Raum und die Kunst im Allgemeinen. Es geht nicht darum, den Begriff «Krieg» als Provokation zu verstehen, sondern es geht darum, zu verstehen, dass ohne Auseinandersetzung, ohne Kampf und ohne direkten, frontalen Kontakt nichts geschaffen werden kann. Zumindest schaffe ich es nicht ohne Konflikt, nicht ohne Kampf, nicht ohne Murks, obwohl es mir nicht um Konflikt zum Selbstzweck geht. Aber in jeder meiner Arbeiten im öffentlichen Raum – bis jetzt habe ich fast 70 Arbeiten gemacht – gab es Konflikte, Probleme, Schwierigkeiten und Ungelöstes. Ich kenne es nicht anders. Immer muss ich kämpfen. Noch nie habe ich etwas kampfflos erreicht. Ohne abmühen geht es nicht. Ich kämpfe aber gerne, weil es zugleich bedeutet, für meine Arbeit, für meine Position, für mein Kunstverständnis und schlussendlich für die Kunst zu kämpfen. Wichtig ist, diesen Krieg zu führen, den Kampf zu liefern. Es geht dabei nicht darum, als Sieger dastehen zu wollen, sondern es geht jenseits von Sieg oder Niederlage darum, seine Vision und sein Verständnis von Kunst im öffentlichen Raum zu behaupten, zu verteidigen und zu versuchen, dem Form zu geben. Ein Krieger zu sein in der Kunst heißt für mich, sich bewusst zu werden, dass Kunst Widerstand bedeutet. Kunst ist Widerstand an sich, denn Kunst widersteht Tatsachen, sie widersteht politischen, ästhetischen und kulturellen Gewohnheiten. Kunst steht für Bewegung, Kunst ist positiv. Kunst steht für Intensität und den Glauben an die Kunst. Die Arbeit an der *Robert Walser-Sculpture* erinnert mich in jedem Moment, in jeder Phase daran. Für mich gilt es, das zu bejahen und mir selbst treu zu bleiben, ohne Narzissmus, aber mit dem Verständnis dafür, was das wirklich Politische dabei ausmacht. Es gibt

vielleicht Künstler*innen, die ohne Probleme und Schwierigkeiten zu etwas kommen – ich kenne sie nicht. Oft höre ich im Gegenteil von Kolleg*innen, dass es ihnen ähnlich wie mir geht. Kunst im öffentlichen Raum übersteigt jede und jeden, es ist eine dauernde Selbstüberforderung. Ich denke, es muss so sein, weil ich mit Arbeiten im öffentlichen Raum in Kontakt mit dem harten Kern der Realität trete. Der harte Kern der Realität tritt mit dem anderen harten Kern der Realität in Kontakt. Diese Kontaktaufnahme ist nicht friedlich, nicht widerstandslos und nicht einvernehmlich. Unvereinbare Tatsachen, unterschiedliche Visionen, gegensätzliche Auslegungen und Gewichtungen im Leben treffen frontal aufeinander. Es ist ein Konflikt. Die Gefahr ist aber nicht der Konflikt an sich, die Gefahr für den/die Künstler*in besteht darin, sich diesem Konflikt nicht zu stellen, sondern ihn zu scheuen und sich vor dem Unlöslichen dieses Zusammenpralls entmutigen oder neutralisieren zu lassen. Es geht vielmehr darum, ohne Angst Fehler zu machen und für das Wesentliche zu kämpfen. Das Wesentliche ist nie Fehlervermeidung oder Verminderung von Mängeln, das Wesentliche ist Formgebung. Ich weiß, dass in meiner Arbeit Fehler und Mängel sind. Aber ich weiß auch, dass es darum geht, eine Arbeit zu machen, die trotz ihrer Fehler und Mängel als Form bestehen kann. Es geht darum, eine Form zu geben, die über ihre Fehler und über ihre Mängel hinausstrahlt. Das muss die *Robert Walser-Sculpture* können.

XX

(Mai 2018)

Was antwortest du den Skeptikern, die finden, dass Robert Walser selbst keinen Gefallen an der *Robert Walser-Sculpture* hätte? Die Frage «Was hätte Robert Walser gedacht?» ist eine typische Journalistenfrage. Ohne Mut, ohne Eigenes, ohne Nachzudenken wird einfach eine Frage gestellt, weil etwas gefragt werden muss. Die Frage ist dumm, faul und feige. Die Frage ist dumm, weil sie unterschwellig impliziert, dass Robert Walser zuvor etwas zur Rezeption seines Werkes vorgegeben hat. Genau das ist falsch, denn Robert Walser hat niemanden autorisiert, in seinem Namen zu sprechen oder in seinem Namen Fragen zu stellen. Außerdem will die Frage «Was hätte Robert Walser gedacht?» zu verstehen geben, dass es eine typische Robert-Walser-Rezeptionsform gibt. Sie deutet an, was Robert Walser «gefallen hätte». Dies einzuflüstern, ist der Gipfel der Respektlosigkeit, aber auch des Nicht-Verstehens von Autorschaft. So etwas einschleichen zu lassen, ist nicht nur töricht, sondern auch ungerecht, denn genau das stelle ich mit der ganzen Form meiner Arbeit infrage. Wäre die Frage «Was hätte Robert Walser gedacht?» richtig, würde sie darauf abzielen, dass dem Werk Robert Walsers nur in einer gewissen Ästhetik – ich sah die Form dieser

illustrativen, blutleeren, dünnen Ästhetik nur zu oft in der Vergangenheit – Gerechtigkeit geschieht. Die Frage ist zudem faul, weil wie oft, wenn Journalisten Fragen stellen, nicht wirklich ein Interesse an der Antwort besteht, sondern damit nur ein erfundenes, denkfaules Nicht-Einverständnis von Robert Walser suggeriert wird und damit eine Pseudopolemik angefacht werden soll. Die Frage ist schlussendlich feige, weil sie sich hinter einer nicht existierenden Position von Robert Walser versteckt und weil sie etwas unter dem Schutzmantelchen der eigenen Haltungslosigkeit und des eigenen mutlosen Nicht-Denkens vorgeben will. Robert Walser ist tot, sein Werk lebt, er denkt nichts zu meiner Arbeit. Seine Arbeit lebt ohne ihn, den Autor, weiter. Robert Walsers Arbeit lebt mit mir und anderen weiter. Deshalb stellt sich die Frage umgekehrt: «Was denke ich? Welche Form gebe ich meinem Denken zum Werk von Robert Walser? Was denkst du? Welche Form gibst du deinem Denken zum Werk von Robert Walser?» Von einem/einer Künstler*in muss und kann es eine eigene, von ihm/ihr kommende, ganz eigene Form geben. Das ist meine Mission heute. Das ist die Aufgabe der Lebenden heute. Das ist das Problem des Noch-Lebenden heute, und die *Robert Walser-Sculpture* wird sich dem Urteil der Kunstkritik und der Kunstgeschichte stellen.

XXI

(Juni 2018)

Der Prozess des Fundraising ist noch nicht abgeschlossen und ein Viertel des Budgets ist noch nicht gedeckt. Weshalb denkst du, sollte ein/e Mäzen*in die *Robert Walser-Sculpture* unterstützen? Worin liegt ihre mögliche Bedeutung für Biel, für die Schweiz und für die Kunst?
Ein so anspruchsvolles und ehrgeiziges Präsenz- und Produktionsprojekt wie die *Robert Walser-Sculpture* kostet etwas. Fundraising ist dabei ganz von Anfang an eine wichtige Aufgabe. Ich bin um jeden großen oder kleinen Beitrag für die *Robert Walser-Sculpture* dankbar. Es gibt ganz verschiedene Möglichkeiten, wie diese Arbeit finanziell unterstützt werden kann. Ich impliziere mich selbst im Fundraising. Denn ich denke, dass es legitim ist, für eine Arbeit, an die man glaubt, als Künstler*in Geld zu suchen und zu versuchen, Geldgeber*innen mit allen möglichen Beträgen und Hintergründen in das Projekt einzubeziehen. Ich kann den potenziellen Geldgeber*innen nur versprechen: Ich will ein Kunstwerk machen, ich werde für dieses Kunstwerk alles geben, und ich werde die Kunst, meine Arbeit, meine Position nicht verraten!

XXII

(Juli 2018)

Wenn man die Widerstände sieht, welche mit der *Robert Walser-Sculpture* zu bewältigen sind, wie siehst du heute dann die Möglichkeiten für kritische Kunst? Sind die überhaupt noch gegeben? Denn während kritische Kunst im Kunstmarkt durch ihre Verkäuflichkeit neutralisiert wird, droht sie im öffentlichen Raum durch administrative Rahmenbedingungen und Abstimmungsverfahren entkräftet zu werden. Wie siehst du das, der in beiden Feldern tätig ist?

Wenn Kunst auf Widerstand stößt, ist das normal. Es ist ein gutes Zeichen. Es bedeutet, dass Kunst noch Biss hat, dass Kunst noch wehtun und etwas bewirken kann. Mindestens kann sie Widerstand hervorrufen, so unpassend er mir auch scheinen mag. Ich weiß ja als Erster, dass Kunst Widerstand bedeutet. Kunst ist Widerstand an sich. Kunst widersteht ästhetischen, politischen, kulturellen Gewohnheiten, und Kunst widersteht der Vereinnahmung. Deshalb beklage ich mich nie, wenn meine Arbeit auf Widerstand stößt. Weil ich immer wusste, dass das zum Kunstmachen gehört, und weil ich weiß: Ich bin und ich war nie alleine. Jede/r Künstler*in kann von solchen Erfahrungen erzählen. Auch lehrt mich die Kunstgeschichte, wie schwierig es immer schon war Kunst zu machen, nicht nur im öffentlichen Raum, sondern überhaupt, immer und überall. Von etwas anderem auszugehen, ist konjunkturelles Geschwätz. Ich denke an Meret Oppenheim und Ferdinand Hodler, um zwei Schweizer Künstler*innen zu nennen, und dann – ich vergesse es nie – denke ich an all die großartigen Künstler*innen, deren Arbeiten als «Entartete Kunst» beschimpft, ausgegrenzt und vernichtet wurden. Hier lehrt mich, den/die Künstler*in, die Kunstgeschichte, das Kunsttagesgeschehen, dem meine Arbeit ausgesetzt ist, in einem angemessenen Maßstab zu sehen. Die Kunstgeschichte lehrt mich aber auch, dass es nie – wirklich nie – leicht war Kunst zu machen – und ich weiß: So muss es sein! «Nur Leichtes hat es leicht» schrieb Emil Nolde 1949.² Wie dieser Titel doch stimmt und richtig ist! Wie er doch den wunden Punkt berührt! Wie er doch voller Hoffnung ist! «Nur Leichtes hat es leicht» ist scharfsinnig und klarsichtig. Es ist eine Behauptung, eine Position, beschreibt aber auch eine Bewegung, eine Dynamik. Denn «Nur Leichtes hat es leicht» appelliert an die Grazie, an das Geheimnisvolle der Kunst und begnügt sich nicht mit leergesagten, aktuellen Bezeichnungen wie «kritische Kunst», «politische Kunst» oder «engagierte Kunst». Ich kann ohnehin mit diesen Begriffen nichts anfangen. Ich benutze sie nie und lehne sie ab. Aber «Nur Leichtes hat es leicht» besitzt die Macht, dass der/die Künstler*in durch die Arbeit, mit der Arbeit, in der Arbeit gerettet wird. So wie es Emil Nolde geschehen ist, mit Respekt und Distanz. Auch meine Arbeit hatte es nie

leicht, auch mir fiel und fällt – gestern, heute und morgen, ich weiß es – nichts leicht. Was mir leichtfällt ist: an die Kunst zu glauben!

XXIII

(August 2018)

Einerseits verlangst du von dir in deiner Arbeit in den letzten zwei Jahren ein «totales Engagement» und andererseits lehnt du den Begriff «engagierte Kunst» ab. Wieso eigentlich?

Ja, den Begriff «engagierte Kunst» lehne ich ab, ich benutze ihn nie, weil er bloß ein Journalistenbegriff ist. Kein/e seriöse/r Kunsthistoriker*in hat je diesen Begriff benutzt. Kein/e Künstler*in benutzt so eine nichtssagende Klassifizierung. Warum? Weil jede/r Künstler*in total engagiert ist mit und in seiner/ihrer Arbeit. Ich kenne keine/n ernstzunehmende/n Künstler*in, der/die nicht 100-prozentig in und mit ihrer Kunst engagiert ist. Ohne totales Engagement kommt niemand zu etwas, und ohne absolutes Engagement kann niemand ein Leben lang arbeiten. So bin auch ich 100-prozentig mit und in meiner Arbeit engagiert, aber nicht mehr und nicht weniger als andere, deshalb bin ich kein «engagierter Künstler», sondern einfach wie alle ein/e Künstler*in. Du siehst, der Begriff «engagierte Kunst» greift nicht, denn er ist ohne Biss. Wenn also ein/e Journalist*in den Begriff «engagierte Kunst» oder «engagierte/r Künstler*in» benutzt, dann wird impliziert, dass es auch «unengagierte Kunst» gibt. Davon kann nur jemand ausgehen, der/die von Kunst nichts weiß und die Kunstgeschichte ignoriert. Hier, mindestens, könnte die Kunstgeschichte Einsicht geben und sie könnte helfen – wenn man sich dann damit beschäftigt – Begriffe zu klären. Ich lehne den Begriff «engagierte Kunst» oder «engagierte/r Künstler*in» auch deshalb ab, weil, wer damit operiert, vorgibt, dass die wirkliche Kunst die «unengagierte Kunst» ist. Wer «engagierte Kunst» sagt, meint keine Kunst, sondern nur «Engagement», sonst würde er/sie sagen «Kunst». «Engagierte Kunst» ist also die Verneinung von (dieser) Kunst. Es wird so getan, als ob die Problematik das Engagement wäre. Die Problematik ist aber immer die Kunst, das Engagement ist nur deren Bedingung, denn warum die Begriffe «engagiert», «politisch», «kritisch» benutzen, wenn man an die eigentliche, die ursprüngliche Kraft, die Kraft an sich der Kunst glaubt? Für mich ist klar, dass wer an Kunst glaubt, solche leeren Begriffe nicht braucht. Ich denke, man sagt «engagiert», weil man keine Position beziehen will und weil man hilflos einen Begriff braucht, der niemandem wehtut. Wer diesen Begriff benutzt, versucht sich um eine Stellungnahme zu drücken und sich hinter einer sinnlosen Klassifizierung zu verstecken. Die Verwendung des Begriffs «engagierte Kunst» zeigt auf, dass, statt ein Urteil zu wagen, eine mutlose Klassifizierung gemacht wird. Man drückt sich davor, den Preis für ein eigenes und freies Urteil zu

bezahlen; man wagt es nicht zu urteilen, stattdessen wägt man ab. Man will nicht riskieren, ob etwas ein unbedarftes, belangloses, schlechtes Kunstwerk oder ob es ein nachhaltig, kraftvolles, gutes Kunstwerk ist. Wir wissen, um ein solches Urteil zu fällen, braucht es Sensibilität, Intuition, Überzeugung, Klarsicht, Mut.

XXIV

(September 2018)

Weshalb lehnt du auch den Begriff der «kritischen Kunst» ab? Es ist doch eine traditionelle Eigenschaft der Kunst, dass sie Bewusstsein schaffen will. Das kann zu kritischem Denken führen und kann doch unmöglich etwas sein, was man ablehnen müsste. Weshalb also deine Ablehnung und was – andererseits – wäre das Potenzial einer Kunst, welche zu kritischem Denken verleitet?

Ich lehne den Begriff «kritische Kunst» ab, weil wer ihn benutzt – meistens benutzen ihn ohnehin nur Journalist*innen – legt damit nahe, dass es «unkritische Kunst» gibt. Das ist Unsinn, denn jede Kunst ist kritisch, muss kritisch sein, ansonsten ist es keine Kunst, sondern Dekoration, Mode oder Architektur. Es gibt demzufolge keine «unkritische Kunst». So klar und einfach ist es. Wenn also jemand mit dem Begriff der «kritischen Kunst» argumentiert, ist dies immer ein fehlendes Vertrauen in die Kunst. Es ist ein Nicht-Vertrauen in die Kraft der Kunst: als Kunst etwas verändern zu können, eine Transformation zu erreichen in jedem Menschen. Ich habe Vertrauen in die Kunst, weil ich weiß, dass Kunst – weil sie Kunst ist – alles in ein neues Licht rücken kann. Ich habe Vertrauen in die Macht der Kunst, weil sie als Kunst jeden Einzelnen implizieren kann, von eins zu eins. Weil ich der Kunst vertraue und weil ich an ihre Kraft und ihre Macht glaube, geht es immer darum, mit der Kunst einen «kritischen Körper» aufzubauen. Einen «kritischen Körper» aufzubauen heißt, eine Form zu geben, die als neue Form bestehende Formen kritisiert. Es heißt auch, eine neue Form zu geben, die, weil sie eine neue Form ist, kritisierbar ist. Ja, meine Arbeit muss kritisierbar sein, und ich muss bereit sein Kritik einzustecken. Im Übrigen wird meine Arbeit oft kritisiert, oft ungenau, oft oberflächlich, aber das muss so sein. Denn ich, der Künstler, muss selbst wissen, warum ich denke, was ich denke, warum ich mache, was ich mache und warum ich in meiner Arbeit Kunst so mache, wie ich sie mache. Schlussendlich heißt «einen kritischen Körper aufbauen» eine neue Form geben, die als Form in einem kritischen Zustand ist. In einem kritischen Zustand ist etwas, das lebt, das leben will, das aber prekär zwischen Leben und Tod schwebt. Wenn ich mit meiner Arbeit einen «kritischen Körper» aufbauen kann, dann ist meine Kunst etwas ganz anderes, als was mit den platten Bezeichnungen von «kritischer» oder «unkritische Kunst» qualifiziert

werden kann. Einen «kritischen Körper» aufbauen ist meine Mission – einen «unkritischen Körper» gibt es nicht, denn der wäre demnach tot.

XXV

(Oktober 2018)

Deine *Robert Walser-Sculpture* ist ein Ort der Begegnung, des Austauschs und der Ereignisse. Was ist es für ein Raum im Hinblick auf die Gemeinschaft? Schafft sie eine Gemeinschaft durch Konsens? Ist es dadurch ein utopischer Ort im Hinblick auf eine ideale Demokratie? Oder geht es in der *Robert Walser-Sculpture* darum, was Chantal Mouffe den «agonistischen Raum» nennt – einen Raum, in dem wir gerade das Anderssein und Verschiedensein auszuhalten lernen?

Natürlich ist es schön, einen Raum zu haben, wo das «Anderssein» und das «Verschiedensein» gelebt und ausgehalten werden kann, und ich hoffe, es findet in der *Robert Walser-Sculpture* statt. Ich als Künstler gehe aber immer von meinen eigenen Zielen aus. Meine ganz eigenen vier Ziele für die *Robert Walser-Sculpture* sind: ein Denkmal für Robert Walser schaffen; Robert Walser neu denken; Begegnungen erzeugen; und ein Ereignis schöpfen, einen neuen Begriff von Skulptur im öffentlichen Raum schaffen. Meine Ambition ist es, diese vier Ziele zu erreichen. Ich gehe wie immer vom grenzenlosen Anspruch und von der unmessbaren Behauptung der Kunst aus. Ich will dieser Behauptung und diesem Anspruch eine neue Form geben. Ich illustriere nichts, ich muss Form geben, und ich will mich nicht an das Denken – sei es noch so wertvoll, wie das Denken von Chantal Mouffe – anlehnen. Ich will meiner Arbeit von meinem ganz Eigenen aus eine Form geben, deshalb meine vier Ziele und deshalb auch mein von Hélio Oiticica abgeleitetes Motto, das mich durch die Arbeit leitet und führen wird: «Be a herol Be an outsider! Be Robert Walser!» Diesem Motto will ich und muss ich Form geben. Das ist meine Behauptung und mein Anspruch, und Kunst ist dazu mein Werkzeug. Kunst ist für mich ein Werkzeug, um die Welt kennenzulernen, um die Zeit, in der ich lebe, zu erfahren und um mich mit der Realität, die mich umgibt, zu konfrontieren. Kunst ist auch ein Werkzeug, weil ich dank ihr einen emanzipatorischen individuellen und kollektiven Prozess in Gang setzen kann. Davon gehe ich aus in und mit meiner Arbeit, und ich glaube daran, dass durch Kunst auch heute noch sowohl eine ästhetische als auch eine befreiende Erfahrung gemacht werden kann. Das sind die Vorgaben, anhand derer ich die *Robert Walser-Sculpture* beurteilen will und muss.

XXVI

(Dezember 2018)

Wir stehen nun vier Monate vor dem Beginn des Aufbaus der *Robert Walser-Sculpture*. Die Baubewilligung wurde erteilt, der Widerstand konnte mit Geduld und regem Austausch aufgeweicht werden. Einzelne Gegner*innen wurden ins Projekt integriert. Was wir noch nicht haben zu diesem Zeitpunkt, ist die Ausfinanzierung des Projekts. Was löst das in dir für Überlegungen und Gefühle aus?

Wir suchen weiter Geld für die Finanzierung der *Robert Walser-Sculpture*. Auch ich suche so lange, bis wir alle Teile des Projekts finanziert haben. Ich kenne den Spruch «l'argent est le nerf de la guerre», und ich weiß, dass er zutreffend ist, so auch für eine Arbeit wie die *Robert Walser-Sculpture*. Die Finanzierung eines solchen ambitionierten Projekts ist sehr wichtig, und vieles hängt davon ab, sehr vieles – aber nicht alles, denn gerade weil es um viel Geld geht, geht es darum, die Nerven zu behalten, kaltblütig zu sein und nicht in Panik zu verfallen, auch wenn die Gesamtfinanzierung – und das ist bei uns der Fall – noch nicht gesichert ist. Denn: So muss es sein! Mit der *Robert Walser-Sculpture* will ich eine prekäre, un stabile, ungesicherte Arbeit machen, ohne Garantie. Ich will eine Arbeit machen, die in ihrer ganzen Fragilität keine bekannte Funktion erfüllt, eine Arbeit, die ohne messbare Resultate auskommt. Ich will eine Skulptur aufbauen, die Raum und Zeit für Grazie, für Momente der Gnade ermöglicht. Ich will eine Arbeit machen, die offen und bereit ist, Momente der Grazie entstehen zu lassen. Diese Momente aber können nicht geplant oder provoziert werden. Ich muss vielmehr wach, sensibel und aufmerksam sein, um die Berührung durch Grazie zu erleben. Dabei weiß ich, dass diese Momente nicht dokumentiert oder festgehalten werden können. Was ich aber kann, ist Zeuge dieser Momente zu sein und mein Bewusstsein dafür bereitzuhalten, auch kann ich durch die Erinnerung an frühere Momente der Grazie meine Arbeit weiter schärfen. Wenn ich wachsam bin, weiß ich, dass sich Grazie einstellen kann, jenseits von Erfolg und Misserfolg. Auch etwas, was nicht gelingt, kann Grazie beinhalten. Konkret heißt das, dass ich als Künstler mich in und mit meiner Arbeit verlieren muss. Es heißt, dass ich diesen Verlust so erfahren muss, dass er die einzige Kompetenz ist. Mich in und durch meine Arbeit zu verlieren, muss die einzige Kompetenz sein, die ich Künstler habe, um meine Arbeit zu tun! Simone Weil hat wundervoll beschrieben: «Gnade erfüllt, aber sie kann nur da eintreten, wo es eine Leere gibt, durch die sie empfangen werden kann, und sie ist es auch, die diese Leere schafft.» Für Grazie mit und in der *Robert Walser-Sculpture* will ich arbeiten und kämpfen, und für Grazie muss ich offen und bereit sein. Wie kann es dabei sein, dass alles im Voraus finanziert und berechnet ist? Wie kann es dabei sein, dass alles im Voraus einkalkuliert und eingeplant ist?

XXVII

(Januar 2019)

Du sprichst immer wieder von «Grazie» und «Gnade», Worte, die im zeitgenössischen Kunstdiskurs eher verblüffen und die ich als Kunsthistorikerin spontan mit dem französischen Wort «grace» oder «gracieux» als ästhetische Eigenschaft wie «anmutig» und «zierlich» in Zusammenhang bringe. Also etwas, was vielmehr mit dem Rokoko als mit heute zu tun hat. Was verstehst du genau unter diesen Begriffen? Und welches, neben Simone Weil, sind die weiteren Wurzeln für dein Verständnis?

Ich wusste schon immer, dass man als Künstler*in auf Grazie hoffen, auf Grazie vertrauen und auf Grazie hinarbeiten muss. Schon seit Jahren steht jedes Jahr immer wieder aufs Neue auf meiner To-do-Liste: «Ich muss bereit sein, von Grazie berührt zu werden.» Mir ist egal, wenn man darüber lacht und jemand meint, ich hätte nichts von Grazie und Gnade verstanden, denn ich weiß, von was ich rede, wenn ich meine Arbeit – Kunst – mache. «Grazie» ist deshalb ein wichtiger Begriff, weil er etwas vorbereitet, weil er etwas eröffnet, weil er etwas zulässt, weil er «das, was kommt» ist, und um Ja zu sagen zu Grazie, muss man mutig und kompetent sein. Ich behaupte, dass ich in meiner Arbeit, mit meiner Form und durch meine Position weiß, was es heißt, für Grazie kompetent zu sein. Ich weiß, dass es nicht ohne Grazie oder Momente der Grazie geht, wenn ich im öffentlichen Raum arbeiten will und wenn ich darüber hinaus ein «nichtexklusives Publikum» implizieren will. Ich weiß auch, dass Grazie – oder Gnade – ein harter Begriff ist. «Gnade» muss man aushalten. Etwas Hartes ist etwas, was an sich ist, etwas, was der Vereinnahmung widerstrebt, etwas, was Widerstand leistet. Wirkliche Grazie ist «Hardcore» und unerbittlich. Etwas Weiches interessiert mich ohnehin nicht. Im Übrigen ist «graziös» nichts Weiches. Es geht auch darum, die Begriffe «Grazie» oder «Gnade» – gerade weil sie aus der Mode sind – gleich übersetzen zu wollen. Ich verbinde Gnade oder Grazie mit anderen positiven Begriffen wie Traum, Hoffnung, Opferbereitschaft, Blindheit, sich selbst als Waffe zu benutzen, Gerechtigkeit, Unendlichkeit, Absolutheit, Wahrheit, Würde, Glauben, Großzügigkeit, Ethik, Energie, Macht, Mission. Ich verwechsle auch Ästhetik und Form nicht, denn Grazie oder Gnade gehören klar zur Form. Nie denke ich bei etwas «Graziösem» oder «Gnadenvollem» an Ästhetik. Simone Weil, deren Schriften ich erst kürzlich entdeckt habe, schreibt über Gnade: «Die Gnade ist Erfüllung, aber sie findet nur dort Zutritt, wo eine Leere ist, sie zu empfangen, und es ist die Gnade selbst, die diese Leere schafft.»³ Das Denken von Simone Weil habe ich anlässlich von Recherchen zu meinem Vortragsthema «Grace and Gravity» kennengelernt. In meinem Vortrag habe ich über die Bedeutung von Grazie in meiner Arbeit gesprochen und aufgezeigt, wann und wie «Grazie» in meiner Arbeit erschienen ist.

Ich habe als Augenzeuge von «Momenten der Grazie» in meiner Arbeit berichtet. Ich habe dabei weder «Grazie» noch «Gnade» illustriert, noch sie als Dokumentation oder Rechtfertigung benutzt. Grazie hat definitiv nichts mit Rokoko zu tun: Ein italienischer Industriepatriarch, der in einen Finanzskandal verstrickt war, beging Selbstmord – er hinterließ auf einer Visitenkarte das eine Wort: GRAZIE.

XXVIII

(Februar 2019)

In den öffentlichen Gesprächen rund um die *Robert Walser-Sculpture*, aber auch in deinen Vorträgen fällt auf, dass du Vokabular benutzt, das einen dezidiert spirituellen oder religiösen Beigeschmack hat. «Grazie» und «Gnade» sind solche Beispiele. Aber auch dein Insistieren auf deiner «Mission», welche du wie ein Missionar unter die Leute bringst. Wie ist deine Haltung dazu? Stört es dich nicht, dass Missionieren im postkolonialen Zeitalter als etwas sehr Negatives begriffen wird? Weshalb sollte ein Künstler auch ein Missionar sein?

Mich stört nicht, dass jemand etwas an meinem Vokabular auszusetzen hat oder die Begriffe, die ich verwende, kritisiert werden. Denn mindestens bedeutet das, dass ich nicht das gängige, stereotype Vokabular benutze, sondern dass ich Begriffe verwende, die mir etwas sagen, die für mich etwas bedeuten, und nicht Begriffe, die an mich herangetragen werden oder die im momentanen Kunstdiskurs verwendet werden. Wenn ich von einer/meiner «Mission» rede, mache ich das bewusst. In jedem Film und in jeder TV-Serie hat jede/r heute eine Mission. Warum soll der/die Künstler*in der/die Einzige sein, der/die keine Mission hat? Eine Mission zu haben, hat nichts mit Religion zu tun, sondern damit, eine Idee, einen Plan, ein Projekt, eine Vision, eine Utopie zu haben. Ich gehe immer von meiner Mission aus, das heißt: von der von mir selbst gegebenen, selbst erfundenen, selbst geschöpften Mission. Ich habe nie gedacht, dass ein/e Künstler*in ein/e Missionar*in sein sollte, aber ich bin immer davon ausgegangen, dass man als Künstler*in eine Mission hat. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass als Künstler*in eine Mission zu haben, entscheidend ist/sein kann. Das Entscheidende ist: Nichts wird einfacher, nichts wird leichter, nichts geht besser – aber alles ist klar. Klar ist, dass ich über Leben oder Tod hinaus meine Mission erfüllen muss. Ich bewundere Künstler*innen, Menschen in der Kunstwelt oder grundsätzlich alle Menschen, die eine Mission haben. Wenn jemand von einer Mission erfüllt ist, strahlt das etwas Schönes, Absolutes aus – ich denke an Emma Kunz, Robert Walser, Harald Szeemann oder Hannah Arendt. Ich denke, es gibt nichts Schöneres, als wenn jemand von seiner/ihrer Mission voll und ganz beglückt ist, was immer diese Mission ist. Wenn

ich an Menschen denke, die eine Mission haben oder erfüllt haben, dann immer mit Bewunderung. Den Begriff «Mission» verbinde ich mit für etwas kämpfen, für etwas eintreten, sich für etwas engagieren, sich für etwas total engagieren und sich so total engagieren, dass dabei der Erfolg oder Misserfolg der Mission nicht das Wichtigste ist. Neben dem Begriff der «Mission» steht immer auch die «Mission impossible», und dieser Begriff sagt alles darüber, warum es heute Sinn ergibt, eine Mission zu haben. Weil es genau nicht darum geht, ob etwas möglich oder unmöglich ist, sondern ob man eine Mission hat. Das Unmögliche ist das, was den Begriff «Mission» interessant macht. Das Mögliche dagegen ist langweilig. Eine Mission zu haben, ist deshalb weit entfernt von «ein/e Missionar*in» zu sein, aber es ist nahe am Begriff Soldat*in. Ein/e Soldat*in akzeptiert eine Mission, auch eine unmögliche, und eine Arbeit wie die *Robert Walser-Sculpture* kann ich mir nur als eine «Mission impossible» vorstellen!

Ich will hier einmal klarstellen, dass wenn ich die Begriffe wie «Mission» oder «Grazie» benutze und wenn ich in Texten und bei Vorträgen versuche präzise und behauptend zu sein, dann weil ich denke, dass es in der Kunst um Behauptung geht – um Behauptung von Form. Und nicht, weil ich denke, ich hätte oder ich kenne «die Wahrheit». Für diese Formbehauptung und das Insistieren darauf bin ich als der/die Künstler*in bereit zu bezahlen. Dabei habe ich auch – wie alle – meine Zweifel. Nur lehne ich es ab, meine Zweifel zu kultivieren, mit ihnen zu argumentieren oder sie gar zu einem künstlerischen Mehrwert («der/die Künstler*in zweifelt so an sich selbst») zu machen. Ich lehne es ab, mich beim Schreiben oder beim Vortragen laufend entschuldigen oder ständig meine Zweifel formulieren zu müssen. Ich lehne es ab, unter dem Vorwand Künstler*in zu sein, mich nicht klar und verständlich ausdrücken zu müssen oder zu können. Meine Mission ist «Form zu geben», meine ganz eigene Form zu geben – auch in der Sprache. Meine Mission ist eine Arbeit zu machen, die einen «kritischen Körper» bildet, und für ein «nichtexklusives Publikum» zu arbeiten.

XXIX

(März 2019)

Du bist gegen klassische Kunstvermittlung und hast in diesem Zusammenhang auch schon auf Jacques Rancières *Der unwissende Lehrmeister* verwiesen.⁴ Welche Art von Kunstvermittlung scheint dir bei der *Robert Walser-Sculpture* angemessen und was sind deine Gründe dafür?

Die *Robert Walser-Sculpture* ist mit und für Bieler*innen gemacht. Ich habe, wie ich es angekündigt habe, versucht, das Bieler «nichtexklusive Publikum» in diese Skulptur einzuladen, es darin zu implizieren, deshalb sind alle, die an der Skulptur mitarbeiten werden, Autor*innen. Autor*innen brauchen

keine Vermittlung, und so braucht es auch in der *Robert Walser-Sculpture* keine Kunstvermittlung. Da, wo alle, die mitmachen, teilhabende Akteur*innen sind und über das Kunstwerk, an dem sie teilhaben, Bescheid wissen, muss nichts mehr vermittelt werden, und kommt ein/e Besucher*in mit Fragen, so kann jede/r der Autor*innen Auskunft geben. Jede/r weiß über das Kunstwerk aus eigener Sicht zu erzählen und jede/r kann von seiner/ihrer eigenen Erfahrung berichten. Deshalb wird es in und von der *Robert Walser-Sculpture* viele verschiedene, unterschiedliche Erfahrungsberichte geben. Keine/r erlebt die Skulptur wie der/die Andere, das ist das Schöne. Es ist ein wichtiger Teil dieser neuen Skulpturensetzung und es macht unter anderem das Neue dieser Skulptur aus.

Es ist deshalb nicht etwa so, dass eine bestimmte Person, ein/e Kunstvermittler*in, autorisiert wäre über das Kunstwerk zu informieren, sondern jede/r ist ermutigt seine/ihre ganz eigene Erfahrung mit dem Kunstwerk zu machen und diese Erfahrung auch weiterzugeben. Denn bei der *Robert Walser-Sculpture* geht es wie bei jedem Kunstwerk darum, eine Erfahrung zu machen. Aber eine Erfahrung muss man selbst machen, dafür muss man etwas wagen, etwas riskieren, man muss das Selbst riskieren. Darum ist Vermittlung einerseits nie eine Erfahrung und andererseits lässt sich deshalb eine wirkliche Erfahrung nicht vermitteln. Kunstvermittlung ist demnach ein Nicht-Begriff, denn man kann Kunst nicht vermitteln, man muss sie erfahren. Das Wort Kunstvermittlung ist somit trügerisch, weil es etwas vorgibt, was es nicht gibt, und weil es etwas ist, was auch nicht notwendig ist: Denn Kunst kann, weil es Kunst ist, jede/n Einzelne/n direkt, von eins zu eins ansprechen. Kunst kann auf Augenhöhe einen Dialog oder eine Konfrontation provozieren. Kunst kann ohne Kommentare, ohne Argumente, ohne Informationen eine Transformation beim Publikum auslösen und kann daher, weil sie an sich ist, nicht vermittelt werden. Wenn also Kunst vermittelt wird, hält man das Publikum – bewusst oder unbewusst – davon ab, eine Erfahrung zu machen. Die heutige Kunstvermittlung ist entweder konsumeristisch (man kann sie kaufen, man muss dafür zahlen), distanzierend (sie baut eine Distanz zwischen dem Kunstwerk und dem Publikum auf) oder bevormundend (Kunstvermittler*innen sind Spezialist*innen). Es braucht aber keine Spezialist*innen in der Kunst – es braucht Kurator*innen. Es braucht Kurator*innen, deren wichtigste Aufgabe es ist, Kunst zu kennen, künstlerische Positionen zu kennen und sich – unter Hunderten, Tausenden für die eine oder andere Position zu entscheiden. Ich sage «entscheiden» und nicht «auswählen», weil solch eine Entscheidung den/die Kurator*in auch immer etwas kostet. Der/die Kurator*in entscheidet sich, indem er/sie diese oder eine andere Position ausstellt oder indem er/sie den/die Künstler*in einlädt, seine/ihre Arbeit zu machen. So wie du es gemacht hast, indem du mich nach Biel eingeladen

hast, und dich damit für meine Arbeit, für meine Position, für meine Kunst entschieden hast. So vermittelst du meine Arbeit, meine Position, meine Kunst durch deine Entscheidung – nicht mit Worten, nicht mit Argumenten, nicht mit Erklärungen, sondern durch deine Entscheidung. So muss es sein! Das ist die eigentliche Kunstvermittlung und das ist die wirkliche Arbeit und die tatsächliche Verantwortung des Kurators respektive der Kuratorin. Indem also ein/e Kurator*in sich entscheidet, eine Position auszustellen, vermittelt er/sie. Eine wirkliche Vermittlung ist deshalb nie etwas Beliebiges, sondern sie muss ein totales Engagement sein. Unter einer unlimitierten Vielzahl von künstlerischen Positionen sich für diejenige Arbeit zu entscheiden, welche für den/die Kurator*in Sinn ergibt, ist entscheidend. Und nur weil sich der/die Kurator*in für diese und nicht die andere Position entschieden hat, kann diese Arbeit in die Welt strahlen und kann den Dialog oder die Konfrontation finden. Die eigentliche Kunstvermittlung und das Vermittelte besteht in dieser so wichtigen, einschneidenden kuratorischen Entscheidung. Demzufolge braucht es keine weitere Vermittlung. Die Arbeit des Kurators respektive der Kuratorin ist getan, und es liegt dann am/an der Künstler*in, zu seiner/ihrer Arbeit Stellung zu beziehen oder nicht. Erfahrungsgemäß sind es immer die Künstler*innen, die am meisten zu ihrer Arbeit zu sagen haben und sich immer am klarsten zu ihrer eigenen Arbeit äußern. Die Künstler*innen machen dies auf ihre ganz eigene Art und Weise, was schon ein Teil der Äußerung ist. Manchmal wird dabei von Spezialist*innen vorgeschoben, dass sie, die Künstler*innen, sich nicht gut ausdrücken könnten, oder dass sie sich weigern würden, über ihre Arbeit zu reden. Dann muss man das respektieren und den mangelnden Ausdruck oder die Weigerung, etwas zur Arbeit zu sagen, ernst nehmen. Ich lerne immer das Wichtigste über die Arbeiten von Künstlerkolleg*innen von ihnen selbst. Auch deshalb bin ich überzeugt, dass in der *Robert Walser-Sculpture* – einer Arbeit, die nur dank der Implikationen von vielen Bieler Bewohner*innen möglich ist – Fragen am besten von ihnen selbst, mich eingeschlossen, beantwortet werden können. Die *Robert Walser-Sculpture* ist eine Erfahrung und wird zu einer Erfahrung.

- 1 Siehe Hirschhorns Ausführungen zu XXVII, Januar 2019, S. 137.
- 2 «Eine Zeit viel Liebes u. Schönes enthaltend u. auch manches Schweres, wie es wohl nie Menschenkindern erspart bleibt, denn nur leichtes Leben ist leicht», zit. nach Caroline Dietrich, «Emil Noldes späte Liebe», in: *Museumsjournal*, 2013, 4, S. 64–65.
- 3 Simone Weil, *Schwerkraft und Gnade*, München 1952, S. 75.
- 4 Jacques Rancière, *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 2018.