

Mischa Kuball**ARTIST**

Quite early in my work I have already dealt with the question of the authorship and associated the question of the self-conception of an artist. Since I have never had an art education, it was also a very strong experimental space that I have powered myself, regarding the content and these questions. With different characteristics. I have initiated very early artworks, where I was depending on others that were involved causally or essentially in the emergence of the work. The most obvious were, to mention two or three examples in this case: First "Megazeichen". A high-rise-project, where the staff in the house itself switched the light on and off. A total of 700 employees of a company. This was prepared between 1987 and 1989 and in 1990 it took place. A very tedious process. One can imagine, I guess. And regarding the self-conception this means: the artwork is created in the process and in the dialogue. Sometimes several people are involved, as with the larger projects that I have mentioned. Or just a few, here in the studio with Sebastian Freitag and Inka Christmann and my wife Michele, who are all involved in these processes in a different way and in different intensity. According to my understanding the idea of the author has something to do with a concept of art which is being handed on. That one wishes an author behind an artwork. It is much more difficult, and this is also shown by the development of *12 Ballade for Huguenot House*, which was a great success in Kassel, but now ended up in the collection of Pinault by Theaster Gates. And all who have been working on it – never mind in which position, I invited some of them to the KHM last year – I have visited some of them in Chicago in May... And it seems as if success is less noticeable in groups, and even less in communities that are not that clearly characterized. But rather becomes apparent with a single person. And that makes it difficult and this makes it difficult with the authorship. One always has to know exactly what to give back to the people in the process. And I see it this way: where does the trigger come from? Where does this first impulse come from? I observe certain situations and sometimes I make a note that I want to do something at a certain point, because I believe that something can be done, which pushes my work at this point. A discussion, a question, an attention that gets there. And maybe it is even connected to my person for a moment, but then it diffuses into something what we later see as a discourse or a contribution to a discussion. I try to negotiate what I do outside of my person. This means the inference to the artwork, for example *Solidarity Grid* is not my project. This is my contribution. I see this all the time as in working towards a larger idea or a co-creation on a bigger idea but not so much the question: How is this now connected with me? What I find very pleasant is that a lot of people know projects, for example *Synagoge Stommeln* or *Megazeichen* but do not know the author. And this is correct because indeed many authors have contributed. And I honestly prefer that it is more a general perception, that such an intervention is possible, that one can develop existing architecture without additional resources to a sculptural aspect. Or a synagogue can be a strong socio-political character, because one exhibits nothing in it. So things like that. This continues in teaching. There are no classes at the KHM not like in the Art Academy in Düsseldorf. And I support that, by abstracting it even further by saying: there is this "-1/MinusOne Experimental Lab" which I co-founded with students who have recognized the need for a space to exhibit, to test and to work. And I am, so to speak, a co-founder. And of course this is something different than calling a class "Kuball" or whatever. I think this also reflects my attitude a bit.

In meiner künstlerischen habe ich mich schon relativ früh mit der Frage der Autorenschaft beschäftigt und damit verbunden natürlich auch mit der Frage nach einem künstlerischen Selbstverständnis. Da ich nie selber eine künstlerische Ausbildung gemacht habe, war es für mich auch ein sehr starker experimenteller Raum, den ich inhaltlich und auch von der Frage her selbst angeführt habe. Mit unterschiedlichen Ausprägungen. Ich habe sehr früh Arbeiten initiiert, wo ich mich selber bewusst davon abhängig gemacht habe, dass Andere an dem Entstehen des Werkes

ganz maßgeblich oder ursächlich beteiligt sind. Am deutlichsten, um hier zwei, drei Beispiele zu nennen: Zum einen „Megazeichen“. Ein Hochhausprojekt, wo die Mitarbeiter im Haus selber das Licht an und ausgeschaltet haben. Insgesamt 700 Mitarbeiter eines Unternehmens. Das war zwischen 1987 und 1989 vorbereitet und 1990 wurde es dann realisiert. Ein sehr langwieriger Prozess. Das kann man sich ja fast schon auch vorstellen. Und das heißt vom Selbstverständnis her: Die Arbeit entsteht im Prozess und im Dialog. Mal sind mehrere Leute beteiligt, wie jetzt bei den größeren Projekten, die ich angedeutet habe. Oder eben jetzt auch hier im Atelier mit Sebastian Freitag und Inka Christmann und meiner Frau Michele, die eigentlich alle an diesen Prozessen, in unterschiedlicher Art und in unterschiedlicher Intensität, teilnehmen. Die Idee des Autos hat, nach meinem Verständnis, etwas mit einem tradierten Kunstbegriff zu tun. Dass man sich hinter einem Werk eben einen Autor wünscht. Es ist viel schwieriger, und das merkt man jetzt auch bei der Weiterentwicklung von „12 Ballade for Huguenot House“, was da in Kassel so ein großer Erfolg war, landet jetzt in der Sammlung von Pinault unter Theaster Gates. Und alle die daran, in welcher Rolle auch immer mitgearbeitet haben – einige von denen hatte ich an die KHM eingeladen im Sommer letzten Jahres. Ich habe auch einige von denen jetzt im Mai in Chicago besucht im Old Chesterhouse. Es scheint so zu sein, dass der Erfolg sich letztlich weniger an Gruppen, und noch schwieriger an Gemeinschaften, die gar nicht so deutlich zu charakterisieren sind, zeigt. Sondern sich eben gerne abzeichnet oder abträgt an einer Person. Und das macht es schwer und deswegen ist das mit der Autorenschaft schwierig. Man muss also im Prozess eigentlich immer genau wissen, was man den Leuten zurück gibt. Und ich sehe das so: Woher kommt der Impuls? Woher kommt dieser erste Anstoß? Ich beobachte ja bestimmte Situationen und manchmal mache ich mir eine Notiz, dass ich an der und der Stelle etwas unternehmen möchte, weil ich glaube, dass da etwas getan werden kann, was meine Arbeit an dieser Stelle anschiebt. Eine Diskussion, eine Frage, eine Aufmerksamkeit, die dadurch hinkommt. Und vielleicht sogar verbunden mit meiner Person für einen kurzen Augenblick aber dann diffundiert sich das in etwas, was wir dann später als einen Diskurs oder Diskussionsbeitrag wahrnehmen. Ich versuche, das was ich mache außerhalb meiner Person zu verhandeln. Das heißt der Rückschluss auf die Arbeit, also beispielsweise „Solidarity Grid“ ist jetzt nicht mein Projekt. Das ist mein Beitrag. Ich sehe das immer so als ein Zuarbeiten auf eine größere Idee hin oder was Mitgestalten auf eine größere Idee hin und nicht jetzt so sehr die Frage: Wird das jetzt mit mir verbunden? Was ich sehr angenehm finde ist, dass eine Menge Leute, die Projekte kennen – zum Beispiel „Synagoge Stommeln“ oder „Megazeichen“ – aber den Autor dazu nicht kennen. Und das ist ja auch richtig, weil in der Konsequenz ja auch viele AutorInnen mitgewirkt haben. Und da ist mir das ehrlich gesagt lieber, dass sich das sozusagen auf so ein allgemeineres Wahrnehmen, dass so eine Form von Intervention möglich ist, dass man bestehende Architektur ohne zusätzliche Mittel zu einem skulpturalen Aspekt entwickeln kann. Oder eine Synagoge zu einem starken sozio-politischen Zeichen werden kann, weil man eben nichts darin ausstellt. Also solche Sachen. Das setzte sich ja bei mir auch in der Lehre fort. Es gibt ja keine Klassen an der KHM anders als an der Kunst Akademie in Düsseldorf. Und ich unterstütze das, indem ich das noch mal weiter abstrahiere, indem ich sage: es gibt dieses „-1/MinusEins Experimentallabor“, das ich mitgegründet habe zusammen mit StudentInnen, die die Notwendigkeit erkannt haben, dass man an dieser Stelle eben einen Ort braucht, wo man ausstellen kann, sich ausprobieren kann, arbeiten kann. Und ich bin dann sozusagen Mitgründer. Und das ist natürlich etwas anderes als wenn ich sage das ist die Klasse „Kuball“ oder wie auch immer. Ich glaube das spiegelt auch so ein bisschen meine Haltung.

ARTWORK

Well, this is difficult because the artwork may be a process at one time, and another time it is a photograph and sometimes it is a video. And then video and photography are dissolved in favor of an installation and so on. That means, there is little that is established. Not too long ago, I had a very detailed discussion precisely about the question of form, so what form will it have in the end. And

this discussion was accompanied in very critical way. Two people, who took some time, had a look at the artworks, people with whom I had been in contact with for quite some time, and it was important to me that they gave some feedback. And it was quite interesting to note that they understood this energy, that they understood this process I go into, and one has to stick to it and be reliable and put a lot of energy into it. So, I do not live in the area where the earthquake was. I fly out again and I will come back and what will I bring with me? And the first thing I bring with me is of course this energy, that there is a process getting started, that there is a project getting started. This has already a format. Clearly. That would be in my understanding already now an artwork. This energy is already an artwork. This process is already an artwork. But because I worked in a more participative way in this project, I naturally asked myself if the conditions that constituted it... for example, that there is a cameraman who films it and that it will be transcribed and that all the texts will be read again. Therefore the artwork is extremely complex at "New Pott". That is why the idea was always to have a fix place where the artwork is exhibited permanently and where one has access to the archive because the archive is of course more extensive than what can be shown in an exhibition and we are close to being able to implement that. So the basis is scientific material on the question that was politically intensified by the debate of Thilo Sarrazin in the years 2009 to 2014 for example. The topic of how migration works: how do people enter countries or how do they leave the original country? Is it an escape, is it connected to violence? Is this connected to restriction? Or economic impacts, educational consequences or very personal traumas. And I have collected this and made it a subject of my discussion together with the social scientist, Harald Welzer, who was involved in the work process. He looked at it and commented it in meta texts and then we asked Christoph Keller, the former publisher of Revolver to bring the whole thing into a creative form. And so one realises that when we are talking about an artwork, we have already at least three authors, plus one hundred families and in total almost 500 people who are involved in such a process and this is of course an incredible amount of communication. During that time we have been two more people here in the studio that have entirely kept in contact with the families. For three years. This is an incredible effort but of course you get to know the people. One can connect the stories to the faces and the faces to the stories, furthermore their personal habitats and their lifelong dreams. So it is totally complex. It is difficult to apply the concept of the artwork in this case. There are also other situations. In *Platon*, for example, it has been relatively clear. There are suddenly these four rooms. Of course, they were also generated, this did not happen in one day, but there are just 4 rooms, then there is a series of photographs, then there is a series of video installations and after a certain time, so while walking, so in the movement, I notice: This is the thing that is suddenly connected with it and this is a complex of an artwork. In my life I would spent less time to ask me: How I am perceived as an artist? What is my definition of an artwork? I prefer to stick to the edges - where can art production still be relevant to society? And how is the effect and whether it is understood as an artwork, or as a multiple authorship, and all these terms ... It is good to know and to have these terms, but they are not really central and constitutive for what is interesting to me.

Ja, das ist schwierig weil das Werk mal ein Prozess ist, mal ist es eine Fotografie und mal ist es aber auch ein Video. Und dann werden Video und Fotografie wieder aufgelöst zugunsten einer Installation und so weiter. Will sagen, es gibt wenig Festgeschriebenes. Und ich habe gerade, vor nicht all zu langer Zeit, eine sehr ausführliche Diskussion genau über die Frage der Form, also welche Form hat das dann am Ende, geführt. Und diese Diskussion wurde sehr kritisch begleitet. Da haben sich zwei Leute Zeit genommen und haben sich die Arbeiten angeguckt, mit denen ich auch schon länger im Gespräch bin und mir war das wichtig, dass die mir eher Feedback geben. Und das war ganz interessant, dass relativ schnell klar wurde, dass sie diese Energie verstehen, dass sie diesen Prozess verstehen, auf den ich da eingehe und da muss man auch dran bleiben und zuverlässig sein und mit sehr, sehr viel Kraft da rein gehen. Also ich lebe nicht in der Zone, wo das Erdbeben war. Ich fliege wieder raus und ich komme dann wieder und was bringe ich dann mit? Und das erste, was ich dann mitbringe ist natürlich diese Energie, dass da ein Prozess in Gang kommt, dass da ein Projekt in Gang kommt. Das hat schon ein Format. Ganz eindeutig. Das wäre ja

jetzt nach meinem Verständnis auch schon Werk. Diese Energie ist schon Werk. Dieser Prozess ist schon Werk. Aber ich habe mich natürlich, weil ich ja bei dem Projekt wo ich stärker ins Partizipative reingegangen bin, habe ich mich natürlich auch gefragt, dass die ganzen Bedingungen, die das konstituieren, zum Beispiel, dass da ein Kameramann ist und das aufnimmt und dass das transkribiert wird und dass die Texte alle noch mal gelesen werden. Da ist das Werk bei „New Pott“ natürlich extrem komplex. Deswegen war ja immer die Idee und wir sind nah dran, dass das gelingt, dass das einen festen Ort hat, wo diese Arbeit dauerhaft zu sehen sein wird und wo man auf das Archiv zugreifen kann, weil das Archiv natürlich umfänglicher ist als das, was man in einer Ausstellung zeigen kann. Also das ist wissenschaftliches Ausgangsmaterial über die Frage wie in den Jahren 2009-2014, wo es ja auch politisch hochgekocht worden ist durch Thilo Sarrazins Debatte zum Beispiel. Wie so das Thema Migration funktioniert. Also wie reisen Menschen ein oder wie reisen sie aus dem ursprünglichen Land aus? Ist das Flucht, ist das mit Gewalt verbunden? Ist das mit Restriktionen verbunden? Oder wirtschaftlichen Folgen, Bildungsfolgen oder sehr persönlichen Traumata. Und das habe ich sozusagen erst mal eingesammelt und mit dem Sozialwissenschaftler, Harald Welzer, der mit an dem Werkprozess beteiligt war, thematisiert. Der hat sich das angeschaut und hat das mit Metatexten kommentiert und dann haben wir den Christoph Keller, der früher Verleger von Revolver war, gebeten das Ganze in eine gestalterische Form zu bringen. Und da merkt man schon, wenn wir jetzt hier von einem Werk sprechen, dann haben wir schon mindestens drei Autoren plus die hundert Familien und insgesamt dann fast 500 Personen, die an so einem Prozess dann beteiligt sind und das ist natürlich unglaublich viel an Kommunikation. Da waren wir auch hier im Atelier zwei Personen mehr, die ausschließlich nur den Kontakt zu den Familien gehalten haben. Und das über drei Jahre. Das ist ein unglaublicher Aufwand aber natürlich lernt man die Menschen kennen. Man hat zu den Gesichtern Geschichten und zu den Geschichten Gesichter und dazu deren persönliche Lebensräume und Lebensträume. Also es ist total komplex. Das ist schon schwierig den Werkbegriff da anzulegen. Es gibt aber auch andere Situationen. Bei „Platon“ zum Beispiel, ist das relativ klar gewesen. Da gibt es dann eben plötzliche diese vier Räume. Das ist natürlich auch nicht von einem auf den anderen Tag passiert aber es sind eben vier Räume, dann gibt es eine Serie von Fotografien, dann gibt es eine Serie von Videoinstallationen und nach einer gewissen Zeit, also im Gehen also in der Bewegung, stelle ich fest: Das ist das was plötzlich damit verbunden ist und das ist ein Werkkomplex. Ich würde in meinem Leben weniger Zeit darauf verwenden mich zu fragen: Wie werde ich als Künstler wahrgenommen? Wie sieht mein Werkbegriff aus? Mich also eher an den Rändern zu kümmern wo kann denn künstlerische Produktion denn überhaupt noch gesellschaftlich relevant Wirkung entfalten? Und wie diese Wirkung dann ist und ob das als Werk begriffen wird oder als multiple Autorenschaft und all diese Begrifflichkeiten...Es ist gut, dass man sie kennt und hat, sie sind aber für das was mich interessiert nicht so wirklich zentral und konstitutiv.

PRODUCTION

Two and a half years ago there was a phone call in the studio, from someone called Lambert Koch and who verified himself as the rector of the University of Wuppertal and he wanted to invite me. And then a possible date was placed on my desk and then I said: what should I do there? What should it be about? And then Inka said to me: yes, I have spoken with him for some time. He sounded so friendly and likeable and he would like to talk to me about the question of the connection between university and the city. As an artist I first think: hmm, what am I supposed to do there? Then I went there, and I met someone who was really interested and curious. Who had already a very little perspective on my artworks. A kind of prior information, but not really deep and intense and also no permeated knowledge about art. He had more a musical background. I think one of the siblings is an organist, he himself also plays organ, comes from Würzburg and is very well educated. All this for sure but no knowledge in this field in which I act: So conceptual art and idea-based art, that was not his field. But he got a hint from someone who saw one of my works at the

Ruhr University in Bochum. And then I was talking to him and we arranged to meet in three months again and that I do need a budget for sitting down and working on an idea. I will not do it for free, this is quite clear. Also, because the structure is as such. And then I came up with this question here in the studio and we focused it and realized that it is a very difficult situation. He could cover the budget for this small development phase but for the rest, whatever it would be, he had no budget. We had to somehow find it then. Seeing that, one might usually think: this is one of these thousands of situations again, where there is much fuss about nothing. Or someone has really big plans, but does not have the possibilities and means to do so. And this belongs into the production. Where does it come from what is needed afterwards? At the Biennale it works like this: there is something like a appropriation of IFA, of the Office for foreign affairs in São Paulo, Venice, Sydney and these are different amounts that one can retrieve and then one can search for sponsors and then it starts. If you know what the production needs. And there is always a lot of time involved. So São Paulo you may not do quickly, this is a year of work. Okay, so then I presented the first idea to Wuppertal which was quite differed from what the rector of the university wished for, I guess. Perhaps he thought, there is somebody who works with light and he will probably create something beautiful. And also we have the lion (local maskot: bergischer Löwe) and green is actually a beautiful color, and it's the corporate color of the university, that must go together somehow. And the first concept that he received, was in fact that we have simulated photographs here in the studio and we have made an animation for the preparation of such a project. And Sebastian was present at the presentation, during the first one, and there were about 20 people seated. Of course we were also a bit overwhelmed at first. Such a big council and not such an intimate situation as it was before. And we have kept our word and he did as well. 3:55 And then he firstly said that he finds it interesting but he wasn't fully convinced yet. And then the next step came: he involved the people who had the money. The project has been fully financed by private donations and that was quite interesting, how he managed this. During the presentation one of the donors fell asleep and Sebastian and I looked at each other: What shall we do now? We just sat through and just kept talking about the idea. Afterwards she said the artist is so humble. Probably because I have not disturbed her in her sleep. However, they have provided us with the financial resources, so we were able to implement the project. And then the sampling takes place, the individual companies come together, then it must be advertised throughout Europe. In total it takes three years. From the date of the first call onwards. And in the middle of it one could say: This is never going to happen. It's enough. We have put too much into this already. So much energy and so many meetings, and so on. But in the best case I do realise: There is something in it. There is an essence of this question that I am not able to work on in this explicit form in any other project. There was suddenly a huge university on top of a mountain and in the valley a town. So to address this relation. And *Metalicht* was this idea for me, so I said: We have to do this. Even if it sometimes looked like it would not succeed. There were tender problems, technical problems, there were many, many problems. But we made it anyway. And now it is also this effect and now one has to say: Where is the artist then? As an artist, you get unimportant insanely quickly. Then it is all about the project, which in my mind is good. Perhaps for another artist it is difficult, but for me it is good. And then ZDF came and brought the project into the news and suddenly the city of Wuppertal was in a positive perception with this project, *Metalicht*. And it was not because of the lack of financial resources and shutting down the theatre, or perhaps such sad facts like the death of Pina Bausch. Suddenly there was another message. It was not the artwork itself in its physical representation or the artist, because he was there, but the medialization was included in the production: The communication in a larger picture. Tomorrow I will speak about this artwork in a conference in front of 3,000 delegates in Copenhagen. This switch, so to speak, this image transfer between the university and the city, and it needs this little artwork just as if the doctor said: take this medicine, in the worst case, it does not help but it can not hurt you either. You get it on top, so to speak. When it eventually turns out as an amalgam and develops this force, then the force is greater than all involved people could have imagined before. And this little ferment was the report on the news. It lasted 1:40minutes and changed the world entirely for those who believed in this idea. 4 million people watched it and they suddenly have a different perception of it and this is

part of the idea. We are often addressed in the studio, if we can help with the communication, with the mediation of the artwork. And this belongs to it, so to speak, that between the idea and the place ... I already mentioned the steps: Research, project proposal, simulation, discussion, budgeting, technical feasibility and implementation and then transfer into the public. No step is separated from another, everything is running into one another. Referring to the arising question of ecological balance this artwork in Wuppertal is powered by wind power, it's green electricity. And now we can say we produce three times the power by wind power - today anyway, haha (laughs) - as the work itself consumes. That means we even feed in some energy into the system and that is of course a great argument if someone says: Wait a minute, Kuball dissipates energies with his light projects. Along the lines of: Electricity comes from the socket. He does not care about it. But then there is suddenly a life cycle assessment and it is part of the project. The three wind turbines are also co-created by me. They are just not somehow... haha (laughs). No rotating wheels, but inversion machines that were built in a special workshop and were erected. People have the opportunity to stay around them. The students use it, too, because there have the view over the entire city. So this artwork has described a proper cycle and therefore it is also very good to display it that explicitly in this process, how it is actually taking place. To display what linearity or temporal dimensions are actually connected with it. We are really talking about three years in this case.

Es gab vor 2,5 Jahren einen Anruf im Atelier, da meldet sich jemand, den ich vorher nicht kannte mit Lambert Koch und verifizierte sich selber als Rektor der Bergischen Universität in Wuppertal und er wolle mich einladen. Und dann wurde mir ein möglicher Termin auf den Tisch gelegt und dann habe ich gesagt: Was soll ich da? Worum soll es denn da gehen? Und dann sagte die Inka zu mir: Ja, ich habe länger mit dem gesprochen. Der hörte sich total freundlich und sympathisch an. Und er würde gerne mit mir mal über die Frage der Verbindung zwischen Universität und Stadt sprechen. Also da denkt man sich als Künstler erst mal: Hm, was soll ich denn da jetzt machen? Dann bin ich dahin gefahren und dann traf ich auf jemanden, der total interessiert und neugierig war, der eine ganz kleine Perspektive auf meine Arbeiten schon hatte. Schon so eine Art Vorinformation, aber nicht wirklich tief und wirklich intensiv und auch keine durchdrungene künstlerische Kennerschaft. Er hat eher einen musikalischen Hintergrund. Ich glaube einer der Geschwister ist Organist, er selber spielt auch Orgel, kommt aus Würzburg und ist sehr gebildet. All das unbenommen, aber eben nicht so in diesem Feld, in dem ich mich bewege. Also konzeptuelle Kunst und ideenbasierte Kunst, da war er jetzt nicht wirklich unterwegs. Und dann hat er aber einen Hinweis bekommen von jemandem, der eine Arbeit von mir gesehen an der Ruhr Universität in Bochum. Und dann habe ich mich mit dem unterhalten und dann habe ich mit ihm ausgemacht, dass wir uns in drei Monaten wieder treffen, dass ich aber dafür, dass ich mich hinsetzte und einer Idee arbeite eben auch ein Budget will. Das mache ich nicht umsonst, das ist ganz klar. Auch weil die Struktur so ist wie sie ist. Und dann kam ich mit dieser Fragestellung hier ins Atelier und dann haben wir uns das angeguckt und festgestellt, dass es eine unheimliche schwierige Situation ist. Er konnte das Budget für diese kleine Entwicklungsphase noch abdecken aber für den Rest, was auch immer das dann sein sollte, das wussten wir ja auch alle nicht, da hätte er gar kein Budget. Das müssten wir dann irgendwie finden. Da kann man ja auch normalerweise sagen: Das ist mal wieder so eines dieser vielen Situationen wo viel Wind ist aber nichts dahinter. Oder jemand hat ganz große Pläne, hat aber gar nicht die Möglichkeiten und Mittel dazu. Und das gehört ja in der Produktion mit dazu. Wo kommt das denn her was da nachher gebraucht werden soll?

Bei der Biennale ist das so, da gibt es so etwas wie einen Ansatz von IFA vom Auswärtigen Amt für Sao Paulo, für Venedig, für Sydney und das sind unterschiedliche Beträge und die kann man dann abrufen und dann kann man sich noch Sponsoren suchen und dann geht es los. Wenn man weiß was die Produktion braucht. Und es ist ja immer viel Zeit involviert. Also Sao Paulo macht man nicht mal eben, das dauert ein Jahr. Das ist ein Jahr Arbeit. Okay und dann war es eben so, dass ich in Wuppertal die erste Idee präsentiert habe und ich glaube die war so ziemlich anders von der Vorstellung, von dem was sich der Rektor der Universität, ich sage jetzt mal, bewusst erwünscht hat. Vielleicht hat der gedacht, da kommt so einer, der arbeitet mit Licht und der wird dann schon

irgendwie etwas Schönes machen. Und außerdem haben wir ja den bergischen Löwen und grün ist überhaupt eine schöne Farbe, das ist ja die Hausfarbe der Universität, das muss doch irgendwie zusammengehen. Und das erste Konzept, das er bekommen hat, bestand daraus, dass wir hier im Atelier Fotos simuliert haben und eine Animation zur Vorbereitung eines solchen Projektes gemacht haben. Und der Sebastian war auch bei der Präsentation dabei, bei der ersten, und da saßen dann über 20 Leute. Wir waren natürlich auch erst mal ein bisschen überfordert. So ein großes Gremium und nicht so eine intime Situation wie es vorher war. Und wir haben Wort gehalten und er auch. Und dann hat er erst mal gesagt, dass er das interessant findet aber da war der Funke noch nicht übergesprungen. Und dann kam der nächste Schritt, dann hat er schon die Leute, die das Geld haben mit an den Tisch geholt. Das ist komplett nur aus privaten Spendenmitteln finanziert worden und das war schon interessant wie er das gemacht hat. Es war so, dass die eine Stifterin während der Präsentation einschief und der Sebastian und ich guckten uns an: Was machen wir jetzt? Wir haben einfach durchgehalten und einfach weiter von der Idee gesprochen. Dann hat sie nachher gesagt, der Künstler sei so bescheiden. Wahrscheinlich, weil ich sie nicht im Schlaf gestört habe. Wie auch immer, auf jeden Fall haben sie uns dann die finanziellen Mittel zur Verfügung gestellt, um das Projekt zu realisieren. Und dann kommt Bemusterung, dann kommen die einzelnen Firmen, dann muss das europaweit ausgeschrieben werden. Das dauert dann vom Tag des ersten Anrufs insgesamt drei Jahre. Das glaubt man nicht. Dann könnte man ja auch zwischendurch mal sagen: Das wird sowieso nichts. Das reicht jetzt. Wir haben schon so reingesteckt. So viele Nerven und so viele Treffen usw. Im besten Fall stelle ich dann fest: Da ist was drin. Da ist irgendwie ein Kern, an einer Frage, die ich jetzt sonst an keinem anderen Projekt so explizit bearbeiten kann. Hier war ja plötzlich eine riesen Uni oben auf einem Berg in einer Stadt im Tal. Also um dieses Verhältnis zu thematisieren. Und „MetaLicht“ war für mich dann dieses Idee, da habe ich gesagt: Das wird auf jeden Fall gemacht. Auch wenn es zwischendurch so aussah, dass es gar nicht gelingen kann. Es gab Ausschreibungsprobleme, technische Probleme, es gab viele, viele Probleme. Und wir haben es trotzdem gemacht. Und jetzt ist das auch diese Wirkung und jetzt muss man auch sagen: Wo ist denn dann der Künstler? Als Künstler bist du dann wahnsinnig schnell unwichtig. Dann geht es nur noch um das Projekt, was ja in meinem Sinne gut ist. Vielleicht für einen anderen Künstler schwierig, für mich ist es gut. Und dann kam eben das ZDF und brachte das Projekt ins Heute Journal und plötzlich war die Stadt Wuppertal mit diesem Projekt „MetaLicht“ in einer positiven Wahrnehmung. Und eben nicht wegen Finanzmangel und Schließung des Theaters und vielleicht auch so traurige Ereignisse wie der Tod von Pina Bausch, sondern plötzlich gab es eine andere Nachricht. Und nicht die Arbeit selber in ihrer physischen Repräsentanz oder der Künstler, weil er vor Ort war, sondern in der Produktion war die Medialisierung mit drin: Die Kommunikation in ein größeres Bild. Ich werde übermorgen auf einem Kongress vor 3.000 Delegierten in Kopenhagen wieder über diese Arbeit sprechen. Dieser switch, sozusagen, dass dieser Imagetransfer zwischen Universität und Stadt und dass es dieses kleine Kunstwerk braucht, das ist sozusagen wie wenn der Arzt sagt: Nehmen Sie das mal, im schlimmsten Fall hilft es nicht, aber schaden kann es auch nicht. Dann hat man das sozusagen on top. Wenn sich das dann aber als ein Amalgam wirklich verdreht und eine Kraft entwickelt, dann ist diese Kraft größer als alle, die sich am Tisch überlegt haben wie das dann mal sein sollte. Und dieses kleine Ferment war dieser Heute Journal-Bericht. Der dauert in Sekunden ausgedrückt 1:40min. Und hat die Welt für die, die an dieser Idee geglaubt haben total verändert. Weil das sehen dann 4 Millionen Menschen und die haben plötzlich eine andere Wahrnehmung dazu und das ist sozusagen Teil dieser Idee. Da heißt oft werden wir auch hier im Atelier angesprochen, ob wir bei der Kommunikation, bei der Vermittlung der Arbeit mithelfen können. Und das gehört mit dazu, dass sozusagen zwischen der Idee und dem Ort, also ich habe die Schritte ja schon genannt: Recherche, Projektvorschlag, Simulation, Diskussion, Budgetierung, technische Machbarkeit und Umsetzung und dann die Übergabe in die Öffentlichkeit, dass da kein Schritt von dem anderen getrennt wird. Das läuft alles ineinander über. Diese Arbeit in Wuppertal wird mit Windkraft, also mit Grünstrom betrieben, weil jetzt plötzlich die Frage aufkam, wie sieht da eigentlich mit der ökologischen Bilanz aus? Und jetzt können wir sagen, dass wir die dreifache Leistung durch Windkraft produzieren - heute sowieso, haha (lacht) -, als die Anlage selber verbraucht. Das heißt wir

speisen sogar noch etwas in das System ein und das sind natürlich auch Argumente, die dann dagegen halten können, wenn jemand sagt: Ja Moment mal, der Kuball da mit seinen Lichtprojekten, der verschleudert da ja Energien. So nach dem Motto: Strom kommt aus der Steckdose. Der kümmert sich da nicht drum, sondern da gibt es ja dann plötzlich eben auch eine Ökobilanz und die ist Teil des Projektes. Also die drei Windkraftanlagen sind auch von mir mitgestaltet. Die sind nicht irgendwie, haha (lacht). Keine rotierende Räder, sondern solche Inversionsmaschinen, die in einer speziellen Werkstatt gebaut und aufgerichtet wurden. Da drum herum gibt es die Möglichkeit sich aufzuhalten. Die Studenten nutzen das auch, weil die da den Blick in die Stadt haben. Und so hat dieses Werk einen richtigen Zyklus beschrieben und deswegen ist das auch ganz gut, das mal in diesem Prozess so deutlich darzustellen wie das eigentlich dann stattfindet. Also welche Linearität oder welche zeitlichen Dimensionen da eigentlich mit verbunden sind. Wir reden hier also wirklich von drei Jahren.

MATERIAL

Each project, this is my work supposition, depends on the material. There is an idea and there is a bond of material or a decision of material and they apply to this project until something else applies. So, for example, with the 72 families, there was indeed only the structure. I will exchange something in São Paulo, but I do not know what I will actually get in the end. Of course, in the slums I might rather get bulbs or maybe a lamp with a fan, because the air conditions are so incredibly bad that you also want to have a fan in there. I did not know what I would get, but I knew that if I received something, it would have an authenticity in this project and it would be linked to the families and their privacy. And this is the category. This is the material. Not the lamp itself, but the idea that is reflected with this lamp in this diversification of 72 families or mirrored in these 100 stories. And this is the material and this is perhaps the difference. It's not what you can see, what you get, but rather what is behind it. This is actually the work, the idea and the project. The material is the metaphysical space where the ideas can develop. That is how I understand teaching and how I also understand artistic practice. I do not have a high affinity for material. I may think for example the projector 2050 from Kodak in the 50s is a particularly successful, even a design object and I find certain video projectors particularly appealing in a way, or certain cameras, but it is not the material fetishism that provokes me. It is not something in bronze, something that is brought on a formula of eternity, but it is rather: What material does it need to make a registration on this site for a certain period of time? And this is what the material is measured with.

Jedes Projekt bedingt das Material. Das wäre jetzt meine Arbeitshypothese. Es gibt eine Idee und da gibt es die Materialbindung oder eine Materialentscheidung und die gilt erst mal für dieses Projekt, solange bis was Anderes gilt. Also zum Beispiel bei den 72 Familien stand ja nur die Struktur. Ich tausche in Sao Paulo. Ich wusste aber nicht was ich am Ende bekomme. Natürlich bekomme ich in den Slums eher Glühbirnen oder vielleicht mal eine Lampe mit einem Ventilator, weil die Luftbedingungen dort so wahnsinnig schlecht sind, dass man auch gleich einen Ventilator da dran haben möchte. Ich wusste nicht was ich bekomme aber ich wusste, dass wenn ich was bekomme, dass es sozusagen eine Authentizität hat im Projekt selber mit den Familien rückgekoppelt und deren Privatraum. Und das ist die Kategorie. Das ist das Material. Nicht die Lampe selbst, sondern die Idee, die sich mit dieser Lampe in dieser Diversifikation von 72 Familien oder in den 100 Geschichten widerspiegelt. Und das ist dann sozusagen das Material und das ist dann vielleicht auch ein bisschen so der Unterschied. Das was man bekommt, ist eben nicht was man sieht. Sondern was hinter dem steckt, was man zu sehen bekommt, ist eigentlich die Arbeit, die Idee und damit eben auch das Projekt. Das Material ist der metaphysische Raum, in dem sich die Idee entwickeln kann. So begreife ich Lehre und so begreife ich auch künstlerische Praxis. Ich habe keine hohe Materialaffinität. Ich finde zwar jetzt vielleicht den Projektor 2050 von Kodak aus den 50er Jahren ein besonders gelungenes, auch Design-, Objekt und finde auch bestimmte Videoprojektoren besonders ansprechend in einer Form oder bestimmte Kameras, aber es ist nicht der

Materialfetischismus, der mich treibt. Es ist nicht das in Bronze, auf eine Ewigkeitsformel bringende, sondern es ist eher: was braucht es an Material, um an dieser Stelle für eine bestimmte Zeit eine Einschreibung vorzunehmen? Und daran wird das Material gemessen.

MEDIUM

For me it is a fact that light is a key medium. But it is actually not the medium that interests me but rather what happens with it or because of it. So light, whether it is interpreted from the physical or philosophical or metaphysical view, is a very small section of the world, which opens as a result. What interests me in the projects, when I specifically inset light, with a varying of success and also referring to the concentration in the projects, is: how can you create a connection, which is immaterial and timeless between buildings and people, between people and people? So it is also about a mediator, about a communicative part. This is often equated with communication design or composition design, perhaps even confused? One may not forget that the function only consists in precisely honoring this one aspect. It is not about looking back on and reappraising German history when I close a synagogue and set the light from inside to the outside, towards the neighbors. The question is rather: what did the neighbors feel? And that is exactly what they told the media, told to the cameras and radio microphones and in the conversations on their own accord, that they themselves felt addressed for the first time. Because in the other projects they were not involved at all. They came there and then there was a exhibition of Richard Serra or of Georg Baselitz. They had no options, they were not involved, you could say so. It was now a new dimension. In Toronto I let two window cleaners clean the windows, a bit like a pair of braces. Up and down I let them drive. All this took six hours. As a contribution to a festival in Paris, which is called Nuit Blanche, which was developed in Paris and can be treated as an export hit, as a festival and, I would say, as a popular amusement to the folk at an intermediate level. So far I have always avoided taking part in something like that, but in this context, I was able to realize a work for which the context matched. Because there were just an amazing number of people on the street: 1 million people. They looked up and expected giant events and suddenly they see just a very minimalistic gesture and this was the right thing in this moment. So material and medium merge a bit in my case. For me, the important thing was actually the research on-site. To talk to the people themselves, to be up on the roof in 225 meters height and to understand what kind of job this is. Such a swing stage, that sways extremely with a wind force. Up to six meters per second and that these guys are extremely courageous but also cunning and smart and they know exactly how to deal with their medium in height with glass and new architecture and that they are happy about every new glass building knowing that there are only few people, who are able to do this work. And they also earn megabucks for it, but this is another matter. So in the context of some projects I just learn something. It started with performance aspects. I started to respond to the urban space, as I have, for example, organized protests. I experienced a street battle due to squatters, here in Düsseldorf and partly also in Berlin, and out of this I possibly developed an attitude, to call attention to certain issues and questions, possibly by performances in urban space. But I have not really driven it hard enough because I also quickly realized that there are limits. So I decided to give it a shot in the theatre context. This was also a short trip. It was a coincidence. I was asked. Someone dropped out of a theatre production. But I quickly noticed that it is not the right context and then I came to the question: How can I actually cross over from the very idea of the scale, of the cartographic, of the design, into the space? And then I started cutting and ripping small 4x4 cm large cardboard boxes and projected them in a way that they involved the ceiling, floor and wall. And that is how the first room installation style artworks emerged. And then I worked together with a few people who came from the musical field. I wanted it to be connected with sound, it was an issue somehow to fill the room again with such an acoustic signal, now I see it in a more skeptical way. And then I moved on and said: okay, if I design the slide as a sort of form, why not let the architecture be the frame? So that big slide frames, that large-scale framework arise. I was busy with this. I also involved the urban space and every now and then I reacted in the form of performances. In 2011 I drove 400 sheep with four shepherds and dogs

through Bern. So I did not actually drive them. They really run by themselves, but the idea was that they took over the opening of a theatre festival and I have previously organized several things in a theatre room. I blocked the road next to the theatre and thereby transformed the theatre into a staging area. I let the windows and doors be removed completely and transformed this place into a public space for 24 hours with all these sheep. Animals in the city, these are things that are, of course, logistically extremely extensive, especially in Switzerland. But I was curious: What will happen when such an archetype, an animal such as a sheep, occupies the place once more?

Bei mir ist es tatsächlich so, dass Licht schon ein sehr zentrales Medium ist, aber es ist eigentlich nicht das Medium, das mich interessiert sondern was damit, daraus und dadurch passiert. Also Licht, ob es nun aus der physikalischen oder philosophischen oder metaphysischen Seite her interpretiert wird, ist ein ganz kleiner Weltausschnitt, der sich dadurch eröffnet. Und mich interessiert, wenn ich Licht so gezielt einsetze wie ich das versuche in den Projekten, mit unterschiedlichem Erfolg, auch was die Konzentration in den Projekten angeht, dann interessiert mich: Wie kann man denn eine Verbindung herstellen, die immateriell ist und auf Zeit zwischen Gebäude und Menschen, zwischen Menschen und Menschen. Also es geht auch um so eine Mediatorensseite, um eine kommunikative Seite. Das wird ja sehr schnell mit so Kommunikationsdesign oder Gestaltung gleichgesetzt, vielleicht sogar verwechselt? Man darf ja dabei nicht außer Acht lassen, dass die Funktion ja nur darin besteht eben genau diesen einen Aspekt einzulösen. Es geht also nicht darum jetzt deutsche Geschichte aufzuarbeiten, wenn ich eine Synagoge schließe und das Licht von Innen nach Außen auf die Nachbarn setzte. Die Frage ist ja dann, was haben die Nachbarn empfunden? Und genau das haben die ja dann auch aus sich heraus, von sich heraus mit den Medien, die haben das in die Fernsehkameras und Radiomikrofone und in den Gesprächen gesagt, dass sie sich zum ersten Mal angesprochen gefühlt haben. Weil bei den anderen Projekten waren sie ja gar nicht involviert. Da kamen sie dahin und dann war da eine Richard Serra Ausstellung oder eine Georg Baselitz Ausstellung. Da hatten sie ja keine Möglichkeiten, sie waren nicht beteiligt, sagen wir mal so. Das war jetzt schon eine neue Dimension. Ich habe in Toronto zwei Fensterputzer, im Grunde wie so einen Hosenträger, die Scheiben putzen lassen. Herunter und wieder hochfahren lassen. Das Ganze hat 6h Stunden gedauert. Als einen Beitrag zu einem Festival in Paris, das nennt sich Nuit Blanche, das wurde in Paris entwickelt und kann man als Exportschlager, als Festival und, ich sage mal, als Volksbelustigung auf mittlerem Niveau verstehen. Ich habe das bisher auch immer vermieden aber in dem Zusammenhang konnte ich eine Arbeit realisieren und da war es für mich auch gut diesen Kontext zu haben, weil da waren halt wahnsinnig viele Leute auf der Straße: 1 Million Menschen. Die guckten dann irgendwie hoch und die erwarten natürlich dann riesen Ereignisse und plötzlich sieht man eben dann nur so eine ganz minimalistische Geste und das war in dem Augenblick richtig. Also Material und Medium, das geht bei mir so ein bisschen ineinander. Das wichtige war für mich eigentlich die Recherche vor Ort. Mit den Leuten selber zu reden, oben auf dem Dach zu sein in 225m Höhe und dann eben zu kapieren, was das für ein Arbeitsplatz ist. So eine Swingstage, die bei einer Windstärke ab 6m pro Sekunde so richtig deftig anfängt zu schaukeln und dass die Jungs extrem mutig sind aber auch gerissen und schlau. Die wissen genau wie sie mit ihrem Medium umgehen in luftiger Höhe und mit Glas und mit neuer Architektur und dass sie sich über jedes Glasgebäude freuen, weil sie wissen, dass es kaum Leute gibt, die diese Arbeit tun können. Und die kriegen auch eine Schweinegeld dafür, aber das ist eine andere Sache. Also im Rahmen mancher Projektes lerne ich einfach etwas. Angefangen hat das mit performativen Aspekten. Ich habe angefangen auf den Stadtraum zu reagieren, indem ich zum Beispiel Proteste organisiert habe. Also ich habe so eine Straßenkämpferfahrung durch Hausbesetzererfahrung, hier in Düsseldorf und teilweise auch in Berlin, gehabt und habe daraus auch so eine Haltung entwickelt, möglicherweise durch eine Performance im Stadtraum durch Irritation Aufmerksamkeiten auf bestimmte Fragestellungen zu lenken. Das habe ich aber nicht wirklich intensiv genug betrieben, weil ich auch schnell gemerkt habe das hat Grenzen. Und habe mich dann entschieden das kurz im Theaterkontext mal auszuprobieren. Das war auch ein kurzer Ausflug. Das war ein Zufall. Ich wurde gefragt. Da fiel jemand bei einer Theaterproduktion aus und habe aber auch gemerkt, das ist es

auch nicht und dann bin ich sehr schnell zu der Frage gekommen: Wie kann ich eigentlich, sozusagen von der Idee des Maßstäblichen, Kartografischen, Entwurfs-Ideehaften in den Raum? Und dann habe ich angefangen Karton in kleine, 4x4 cm große Pappkartons zu schneiden und zu reißen und habe die dann projiziert und zwar so, dass sie Decke, Boden und Wand miteinbezogen haben. Und dadurch sind praktisch erste rauminstallative Arbeiten entstanden. Und dann habe ich noch direkt mit ein paar Leuten zusammen gearbeitet, die im musikalischen Bereich unterwegs waren. Ich wollte das damals mit Klang verbinden, heute sehe ich das skeptischer, aber damals war das irgendwie so ein Thema auch den Raum noch mal mit so einem akustischen Signal zu füllen. Und dann habe ich mich weiterentwickelt und habe gedacht: Okay, wenn ich sozusagen das Dia als eine Form entwickle, warum kann dann nicht die Architektur diese Rahmung übernehmen? Sodass große Diarahmen, wenn man so will, also großformatige Rahmen entstehen. Habe mich damit beschäftigt. Habe den Stadtraum dann stärker auch einbezogen und habe dann auch immer mal wieder performativ reagiert. Ich habe im Jahr 2011 400 Schafe durch Bern getrieben mit 4 Schäfern und Hunden. Also ich persönlich habe die eigentlich gar nicht getrieben. Die sind eigentlich von alleine gelaufen, aber die Idee war, dass sie im Rahmen eines Theaterfestivals die Eröffnung übernehmen und ich habe vorher in einem Theaterraum mehrere Dinge gemacht. Ich habe erst mal die Straße neben dem Theater gesperrt und dadurch das Theater zum Durchgangsraum gemacht. Ich habe Fenster und Türen komplett herausnehmen lassen und habe diesen Ort dann mit den Schafen für 24h zum öffentlichen Raum gemacht. Also Tiere im Stadtraum, das sind eben so Sachen, die sind natürlich auch in der Schweiz logistisch extrem aufwendig. Aber mich hat interessiert: Was passiert, wenn so eine Urform, also so ein Tier wie ein Schaf, diesen Ort wieder okkupiert?

PROCESS

I think the following elements are essential for the process: the location, the room, the person acting on site, political, social and other factors. It's different in every project but the basic constellation seems to be similar. It seems to me impossible to work in a specific location and hide these contexts. This means there are clear steps. They are research, travel research, material research and preparative considerations, which are then gathered together roughly, not really deeply structured, but rather on the surface. Then they will be discussed with the process partners on site. Those may be curators, but those may also be a group of students in Lüneburg as in the project *Urban Context* with the *Gauleitungsbunker*, where the underground artwork was banned by the mayoral and therefore was shown on the ground level. Where the philosopher Paul Virilio and the art historian Manfred Schneckenburger, who had twice organised the exhibition documenta, were involved. This means there are always a lot of people en route. I do not even know how many co-producers have been on the move over the years, shoulder to shoulder with me in these projects. That is why the process itself is partly incredibly complex and difficult. Because I live for a few days, sometimes weeks, next to a hole, and looking inside I think: this and that happened here and now something new must be created. What is my part supposed to be here? Of course at first I feel small, obscure and minor because of that. This is right anyway because it is also an important thought. And then to fill the whole thing with an idea and to see if the idea is viable, if it can form partnerships, if maybe others are interested to cooperate. And if they are, how could it be, this collaboration? Yes, that is also part of this process. Or I do say something deliberately. So in the synagogue, it was important to me that the neighbors would be the first to hear of the project instead of reading it in the newspaper: "There is an artist who does something in there." In São Paulo I have first asked the Cafeteria, the coffee lady Donna Gloria and then, after her, the president of the Biennale. And I said, I have already a participant and he was naturally very interested in this prominent lady. When I told him it was one of his employees he was totally confused, but then also understood what sort of a project it really is. The project shall show that this society, despite the need for solidarity, reveals a very clear separation of economics and micro-economics, represented by the coffee lady who did not even had a name for him, but rather a function. And in exactly these moments I realize: this is

the process that is entered by the work. So to speak: the nucleus may already be set for the intensity of the work and its impact by the gesture of response, by the gesture of invitation and by the structure in which way that happens. This goes far beyond of what is visible in an exhibition or in a documentary. And this is why every project is a process. And individual processes result from processes. There is no clear separation. I cannot say on how many projects I am working at the same time. I could mention a number that may appear rather daunting or scary. So if I go for a run in the morning, many of these projects cross my mind and then I think about individual steps that we then discuss here in the studio. Something has to be sent there, we still have to answer that, there is no question yet, there is still a need of material research and so it grows and grows. And this is how a project enters the stage of realization or transfers into a more condensed form. But it is not really finished, even if they have this special form of existence in these hanging files, somehow. This only exists for the reason, for me having a direct access when I need it. This is not the actual form of existence. The form of existence is the idea, and finally there are memorials that keep the idea awake, sometimes it is a photograph and sometimes it is a video or a statement or a publication that reminds me of it. And sometimes it is an entire room, but nothing helps, no matter how large the cost of materials seems to be, the idea is in the important. This means I have a lot more to deal with the fact, that I disappear and that the work disappears, because so many things are not permanent, but rather procedural. Maybe two, four or six weeks and then they are gone. Very few things remain permanently, just like the project in Christchurch. And the others leave a trail. This means for me as an artist that this trail and the memory in the collective memory of a society or a generation, have a quality in itself. Book publications are the things that can tell you about a special feature of the project. And luckily I have appreciated this very, very early, although I do not know why. I actually do have a complete documentation of my artistic works since 1980. There is hardly a project that is not documented.

Also ich glaube die Elemente, die für den Prozess maßgeblich sind, also der Ort, der Raum, die handelnde Person vor Ort, politische, soziale und andere Faktoren, das ist ja in jedem Projekt anders, aber die Grundkonstellation scheint ähnlich. Es scheint also für mich mittlerweile unmöglich zu sein, an einem Ort zu arbeiten und diese Kontexte auszublenden. Das heißt es gibt klare Schritte. Das heißt Recherche: Recherche-Reise, Recherche-Material und vorbereitende Überlegungen, die dann grob zusammengerafft werden, nicht wirklich tief strukturiert, sondern eher an der Oberfläche. Sie werden dann mit den Prozesspartnern vor Ort besprochen. Das können Kuratoren sein, das kann aber auch eine Studentengruppe in Lüneburg sein, bei dem „Urban Context“ Projekt mit dem Gauleitungsbunker, wo ja die unterirdische Arbeit vom Bürgermeister verboten wurde und deswegen dann die Arbeit an der Oberfläche gezeigt wurde. Wo wir dann einen Philosophen wie den Paul Virilio und einen Kunsthistoriker und zweifachen Dokumentamacher wie den Manfred Schneckeburger mit einbezogen haben. Also das heißt es sind schon immer auch eine Menge Leute mit unterwegs. Ich weiß gar nicht wie viele Mitproduzenten sich über die Jahre, sozusagen Schulter an Schulter mit mir, an diesen Projekten bewegt haben. Deswegen ist der Prozess selber zum Teil unglaublich komplex und schwierig, weil ich lebe dann für ein paar Tage, manchmal Wochen an so einem Loch und guck` da rein und denke: Hier ist das und das passiert und hier soll etwas Neues entstehen. Was soll da meine Rolle sein? Da komme ich mir natürlich auch erst mal eingerückt und klein und unbedeutend vor. Ist ja auch richtig, weil das ist ja auch ein wichtiger Gedanke. Und dann das Ganze mit einer Idee sozusagen anzufüllen und zu gucken, ob die Idee tragfähig ist, ob sie Partnerschaften bilden kann, ob vielleicht andere auch Lust oder Interesse haben mitzuarbeiten. Und wenn ja, wie sieht denn diese Mitarbeit aus? Ja, das ist schon auch Teil dieses Prozesses. Oder ich sage etwas ganz bewusst. Also bei der Synagoge war es mir wichtig, dass die Nachbarn als erstes von dem Projekt erfahren und nicht aus der Zeitung lesen: Da kommt ein Künstler und macht da was. In Sao Paulo habe ich zuerst die Copeteria, die Kaffeefrau Donna Gloria gefragt und dann den Präsidenten der Biennale und habe gesagt ich habe schon eine Teilnehmerin und er war natürlich ganz interessiert an dieser prominenten Dame. Als ich ihm sagte, es sei eine Mitarbeiterin, war er total irritiert, hat dann aber auch verstanden was das Projekt ist. Das Projekt soll

eben auch zeigen, dass sich in dieser Gesellschaft trotz der Notwendigkeit von Solidarität eben auch eine ganz klare Trennung von Ökonomien und Mikroökonomien aufzeigt und dass die Kaffeefrau für ihn noch nicht mal einen Namen hatte, sondern eher eine Funktion. Und genau da, an diesen Momenten, da merke ich: Das ist der Prozess, den diese Arbeit eingeht. Nämlich zu sagen: Es kann schon durch die Geste des Ansprechens, durch die Geste der Einladung und durch die Struktur wie das passiert, kann schon der Nukleus gelegt werden für die Intensität der Arbeit und ihre Auswirkung. Das geht weit über das hinaus, was dann in einer Ausstellung oder in einer Dokumentation sichtbar wird. Und deswegen ist jedes Projekt ein Prozess. Und aus Prozessen entstehen einzelne Projekte. Es gibt keine klare Trennung. Ich kann auch nicht sagen an wie vielen Projekten ich gleichzeitig arbeite. Ich könnte eine Zahl sagen, die wirkt dann vielleicht eher abschreckend oder erschreckend. Also wenn ich morgens Laufe, gehen mir viele, viele von diesen Projekten durch den Kopf und ich überlege dann einzelne Schritte, die wir dann eben hier im Atelier besprechen. Da muss noch etwas hingeschickt werden, da muss noch eine Antwort hin, da muss noch eine Frage hin, da muss noch Material recherchiert werden und so wächst und wächst das. Und so kommt dann ein Projekt in die Phase, dass es in die Realisierung gehen kann oder in eine verdichtete Form. Aber so richtig abgeschlossen, auch wenn die dann da in diesen Hängeregister irgendwie so eine besondere Existenzform oder so haben, ist es eigentlich nicht. Das ist ja dafür da, dass ich einen direkten Zugriff drauf habe, wenn ich es brauche. Das ist nicht die eigentliche Existenzform. Die Existenzform ist die Idee und letztlich gibt es Erinnerungszeichen, die die Idee wach halten und manchmal ist das eine Fotografie, die daran erinnert und manchmal ist es ein Video oder ein Statement oder auch eine Publikation. Und manchmal ist es ein ganzer Raum, aber es hilft alles nichts, egal wie groß der Materialaufwand scheint, die Idee steht im Vordergrund. Das heißt ich muss viel stärker damit umgehen, dass ich verschwinde und dass das Werk verschwindet, weil ja viele Dinge nicht dauerhaft sind, sondern eher prozessual. Vielleicht zwei, vier oder sechs Wochen und dann sind sie weg. Weniges, wie beispielsweise das Projekt in Christchurch, bleibt dauerhaft. Und das Andere zieht eine Spur. Das heißt für mich als Künstler ist dieses Spurziehen und mit der Erinnerung im kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft bzw. einer Generation zu tun zu haben, das ist für mich eine Qualität an sich. Bücherpublikationen sind die Sachen, die über die Besonderheit des Projektes erzählen können. Und da habe ich vielleicht, ich weiß nicht warum, glücklicherweise schon sehr, sehr früh drauf Wert gelegt. Und habe seit 1980 eigentlich eine lückenlose Dokumentation der künstlerischen Arbeit. Es gibt kaum ein Projekt, was nicht dokumentiert ist.

PRESENTATION

There are maybe in simplified terms two structures. On the one hand what we would call an institutional frame that has been created for artistic dispositives. In Germany those are of course the art clubs founded by the citizens in the mid-19th and early 20th century. Then of course the institutions such as museums or galleries. And of course art halls, so houses without their own collections. And this does of course also exist as an international model. Currently, I exhibit in an art museum in Seoul, called CAN Space, which is supervised by a professional curator, who has already curated several biennials. In a team where the employee also has worked in galleries. This is all highly professional. The present monographic exhibitions in cycles, and deal with one particular question for a whole year. As one of the last stations of an exhibition tourney initiated by Goethe Institute, I showed *Platon's Mirror* in there. On the other hand there is the non-institutional or not-prepared frame. The works from a collaboration between architecture or university. I had just mentioned *Metalicht* or *Megazeichen* as an example. There is something like a cooperative framing. Either an institution such as a university or a company like Mannesmann or a bunker, which belongs to the cityscape of a city like in Lüneburg. The frame, the dispositive is formed by dealing with the location and by the marking of the place. And this creates an exhibition platform on time. If we called this 2a in the non-institutional framework, 2b would be the performance frame. The

performance frame for the *Black Square* in Hamburg would be 90minutes or the 400 sheep in Bern or the window cleaners in Toronto. This also means the models on time are not effective, but rather a performance direction, registered as a demonstration or applied as a performance intervention in urban space. This refers to my big project plan with the *public prepositions* where *Solidarity Grid* in the Christchurch belongs to. So sometimes the work itself has to find or define or co-constitute its location and by this the artwork co-builds its art-receptive frame. This means, when an artist produces an artwork, there are always these statements: yeah, but if I do it then nobody cares about it. This is a fact, because the artist as a person and in profession always commits something, that has some sort of artwork quality or process quality to the artistic context, and thus also to the social context. And this commitment is the agreement. One can see this very well in the re-evaluation of the exhibition *Attitudes Become Form* by Harald Szeemann, where the artists 1969 (I just have seen all the statements in Venice) said something like: Yes, I do art. I am an artist – I do art. And this was the only answer that the journalist was able to squeeze of these artists in 1969. Now one could also just say that but I think that the relationship between the artist and society has become more complex. And it was right in 1969, during the time between 1967 and 1969 where in Berkeley, Paris and Frankfurt and elsewhere the student revolt came up with the question: how did the parent generation actually deal with the problems of the Vietnam War and the 2nd World War? In the context of that question political systems and models of representation have been questioned and therefore the museums had of course a very different social task with this type of art. Which is much more complex. You can see it in the artistic manifestations, if one takes Alice Creischer or Andreas Siekmann or just Alfredo Jaar. I mean how complex artistic statements are, which are so highly politically loaded up in the work contexts. This can be retold without effort, I guess. 1969 it was a gesture of radicalism to say: art has no other meaning except for being art. Me, being Lawrence Weiner, just rip out this square out of the wall. I rip off the plaster and I just do it because it simply has to be done at this point. So. That's it. And the first argument maybe goes beyond this point, regarding the issue of which part the artist should have.

The audience, forms itself. Either away ... haha (laughs), so not away from the location, but they continue their studies in the sense of educating themselves from the artworks. This is of course the task of the museums. I think the biggest increase is the education department of the museum. Perhaps it is also an invention of the mid-20th century to say that you have to take the children and young people along to give them the chance to later understand the possibilities of encoding and coding from the artistic to the other perspective. I am not sure if it is the right way as it is done right now. But it is one way that is being operated. I also know directors of museums who are more sceptical about it. So not all follow this credo. The other audience is an audience that does not know that they are an audience. So for example the people who passed *Megazeichen* in a car not knowing what it was and then there was this reaction in the newspaper: the cleaners had forgotten to switch off the light, and so on. Those are the reactions that tell us, that there is an unprepared audience, which also reacts just like someone who is unprepared.

Da gibt es vielleicht vereinfacht, vergrößert, zwei Strukturen. Einmal das, was wir als einen institutionellen Rahmen bezeichnen würden, der für künstlerische Dispositive geschaffen worden ist. Das sind in Deutschland natürlich ganz vorne weg die Bürger aus der bürgerlichen Mitte entstandenen Kunstvereine. Aus der Mitte des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. Dann natürlich die Institutionen wie städtische Museen oder Landesgalerien. Dann natürlich eben Kunsthallen, also Häuser ohne eigene Sammlung. Und das gibt es natürlich auch als ein internationales Modell. Gerade aktuell zeige ich, wenn man so will, in einer Kunsthalle in Seoul, die heißt CAN Space und wird von einer professionellen Kuratorin betreut, die schon mehrere Biennalen kuratiert hat. In einem Team wo auch der Mitarbeiter schon in Galerien gearbeitet hat. Das ist alles hoch professionell. Die zeigen zyklenhaft monografische Ausstellungen, die dann immer auf das gesamte Jahr gesehen einer bestimmten Fragestellung folgen. In dem Fall zeige ich dort „Platon´s Mirror“ als eine der letzten Ausstellungsstationen, dieser vom Goethe Institut initiierten Ausstellungstournee. Dann gibt es den nicht-institutionellen oder noch nicht vorbereiteten Rahmen. Das ist dann

sozusagen aus der Kooperation zwischen Architektur oder eben Universität. Ich hatte gerade „MetaLicht“ oder „Megazeichen“ als ein Beispiel genannt. Da gibt es ja praktisch dann einen Cooperate Rahmen, wenn man so will. Entweder eine Institution wie Universität oder eine Firma wie Mannesmann oder einen Bunker, der sozusagen ins Stadtbild einer Stadt gehört wie in Lüneburg. Und da bildet sich der Rahmen, das Dispositiv durch die Beschäftigung mit dem Ort und durch die Markierung des Ortes. Und dadurch entsteht eine Ausstellungsplattform auf Zeit. Wenn das im nicht-institutionellen Rahmen jetzt 2a wäre, dann wäre 2b das im performativen Rahmen. Für das „Black Square“ in Hamburg 90min, oder die 400 Schafe in Bern oder die Fensterputzer in Toronto. Das heißt auch dort greifen nicht diese Modelle auf Zeit, sondern sozusagen eher eine performative Wegebeschreibung, als Demonstration angemeldet oder als eine Performance angemeldete Intervention im Stadtraum. Das rekurriert ja auf mein großes Projektvorhaben mit dem „public prepositions“ wo ja „Solidarity Grid“ in Christchurch mit dazu gehört. Also manchmal muss die Arbeit erst mal ihren Ort finden oder definieren oder mitkonstituieren und damit bildet sie ja auch einen in kunstrezeptiven Rahmen mit. Das heißt, wenn ein Künstler ein Werk macht, dann gibt es ja immer wieder diese Aussagen: Jaja, wenn ich das mache dann nimmt das ja keiner wahr. Das ist ja klar, der Künstler als Person und in Profession übergibt immer etwas, was Werkqualität oder Prozessqualität hat, in den künstlerischem Kontext, und damit eben auch gesellschaftlichen Kontext, ein. Und diese Einschreibung ist die Vereinbarung. Man kann das jetzt aktuell sehr gut an der Re-Evaluierung der Ausstellung „Attitudes Become Form“ von Harald Szeemann sehen, wo die Künstler 1969 (ich habe die Statements jetzt alle wieder in Venedig gesehen), dann so etwas gesagt haben wie: Ja, ich mache Kunst. Ich bin Künstler, ich mache Kunst. Und das war die einzige Begründung, die der Journalist, den Künstlern 1969 aus der Nase ziehen konnte. Jetzt kann man das ja heute auch einfach behaupten und wieder so sagen, aber ich glaube, dass das Verhältnis zwischen Künstler und Gesellschaft mittlerweile etwas komplexer ist. Und das 69 richtig war. In der Zeit zwischen 67 und 69 wo in Berkley Paris und Frankfurt und anderswo studentische Revolte entstanden ist, mit der Frage: Wie ist eigentlich die Elterngeneration mit den Problemen von Vietnamkrieg über den 2. Weltkrieg umgegangen? Und dass in diese Fragestellung hinein eben politische Systeme und Repräsentationsmodelle hinterfragt worden sind und da hatte die Institution Museum mit dieser Art von Kunst natürlich eine ganz andere gesellschaftliche Aufgabe. Die ist viel komplexer. Das sieht man auch an den künstlerischen Ausformungen, wenn man Alice Creischer nimmt oder Andreas Siekmann oder eben Alfredo Jaar. Also wie komplex da künstlerische Aussagen sind, die ja hochgradig politisch auch aufgeladen sind an den jeweiligen Werkzusammenhängen. Das lässt sich mühelos, glaube ich, weiter erzählen. 69 war es eine Geste in der Radikalisierung zu sagen: Die Kunst hat gar keine andere Bedeutung als Kunst zu sein. Ich haue jetzt hier als Lawrence Weiner dann eben dieses Quadrat da aus der Wand. Schlage dem Plaster Putz ab und mache das, weil es eben an dieser Stelle gemacht werden muss. So. Punkt. Und über diese erste Argumentation geht es vielleicht ein Stückchen hinaus, was die Rolle des Künstlers angeht.

Das Publikum, das bildet sich. Entweder fort... haha (lacht), also nicht fort vom Ort, sondern bildet sich fort im Sinne von: Bildet sich an den Werken. Das ist natürlich dann die Aufgabe des Museums. Ich glaube der größte Zuwachs ist die pädagogische Abteilung des Museums. Ist vielleicht auch die Erfindung des, in Mitte des 20. Jahrhunderts zu sagen, dass man die Kinder und Jugendlichen mitnehmen muss, damit sie später überhaupt auch die Chiffriermöglichkeiten und Kodierungen aus der künstlerischen in die andere Perspektive verstehen. Ich bin mir nicht sicher, ob das der richtige Weg ist, so wie es gemacht wird. Aber es ist ein Weg, der betrieben wird. Ich kenne auch Museumsleiter, die da eher skeptisch sind. Also nicht alle folgen diesem Kredo. Das andere Publikum ist das Publikum, das gar nicht weiß, dass es ein Publikum ist. Also die Leute, die zum Beispiel an dem „Megazeichen“ mit dem Auto vorbei gefahren sind und gar nicht wussten was das war und dann gab es ja auch diese Reaktion in der Zeitung: Die Putzfrauen hätten vergessen das Licht auszumachen usw. Das sind ja eben die Reaktionen, die auch erzählen, dass es eben ein unvorbereitetes Publikum gibt, das eben auch so reagiert wie jemand, der unvorbereitet ist.

INTENTION

I think THE art is something that reveals social convention. The outside of what we as an individual, working as an artist, do. It is sort of a *conclusio sine-qua-non*, which we can no longer negotiate or need to negotiate. This is also an advantage. When it is solved, then you do not need to deal with it anymore. So I do not concern myself with THE art as a genre, but I am concerned with artistic production, when I work with students at the KHM or in workshops somewhere else. I am interested in the development of a relationship of locations and perhaps in getting to the end of what a society can bear and to which extend it can be carried somewhere, by using artistic tools. In terms of giving suggestions, of making contributions, to work towards a larger issue. Which is also not established. I cannot say: this is the question I entirely work on. I am working on aesthetic problems as well as on political or social spaces, those interest me, too. But I have no fixation. And this is why there is not the one goal or a single goal. One could also say it is something like an occupational therapy. I just have to do something. And I do and put my energy into it. But I realize that this energy does not decrease. If you work for a certain time one can also say: okay, this has now changed and now there are other priorities or other shifts or so. But this has not taken place in my understanding. I am more and more interested in these socio-political spaces and I would say that it balances each other, that I intervene in public more than I represent institutionally. And it is the same with the student projects. So I am more interested in an invitation to a process and that everybody continues doing it as long as possible and thinkable but I am not so much interested in a retrospectively assessed or in a set perception of art. And also not for my artwork.

Ich glaube die Kunst, das ist was, was eine gesellschaftliche Konvention reflektiert. Was außerhalb dessen ist, was wir Einzelne, die als Künstler arbeiten, eben machen. Das ist sozusagen so eine conclusio-sine-qua-non, über die wir gar nicht mehr verhandeln können oder nicht mehr verhandeln brauchen. Das ist ja auch ein Vorteil. Wenn es geklärt ist, dann braucht man sich nicht mehr damit beschäftigen. Ich beschäftige mich also nicht mit der Kunst als eine Gattung, sondern ich beschäftige mich mit künstlerischer Produktion, wenn ich mit Studierenden arbeite an der KHM oder in Workshops anderswo. Ich interessiere mich für die Weiterentwicklung eines Verhältnisses von Orten und, ja vielleicht mit künstlerischen Mitteln auszuloten, was eine Gesellschaft ertragen kann oder wohin sie getragen werden kann. Also im Sinne von Vorschläge machen, Beiträge machen, Zuarbeiten zu einer größeren Fragestellung. Die ist auch nicht festgeschrieben. Ich kann ja jetzt nicht sagen: Die Fragestellung ist es dann, für die ich mich jetzt ausschließlich einsetzte. Ich arbeite an ästhetischen Problemen genauso wie an politischen oder sozialen Räumen, die interessieren mich auch. Aber ich habe keine Festschreibung. Und deswegen gibt es auch nicht das Ziel oder ein Ziel. Man könnte ja auch sagen es ist so etwas wie Beschäftigungstherapie. Irgendetwas muss ich ja machen. Mache ich auch, und setze meine Energie dafür ein. Ich merke aber, dass diese Energie nicht nachlässt. Wenn man eine gewisse Zeit arbeitet kann man ja auch sagen: Okay, das hat sich jetzt verändert und jetzt gibt es andere Schwerpunkte oder andere Verschiebungen oder so. Das hat nach meinem Verständnis nicht stattgefunden. Ich bin mehr und mehr interessiert an diesen gesellschaftspolitischen Räumen und würde sagen bei mir hält sich das im Moment die Waage, dass ich mehr öffentlich interveniere, als dass ich institutionell repräsentiere. Und das ist bei den studentischen Projekten auch so. Also ich bin mehr interessiert an so einer Einladung zu einem Prozess und dass alle solange wie denkbar und es möglich ist, dabei bleiben und nicht so sehr interessiert an einer retrospektiv eingeschätzten oder eingestellten Kunstwahrnehmung. Und auch nicht für meine Arbeit.

METHOD

If I had a strategy, I would like to patent it. I have none. But what I do have is a great curiosity towards locations and people and I also use it to get to know places and people in a better and more intense way. Methodologically, it always sounds as if there were a fixation. Let us put it this

way: it has been found that these three steps: research, project idea and implementation, procedural implementation, that this is actually the basic framework with which I proceed. With regard to the media component I can say that we try to get a bigger, more complete and extensive image - well it is not an image in this sense - we try to get an idea of the places where we work by taking photographs, examining footage, via internet research and also by talking to people on site. Sometimes if you talk to three people one has the feeling they are speaking of three totally different places. And this is exactly what represents such a research. It's like a waiting game, such a kaleidoscopic framework in which it is moving. Which then is the basis for the decision, which idea might be effective. Otherwise there is no fixation. At least I did not notice it about myself yet. Maybe others notice it that way and they say: he/she is good at ... or he/she is not able to.... This is and was never an issue for me. I try to leave as much space as possible for myself. And of course I can also give the space to others, because I have no fixed goal. I do not ask myself with the idea of getting a response. This can also be seen as a weakness, scientifically resilient in the sense of repetition, a science as it ... if I work artistically and scientifically, there are also those areas where I work with neuroscientists and so on. They are of course jealous of the open space that I have. Since these spaces just do not have to follow scientific rules when I am working. And anyway it comes to inventions. Coincidentally – I cannot help myself, anyway it happens somehow, that they perceive something as an invention and I just say: it is caused by a not-methodical and not-programmable methodology. Because sometimes the mistake is in a system, so to speak the point where I am convinced is more interesting to me than the system itself that I perhaps would like to continue, or so. And it's the same way how teaching and artistic practice work, for me. There have been situations where I thought I knew the idea of what was bringing me to this location, but when I came to the place I realized immediately that everything I had considered before should not even be unpacked. Because the location had its own, a completely new dynamic for me and it convinced me totally and maybe the project did not even arise eventually, but it was still a great meeting, an incredibly impressive experience but nothing that can be expressed in catalogues or in a project bar. And even for something like that, there is some space.

Wenn ich eine Strategie hätte, dann würde ich sie mir gerne patentieren lassen. Habe ich nicht. Aber was ich habe, ist erst mal eine große Neugierde auf Orte und Leute und die nutze ich auch um Orte und Leute besser und intensiver kennen zu lernen. Methodisch, das hört sich immer so an als gäbe es da eine Festschreibung. Sagen wir mal so: Es hat sich herausgestellt, dass dieser Dreischritt: Recherche, Projektidee und Umsetzung, also prozessual, dass das eigentlich so das Grundgerüst ist, mit dem ich vorgehe. Was die mediale Komponente angeht kann ich sagen, dass wir Fotos machen von Orten, dass wir auch Filmmaterial sichten, dass wir auch eine Internet Recherche machen, aber auch vor Ort Leute befragen und dass wir versuchen ein größeres, gesamteres, umfangreicheres Bild - es ist ja dann kein Bild in dem Sinne, aber - so einen Eindruck versuchen zu bekommen von den Orten, an denen da gearbeitet wird. Manchmal ist es so, wenn man mit drei Leuten spricht hat man das Gefühl die reden von drei Orten. Und das ist genau das, was so eine Recherche auch ausmacht. Das ist wie so ein Vexiere, so ein kaleidoskopischer Rahmen, indem es sich dann bewegt. Oder so eine Fidei, was dann die Ausgangsbasis ist für die Entscheidung welche Idee vielleicht da greifen kann. Sonst gibt es keine Festschreibung. Ist mir bisher jedenfalls nicht an mir selber aufgefallen. Vielleicht nehmen das Andere so wahr, dass sie sagen: Der kann ganz besonders das oder das kann er gar nicht. Ist oder war nie ein Thema für mich. Ich versuche so viel Raum zu lassen wie möglich für mich selber. Und den Raum kann ich natürlich dann ohne Probleme auch Anderen geben, weil ich ja kein festgeschriebenes Ziel habe. Ich frage ja nicht mit der Idee einer Antwort. Das kann man natürlich auch als Schwäche begreifen, also wissenschaftlich belastbar im Sinne einer Wiederholung, einer Wissenschaftlichkeit so wie sie ja... wenn ich künstlerisch-wissenschaftlich arbeite, gibt es ja auch diese Bereiche wo ich mit Neurowissenschaftlern arbeite und so. Da sind die natürlich eifersüchtig auf die Freiräume, die ich habe. Da diese Freiräume ja eben nicht wissenschaftlichen Regeln folgen müssen, wenn ich arbeite. Und ich komme trotzdem zu Erfindungen sogar. Zufälligerweise. Ich kann ja nichts dafür, aber es passiert dann irgendwie was,

was sie als eine Erfindung begreifen und ich eben sagen: Es ist durch eine nicht-methodische und nicht-programmierbarere Methodik entstanden. Weil manchmal liegt sozusagen der Fehler in einem System, sozusagen der Punkt an dem ich mich andocke, und nicht so sehr System selber was mich interessiert, das ich dann vielleicht fortsetzen möchte oder so. Und so ist auch Lehre und so ist auch künstlerische Praxis für mich. Es hat Situationen gegeben, wo ich glaubte zu wissen mit welcher Idee ich an den Ort kommen sollte und vielleicht die Idee erproben sollte und kam aber an den Ort und habe sofort gemerkt, dass ich all das was ich mir vorher überlegt habe, erst gar nicht auspacke. Weil der Ort eine eigene, völlig neue Dynamik für mich hatte und die hat mich dann total gepackt und auf die habe ich mich eingelassen und daraus ist dann vielleicht gar kein Projekt entstanden, sondern einfach eine tolle Begegnung, eine unheimlich eindrückliche Erfahrung und nichts was sich in Katalogen oder in einer Projektleiste ausdrücken lässt. Und auch dafür ist Raum.

ART

So I think art - or the field of art - is the place ... or the area where very different, very individual methodological approaches are possible, because people make demands on it. We only ever know what it actually is, in retrospect. In the moment itself it is difficult to observe. It is of course totally rewarding if you had an eye on an artist's artwork or concept of art for several years and you see how he or she develops. It is very enriching. I just saw it this morning, how Thomas Schütte's approach to architecture and he as an individual himself affects one of his very current artworks: the figure, the shape, then the woman... so the topics: self-portrait and architectural models and then these developments of houses, these prototypes, the bird houses and these homes for terrorists, etc. That is an incredible universe on which he is working on there. Also inspired by four new artworks that we just have seen in the Pinault Collection in Venice. But the interesting thing was that you are just not familiar with the artist. This means that there is a moment of unpredictability, even though I have known the artist already for 25 years and have seen his artworks and perceived them, but still there is always something new again. And this is what really interests me. It is the same with Bruce Nauman and other artists who were important to me. But what is noticeable about these artists is, that they have developed in a completely independent way - even considering the question that I have been asked right now. So I never had a moment where I could have said, Bruce Nauman or Thomas Schütte or Reinhard Mucha are concerned about assisting to any term or field. They simply do their thing and find their shape, their material, their method, their access and perhaps even an exclusion, because they do not even embark in certain things. I think it is a certain degree of refuse, of denying and also a way of listening to their own scales. To operate in this way, it's also a protection of assaults. Otherwise, I have no intentions at all to deliver any contribution to any larger system.

Also Kunst ist glaube ich - oder die Kunst, das Kunstfeld – ist der Ort oder Bereich, wo sich ganz unterschiedliche, sehr individuelle, methodische Zugänge ermöglichen lassen oder sich ermöglichen, weil die Personen das so für sich in Anspruch nehmen. Wir wissen ja immer dann erst in der Rückschau was das eigentlich ist. Im Augenblick selber ist das schwer zu beobachten. Wenn man dann über Jahre ein Werk oder ein Werkbegriff eines Künstlers im Auge hat und sieht wie der oder die sich dann entwickelt, dann ist das natürlich total bereichernd. Ich habe gerade heute Morgen noch mal so, auch gemessen an einem sehr aktuellen Eindruck von einer Arbeit von Thomas Schütte, gesehen wie sein Zugang zur Architektur und wie das Individuum da immer stärker mit rein spielt: Die Figur, die Form, dann die Frau... also die einzelnen Themenfelder: Selbstportrait und Architekturmodelle und dann diese Häuserentwicklung, diese Prototypen, die Vogelhäuser und diese Häuser für Terroristen usw. Das ist ja ein unglaubliches Universum, das der da bearbeitet. Angeregt jetzt auch durch vier neue Arbeiten, die wir gerade in der Pinault-Sammlung in Venedig gesehen haben. Aber das Interessante war, dass man sich eben nicht mit dem Künstler auskennt. Das heißt, da gibt es so einen Moment der Unvorhersehbarkeit, obwohl ich den Künstler auch schon

seit 25 Jahren irgendwie kenne und das Werk beobachte und wahrnehme und trotzdem entsteht immer wieder etwas Neues. Und das ist ja eigentlich das was mich interessiert. Oder bei Bruce Nauman oder andere Künstler, die mir wichtig waren. Was aber auffällt bei diesen Künstlern, ist dass die sich völlig unabhängig - auch von der Frage, die mir jetzt gerade gestellt worden ist - sozusagen entwickelt haben. Also, dass ich nie einen Punkt hatte, wo ich hätte sagen können: Bei Bruce Nauman oder bei Thomas Schütter oder bei Reinhard Mucha geht es darum, dass die irgendeinem Begriff oder einem Feld zuarbeiten. Die machen einfach ihr Ding und finden dafür ihre Form, ihr Material, ihre Methode, ihren Zugang und vielleicht auch eine Ausgrenzung, weil sie sich auf bestimmte Sachen gar nicht erst einlassen. Ich glaube ein Stück weit verwehren, ein Stück weit verweigern und auch auf die eigene Maßstäblichkeit hörend zu agieren, das ist schon auch ein Schutz gegen Übergriffe. Ansonsten hege ich überhaupt keine Absichten irgendeinem größeren System irgendeinen Beitrag zu liefern.

BIO

* 1959, in Düsseldorf (DE), lives and works in Düsseldorf/DE. Mischa Kuball has been working in the >public sphere since 1987. He uses light as a medium to explore architectural space as well as social and political discourse in his installations and photographs, reflecting on a whole variety of aspects from socio-cultural structures to architectural interventions, emphasising or reinterpreting their monumental nature and context in architectural history. Public and private space merge into an indistinguishable whole in politically motivated participation projects, providing a platform for communication between the audience, the artist, the work itself and public space. Since 2007 Mischa Kuball is a Professor in the Academy of Media Arts, Cologne and associate professor for media art at Hochschule für Gestaltung/ZKM, Karlsruhe.
WEB: www.mischakuball.com

Credits:

The interview was conducted in October 2013 at the artist's studio in Düsseldorf, Germany.

Interviewed by: Konstanze Schuetze

Filmed and recorded by: Sandra Korintenberg, Paul Barsch, Louisa Genova

Edited by: Paul Barsch

Transcript by: Lea Hoßbach

Translated by: Lisa James, Laura Maschlanka

Produced by: University of Cologne, Institute für Kunst&Kunsttheorie