

Interview with Joseph Beuys = Interview mit Joseph Beuys

Autor(en): **Morgan, Stuart / Beuys, Joseph / Brockmann, Elisabeth**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1986)**

Heft 7: **Collaboration Brice Marden**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679953>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



INTERVIEW WITH JOSEPH BEUYS

STUART MORGAN

SM: *Is it true that your *Ulysses* books contained drawings related to the present felt-lined room?*

JB: *Yes, I began using felt towards the end of the 1950s, beginning of the 1960s. That was for small objects. Bigger ones did not appear until 1962-4. The concept of felt sculpture on a wall, on its own in a gallery, dated from 1968-9 and there are drawings of a room exactly like this one in the *Ulysses* notes — a room related to felt and feltiness, but with a proportion of four.*

SM: *Why did you choose Ulysses as a point of departure?*

JB: *There was no choice. Once I received the commission from James Joyce to prolong his novel to six volumes I simply did it.*

SM: *The title of the new work is Plight. Is it your plight?*

JB: *No. «Plight» is an idea with two poles — one positive, the other negative. On the one hand a difficult situation, a dilemma. On the other trust, a bond.*

SM: *Between...?*

JB: *Between human beings; between human beings and nature, human beings and animals, plants, earth.*

SM: *So far I see only felt-lined walls, piano, and on it a blackboard and a thermometer. What else will be in the gallery?*

JB: *Nothing else. So from this point of view you could say it is a concert-hall, although there is no possibility of sound penetrating it.*

SM: *A hall for silent music?*

JB: *No, a music hall which is silent. But it is not silent because nobody is playing there; it is like that because of this cultural aspect which is an expression of being silent. It is isolated, insulated. There is no sound less than sound. And when there is no outer sound, nothing physically to be heard, then the inner sound of the soul — let's say the imagination of the music — appears as an even stronger suggestion. So Plight works by a very strong contradiction.*

SM: *The less there is around us, the more we fall back on our imagination.*

JB: *Yes, you could say that. But also the less the din of exterior noise, the greater the possibility of a healthy imagination. I am reflecting on human innerness, the development of human potential. Outside the situation there is no more sound. It is at zero, which marks the threshold of the conventional understanding of sound or music or sculpture and tends towards an anthropological understanding of art.*

SM: *«Anthropological»?*

JB: *The development of art, as everybody instinctively knows, is one of the most important things in the world because it reflects the fact that secret things are condensed, especially in human beings. So the movement of art inwards is a kind of approach to this threshold. No longer are all the rules given by outside authorities as was the case in Egyptian culture, Roman culture or the Renaissance. Nowadays it has to come from the people, principally. Hence the most interesting common factor of Modernism: the elimination of any tradition in favour of individual concepts. So, for this reason, there is no connected style as there was in Baroque or Gothic, which were collectively indoctrinated. Now every human being develops his or her own culture. That's visible in Modernism, and most of the radical carriers of the idea of the Modern are trying hard to eliminate tradition. So there is a lot of destructiveness in Modern art, but it is destructiveness as a positive activity — to destroy the tradition in order to approach concepts which lead to freedom. This is the reason for Expressionist distortion and equally for the concepts of Mondrian, which offer a very radical elimination of tradition in painting. This implies that a time will come when people will have to create the world anew, a transformation of the social order. Art based on such transformation is an interesting historical development. When there was spiritual leadership as in the eras of Egypt, Greece, even partly in Rome, everything served the idea of religion and the spirit. In Roman culture everything was*

STUART MORGAN is an English art critic who works as a consulting editor for *Artscribe* and writes regularly for *Artforum*.

directed by law. Nowadays our culture, seen radically, can only be described as economic. Changing the law or economic conditions according to old socialist concepts is not possible any more. The only tool is revolutionary power based on mankind's creativity, self-determination, self-government and self-administration. This means that through the idea of art, democracy and freedom and brotherhood could one day become a reality. But — and this is the result of my experiments — this is only possible by the methodology of art. So you have to widen and revise your traditional understanding of art to an understanding of a relationship to mankind's labour.

SM: What is the role of the artist in the social model you've outlined?

JB: Because he is already using this kind of method to work with the idea of creativity, the artist has only to come to a consciousness about these things. I try to bring a kind of clarity to this consciousness. Not every artist is convinced of my ideas. Most of them stay in their conditioned understanding of painting and sculpture. They look for effects and see if they succeed or not. This is interesting, naturally, but it is not the meaning of art. For me art means a radical change in the social order.

SM: Marcel Proust had a cork room. He shut himself off from society. How does your felt-room relate to that?

JB: One association of my room in *Plight* is of isolation. The other is the warmth of the material. Surely this shutting off from society is an anti-communication element; it has a negative, even hopeless feeling as in some Samuel Beckett pieces. The other quality of the felt is to protect people from bad outside influences. So it is also a positive insulator. You can make a suit or a tent out of it, like the Mongol tribes. It protects them against cold, storms and the outside world because it contains a lot of warmth. It is organic. This positive side — protecting people from danger — is the other extreme of the meaning of this piece. So the idea of a concert-hall without sound looks completely negative at first, but it is meant to stress a threshold where everything moves to a critical point. Everything beyond that point is transformed, transubstantiated, and surely the general meaning of art is the complete, radical change of human beings, beginning with their knowledge of themselves. During the last three hundred years they have followed radical, rationalistic, intellectual, materialist ideas of life and nature. This one-sided view of intelligence is a great danger — at least, I see it that way. Intelligence is a fine thing and also, perhaps, the ability to employ mathematical concepts. So I am not against the fruits of the materialistic period. I even admire the results of materialism. You could say that the atom bomb is a masterpiece of technology; potential for analysing physical laws, invention in physics and chemistry and so on. So you could say that the materialistic period has been very necessary for the transformation of mankind. But that kind of knowledge overrates rationalistic judgement. Every part of nature, and therefore human beings — will die if this one-sidedness stays for too long. So art brings in some other understanding of what creativity really means: not intelligence, simply, and finding an answer to what something means. Art is approached by all the senses — and human beings have a lot of senses. Visual art touches the senses. Balance, hearing, temperature (I find temperature the most important element of sculpture)... Those things are interesting because they are translatable into the human psyche. Instead of something you are confronted with, outside, all the senses combine to make the human being and the sculptural work one thing. Otherwise

understanding, means only a logical explanation which would be better written down. If the meaning of art is that there is anything to understand by some intellectual method, it would be better to write it down immediately; there would be no reason to work with felt or bones or clay or whatever to make forms. So this identification of the perceiver and the maker has to become a kind of unification. Immediately an identification with the senses is possible. Gradually people will learn that creativity is not just a leisure-time problem but a stratum of their own being. They will also learn that there are different strata; thinking is a structured thing, with intelligence on the lowest level, and on the highest level intuition, inspiration and imagination. So a lot of possibilities exist for the development of man's thought and thinking power. It is very useful to learn this because the future of the world is the work of human beings. There is no longer a God to do these things, a creator who cares for the forests or for the ecological problems. The future of the world has to be the work of human beings. So they have to approach the quality of a god. They have to move in this direction. The spiritualisation of the human being is a working problem which extends the whole network of society. The Miners' Problem is principally related to this; it is not a social problem which can be solved with the ideologies of the last century. It can be solved with the idea of self-determination, self-government, the idea of creativity and the discovery of new working places because there are no more available working places. Soon the so-called traditional working-places will have almost completely disappeared and to struggle for more of them in an old-fashioned way is struggling for an impossibility.

SM: So what is the immediate answer for the miners?

JB: The immediate answer is for them to stay together. The problem with the Labour Party and the Unions can only be solved by avoiding a clash of opinions. It is important that differences exist. These can be discussed all the time — there can be a permanent conference. But in order to talk about social problems first requires solidarity.

SM: You have talked about animals and politics, in the *Hirschdenkmal*, for instance. How does this relate to unions and solidarity?

JB: The *Hirschdenkmal* was an idea of the working-place where the idea of the worker was widened to include the stag, an animal which is also a soul, not so very different from a human being because of its strong feeling of power, suffering. The stag is connected to the social problem of work-places. I called this *A Meeting for the Animals*, to go into factories and take part in the labour that has to be done. This kind of development of understanding of work and labour means that animals have to have their own democratic laws. But at present they are being killed. They die earlier than humans. It seems true that animals have more tender biological defences against pollution than human beings. So this has a lot to do with evolution. They have a lot to do with humans. Animals must get democratic rights, must be implanted with «human rights».

SM: Could we talk about the *artist's* work-place?

JB: Team work was always the characteristic of the Renaissance — Raphael is a good example. A lot of his work was done by others. I think he had about 300 people involved, always working. He was a very clever business-man.

SM: Do you approve?

JB: *It depends. Working with other people is very positive. It depends on the meaning and the result. Making art alone very seldom occurs in antiquity. Modern artists develop a studio. But not everything can be done by a single person. Supervision is necessary. So for *Plight* the felt «half-column» units were made specially by a factory in Bavaria — they left their other jobs and finished these for me in two weeks — but the decisions about them were all taken by me. The thickness, the shape, the height, the tension of the rotundities, the proportion of seven, the softness or hardness of the material, the colour, the stitching... say, about forty different parameters. This leads to a kind of co-operation. I have found that Andy Warhol's ideas are close to mine — the relationship of art to the working-place.*

SM: *In your work an ideal of co-operation depends on individual decisions, it seems. Similarly, *Plight* is a place where people go to be alone. After the experience of innerness they return to society.*

JB: *Yes, they leave as changed people.*

JOSEPH BEUYS, *PLIGHT*, 1985,
INSTALLATION ANTHONY D'OFFAY GALLERY LONDON.



INTERVIEW MIT JOSEPH BEUYS

STUART MORGAN

SM: Stimmt es, dass Ihre «Ulysses»-Bücher bereits Zeichnungen zu Ihrem neuen Filz-Raum enthielten?

JB: Ja, ich begann schon Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre mit Filz zu arbeiten. Damals verwendete ich Filz für kleine Objekte. Größere machte ich erst ab 1962 und 1964. Das Konzept für eine eigenständige Filz-Skulptur auf einer Galerie-Wand stammt von 1968/69. Entwürfe für einen solchen Raum befinden sich in den «Ulysses»-Skizzen — für einen Raum, der vom Filz und dessen Stofflichkeit bestimmt wird. Damals hatte ich allerdings Vierergruppen vorgesehen.

SM: Wie kamen Sie dazu, «Ulysses» als Ausgangspunkt zu wählen?

JB: Das war keine Wahl. Nachdem ich von James Joyce die Anweisung erhalten hatte, seinen Roman auf sechs Bände zu erweitern, tat ich das einfach.

SM: Ihre neue Arbeit trägt den Titel «Plight». (A.d.Ü.: Das englische Wort hat verschiedene Bedeutungen und Anspielungen: «Gefahr», «Risiko», «Misere» sowie «in Gefahr bringen» und: «versprechen», «anbinden», «sich widmen» sowie «miteinander verknüpfen» oder «in Falten legen».) Bezieht sich das auf Sie?

JB: Nein. «Plight» ist eine Idee mit gegensätzlichen Polen — der eine positiv, der andere negativ. Einerseits eine schwierige Situation, ein Dilemma. Auf der anderen Seite Zuversicht, ein Bündnis.

SM: Zwischen...?

JB: Zwischen den Menschen; zwischen Mensch und Natur, Mensch und Tier, Pflanze, Erde.

SM: Bis jetzt sehe ich nur mit Filz bedeckte Wände, ein Klavier, darauf eine Tafel und ein Thermometer. Was kommt sonst noch in die Galerie?

JB: Gar nichts. Insofern könnte man also sagen, es handelt sich um eine Konzerthalle, obwohl sich darin natürlich kein Klang entfalten kann.

SM: Eine Konzerthalle für stumme Musik?

JB: Nein, eine stumme Konzerthalle. Sie ist aber nicht deshalb stumm, weil keiner darin spielt, vielmehr dreht es sich um den kulturellen Aspekt, der Ausdruck für den Zustand der Stummheit ist. Es geht um Isolation, Einsamkeit. Nichts klingt weniger als Töne. Und wenn es keinen äusserlich feststellbaren Klang gibt, nichts physisch Hörbares, dann entfaltet sich der Klang der Seele — lassen Sie es mich «Imagination» der Musik nennen — nur um so intensiver. «Plight» arbeitet also mit starker Widersprüchlichkeit.

S M : Je weniger wir um uns haben, umso mehr sind wir auf unsere Vorstellungskraft zurückgeworfen.

J B : Ja, so könnte man es ausdrücken. Aber auch: Je schwächer das Gewirr der Geräusche von aussen, umso grösser die Chance, dass die Vorstellung lebendig wird. Ich beschäftige mich mit menschlicher Innerlichkeit, mit der Entwicklung menschlicher Fähigkeiten. Ausserhalb davon gibt es keine Töne, sie sind auf den Nullpunkt geschraubt, und hier befinden wir uns an der Schwelle des konventionellen Verständnisses von Klang oder Musik oder Skulptur, die uns auf ein anthropologisches Kunstverständnis verweist.

S M : «Anthropologisch»?

J B : Instinktiv weiss jeder, dass die Entwicklung der Kunst zu den wichtigsten Dingen der Welt gehört, weil sie Spiegel der Verdichtung geheimnisvoller Dinge — vor allem im Menschen — ist. So nähert sich die Kunst — indem sie sich nach innen richtet — jener Schwelle. Regeln werden nicht mehr von äusseren Autoritäten vorgegeben, wie es bei den Ägyptern und Römern oder in der Renaissance der Fall war. Heute muss sich das Volk prinzipiell selbst die Regeln setzen. Daraus ergibt sich als interessantester gemeinsamer Nenner der Moderne die Ausschaltung jedweder Tradition zugunsten individueller Konzepte. Aus diesem Grund gibt es keinen verbindenden Stil wie in der Gotik oder im Barock, die kollektiver Indoktrination unterworfen waren. Heute entwickelt jedes menschliche Wesen seine ihm eigene Kultur. Die Moderne macht das deutlich, und die meisten Vertreter der Idee der Moderne sind intensiv um die Überwindung der Tradition bemüht. Es gibt also eine Menge Destruktives in der modernen Kunst, aber im positiven Sinn: Zerstörung der Tradition zugunsten von Konzepten, die zur Freiheit führen. Darin liegt auch der Grund für die Entstellungen des Expressionismus und für die Konzepte Mondrians, die eine äusserst radikale Beseitigung der Tradition in der Malerei darstellen. Dies bedeutet aber auch, dass einmal eine Zeit kommen wird, in der die Menschen die Welt aufs Neue erschaffen müssen, eine Umformung der gesellschaftlichen Ordnung also. Die Kunst, die aus dieser Veränderung hervorgeht, stellt eine interessante historische Entwicklung dar. In den Perioden, in denen sich Ägypten, Griechenland und teilweise auch Rom unter geistiger Führung befanden, orientierte sich alles an der Idee von Religion und Geist. In der römischen Kultur wurde alles vom Gesetz bestimmt. Unsere heutige Kultur kann man, radikal gesagt, nur als eine ökonomische bezeichnen. Gesetze oder ökonomische Bedingungen nach alten sozialistischen Konzepten zu verändern, ist heute nicht mehr möglich. Der einzige Weg ist eine revolutionäre Kraft, die sich auf Kreativität, Selbst-Bestimmung, Selbst-Regierung und Selbst-Verwaltung der Menschen gründet. Das bedeutet, dass durch die Idee der Kunst eines Tages Demokratie, Freiheit und Brüderlichkeit wahr werden könnten. Aber — und das ist das Ergebnis meiner Experimente — das geht nur mit den Mitteln der Kunst. Wir

STUART MORGAN ist Kunstkritiker und lebt in England. Er ist Redaktor bei *Art-scribe* und schreibt regelmässig für *Artforum*.

müssen daher unser traditionelles Kunstverständnis um den Bezug zur gesamten Arbeit der Menschheit erweitern und revidieren.

S M : Welche Rolle spielt der Künstler in dem Gesellschaftsmodell, das Sie da entworfen haben?

J B : Der Künstler bedient sich ja schon dieser Methode der Arbeit auf kreativer Grundlage, und deshalb muss er nur noch das entsprechende Bewusstsein entwickeln. Ich versuche, in dieses Bewusstsein eine Art Klarheit zu bringen. Nicht alle Künstler sind von meinen Ideen überzeugt. Die meisten verharren in ihrem beschränkten Verständnis von Malerei und Skulptur. Sie streben irgendeine Wirkung an und gucken dann, ob sie sie erreicht haben oder nicht. Das ist natürlich auch interessant, aber darin liegt nicht die Bedeutung von Kunst. Für mich bedeutet Kunst eine radikale Veränderung der Gesellschaftsordnung.

S M : Marcel Proust hatte einen Korkraum. Er isolierte sich selbst von der Gesellschaft. In welcher Beziehung steht dazu Ihr Filzraum?

J B : Eine Assoziation zu meinem Raum in «Plight» ist die Isolation. Die andere ist die Wärme des Materials. Sicher ist dieses Sich-von-der-Gesellschaft-Abschliessen ein anti-kommunikatives Element; ein negatives, ja hoffnungsloses Gefühl wie in einigen Stücken von Samuel Beckett verbreitet sich. Filz hat aber auch eine andere Qualität: Menschen gegen schlechte Einflüsse von aussen zu schützen. So ist er also auch ein Isolator im positiven Sinn. Man kann einen Anzug oder ein Zelt daraus machen, wie es die Mongolen-Stämme tun. Er schützt sie gegen Kälte und Stürme, gegen die Aussenwelt, weil er eine Menge Wärme speichert. Er ist organisch. Diese positive Seite — Schutz für die Menschen vor Gefahren — ist der andere Pol in der Bedeutung des Stückes. So erscheint also die Idee einer Konzerthalle ohne Klang zunächst vollkommen negativ, aber gemeint ist sie als Verweis auf jene Grenze, an der sich alles auf einen kritischen Punkt hinbewegt. Jenseits dieses Punktes verändert, wandelt sich alles, und die allgemeine Bedeutung von Kunst liegt ja wohl in einer vollständigen, radikalen Veränderung des Menschen, angefangen bei dessen Bewusstsein von sich selbst. Während der letzten dreihundert Jahre lebte der Mensch nach radikalen, rationalistischen, intellektuellen, materialistischen Vorstellungen von Leben und Natur. Diese einseitige Auffassung von Intelligenz birgt eine grosse Gefahr — so sehe ich das jedenfalls. Intelligenz ist eine gute Sache, und vielleicht auch die Fähigkeit, mit mathematischen Konzepten zu arbeiten. Deshalb bin ich keinesfalls gegen die Früchte des materialistischen Zeitalters. Ich bewundere sogar die Errungenschaften des Materialismus — man könnte die Atombombe als Meisterwerk der Technologie loben — und ebenso die Fähigkeit, physikalische Gesetze zu beschreiben, die Erfindungen der Physik und Chemie und so weiter. In dieser Hinsicht war also die Zeit des Materialismus sehr notwendig für die Veränderung des Menschen. Aber diese Art von Wissen unterschätzt die rationalistische Urteilskraft. Alles in der Natur — und deshalb eben auch der Mensch — wird sterben, wenn sich diese Einseitig-

keit zu lange halten kann. Und deshalb bringt Kunst ein anderes Verständnis von Kreativität mit hinein: sie bedeutet eben nicht einfach Intelligenz und die Fähigkeit, Antworten auf die Frage nach dem Sinn der Dinge zu geben. Kunst bedient sich aller Sinne — und der Mensch hat viele davon. Bildende Kunst rührt die Sinne an. Balance, Gehör, Temperatur (ich halte Temperatur für den wichtigsten Aspekt von Skulptur)... Diese Dinge sind interessant, weil sie sich als Teil der menschlichen Psyche begreifen lassen und nicht als ein Äusseres, mit dem man konfrontiert wird. Alle Sinne verbinden sich, um Mensch und Skulptur zu vereinigen. Andernfalls wäre «Verstehen» nichts als eine logische Erklärung, die man besser aufschreiben könnte. Wenn die Bedeutung der Kunst darin läge, etwas mittels irgendeiner intellektuellen Methode zu begreifen, dann sollte man das lieber sofort aufschreiben. Es gäbe dann keinen Grund, mit Filz, Knochen, Ton oder sonstigen Materialien zu arbeiten. Gerade diese Arbeit mit Material muss die Identifikation zwischen Wahrnehmendem und Produzenten zu einer Art Vereinigung führen. Und unmittelbar wird die Identifizierung mit den Sinnen möglich. Allmählich werden die Menschen begreifen, dass Kreativität nicht nur etwas für die Mussestunden, sondern eine Schicht ihres persönlichen Lebens ist. Und dann werden sie auch sehen, dass es viele solche Schichten gibt. Das Denken ist strukturiert, und zwar mit der Intelligenz auf der untersten Ebene und auf der höchsten Intuition, Inspiration und Imagination. Der Macht des menschlichen Denkens stehen daher viele verschiedene Entwicklungsmöglichkeiten offen. Das zu wissen ist äusserst nützlich, da die Zukunft der Welt ein Werk des Menschen sein wird. Es gibt keinen Gott mehr, der dafür zuständig wäre, keinen Schöpfer, der sich um die Wälder und die Probleme der Ökologie kümmert. Die Zukunft der Welt muss ein Werk des Menschen sein. Aus diesem Grund wird er sich auch die Qualitäten eines Gottes zulegen müssen. Dies ist die Richtung seiner Entwicklung. Die Spiritualisierung des Menschen ist ein Problem der Arbeit, das sich über das gesamte gesellschaftliche Netz erstreckt. Auch die Bergarbeiter-Frage hat grundsätzlich damit zu tun. Sie ist nämlich nicht ein soziales Problem, das mit den Ideologien aus dem letzten Jahrhundert gelöst werden könnte. Die Lösung liegt allein in der Idee der Selbstbestimmung, der Selbst-Regierung, der Kreativität und der Erschliessung neuer Arbeitsmöglichkeiten, denn es *gibt* keine neuen Arbeitsplätze mehr. Die sogenannten Arbeitsplätze werden bald fast ganz von der Bildfläche verschwunden sein, und jetzt noch auf alt-bekannt Weise um neue zu kämpfen, ist ein Ding der Unmöglichkeit.

S M : Welche unmittelbare Antwort würden Sie also den Bergarbeitern geben?

J B : Meine unmittelbare Antwort ist, dass sie zusammenhalten sollen. Eine Lösung für das Problem mit der Labour Party und den Gewerkschaften gibt es nur, wenn man ein Aufeinanderprallen der Meinungen verhindert. Wichtig ist, dass Unterschiede existieren. Sie sol-

len ständig diskutiert werden — eine Art permanenter Konferenz also. Aber um über soziale Probleme zu reden, braucht es zuallererst Solidarität.

S M : Sie haben über Tiere und Politik gesprochen, beispielsweise in «Hirschdenkmal». Welchen Bezug gibt es da zu Solidarität und Gewerkschaften?

J B : Im «Hirschdenkmal» ging es um einen Arbeitsplatz, wo der Gedanke des Arbeiters auf den Hirsch ausgedehnt wurde, ein Tier, das auch eine Seele hat, gar nicht so verschieden vom Menschen, denn sein Machtgefühl ist ebenso ausgeprägt wie seine Leidensfähigkeit. Der Hirsch steht in Verbindung mit dem sozialen Problem der Arbeitsplätze. Ich nannte das Stück «Ein Treffen für Tiere» — in die Fabriken gehen und sich an der anstehenden Arbeit beteiligen. Wenn man Arbeit und Arbeiterklasse so versteht, bedeutet das auch, dass Tiere ihre eigenen demokratischen Gesetze haben müssen. Zur Zeit aber werden sie getötet. Sie sterben schneller als der Mensch. Sie verfügen wohl über weniger biologische Widerstandskräfte gegen die Umweltverschmutzung als dieser. Das Ganze hat also eine Menge mit Evolution zu tun. Tiere sind ein Katalysator für die menschliche Evolution. Sie haben viel gemeinsam mit den Menschen. Tiere sollten demokratische Rechte bekommen, mit «Menschenrechten» ausgestattet werden.

S M : Lassen Sie uns über den Arbeitsplatz des *Künstlers* sprechen.

J B : Teamwork war ein Charakteristikum der Renaissance — Raphael ist ein gutes Beispiel. Einen grossen Teil seiner Arbeit führten andere aus. Ich glaube, dass circa 300 Leute ständig für ihn arbeiteten. Er war ein ganz cleverer Geschäftsmann.

S M : Gefällt Ihnen das?

J B : Das kommt darauf an. Mit anderen Leuten zusammenzuarbeiten, halte ich für sehr positiv. Aber es hängt letztlich von Sinn und Zweck der Sache ab. In der Antike gab es kaum Künstler, die allein arbeiteten. Moderne Künstler unterhalten ein Atelier. Aber einer allein kann nicht alle Arbeiten erledigen. Einer muss den Überblick behalten. So wurden für «Plight» zum Beispiel die «Halb-Säulen»-Gruppen aus Filz von einer bayerischen Fabrik speziell angefertigt — sie liessen die anderen Aufträge liegen und führten meine Säulen in zwei Wochen aus —, aber alle Entscheidungen habe ich selber getroffen. Stärke des Materials, Form, Höhe, das Mass der Rundungen, die Siebener-Gruppen, Weichheit oder Festigkeit des Materials, die Farbe, die Nähte... ungefähr 40 verschiedene Parameter. Da kommt es zu einer Art Kooperation. Ich habe festgestellt, dass Andy Warhols Ideen mir ziemlich nahe sind — die Beziehung von Kunst und Arbeitsplatz.

S M : In Ihrer Arbeit scheint die ideale Kooperation durch individuelle Entscheidung geregelt zu sein. Ähnlich ist ja auch «Plight» ein Ort, den man betritt, um allein zu sein. Wenn der Besucher die Erfahrung der Innerlichkeit gemacht hat, kehrt er in die Gesellschaft zurück.

J B : Ja, er geht als ein Veränderter hinaus. (Übersetzung: Elisabeth Brockmann)