



MISCHA KUBALL

DIE TOXIKOLOGISCHE KRAFT DER KUNST



KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM ALS HANDLUNG, ALS DIALOG UND ALS GIFT

EIN GESPRÄCH VON EMMANUEL MIR

Vorschnell wird die Arbeit von Mischa Kuball in exklusive Verbindung mit Lichtkunst gebracht. Seit Anfang der 1990er Jahre hat der Düsseldorfer Künstler zahlreiche Lichtinstallationen im internationalen Kontext realisiert und wird 2016 mit dem deutschen Lichtkunstpreis des Kunstmuseums Celle geehrt. Dieser mediale Schwerpunkt darf aber nicht einen anderen, wichtigen Aspekt Kuballs Kunst in den Schatten stellen: die Bedeutung des öffentlichen Raums. Stets ging es in seinen Aktionen und Interventionen um eine Begegnung mit der Bevölkerung und einer Hinterfragung der politischen Relevanz von Kunst in der agora. Eine neue Publikation im distanz Verlag fokussiert sich nun auf diesen Bereich der Produktion von Mischa Kuball und fasst die Reihe der sog. *public preposition*-Werke zusammen. Im Gespräch erläutert er seine aktuellen Projekte, resümiert fünfundzwanzig Jahre künstlerische Präsenz im öffentlichen Raum und reagiert auf die dortige, latente Instrumentalisierung von Kunst.

Portrait MISCHA KUBALL, 2013. Foto: Yun Lee, Düsseldorf
links: MISCHA KUBALL, *public preposition / Solidarity Grid* (Detail Straßenbeleuchtung Düsseldorf), 2013-2015, SCAPE 7+8
Public Art Christchurch Biennial, Christchurch. Foto: Archiv Mischa Kuball, Düsseldorf. © VG Bild-Kunst Bonn 2015



MISCHA KUBALL, *Greenlight*, Montevideo, 1999, Public Project, Montevideo. Foto: Oskar Bonilla, Montevideo. © VG Bild-Kunst Bonn 2015

EMMANUEL MIR: *Zunächst möchte ich auf deine Aktualität zurückkommen. Welche Projekte stehen an, woran arbeitest du gerade?*

MISCHA KUBALL: Es gibt einige Projekte, an denen ich seit drei, vier Jahren oder länger arbeite, die entweder eine lange Vorbereitungszeit haben oder als langwieriger Prozess angelegt sind. Eines davon ist *Solidarity Grid* in Christchurch, Neuseeland, das sich auf die zwei großen Erdbeben im September 2010 und im Februar 2011 bezieht. Die Katastrophe wurde in Europa nicht wirklich wahrgenommen, weil sie sich kurz vor Fukushima ereignet hat. Für mich bestand die Herausforderung darin, zu hinterfragen, wie man auf solche Ereignisse überhaupt künstlerisch reagieren kann. Ich kam dahin auf Einladung von Blair French und fand mich in einem Kontext wieder, der von ganz anderer Natur war, als wenn man in einem Kunstraum oder in einer geregelten zivilisatorischen Situation arbeitet. Plötzlich war alles in Frage gestellt, plötzlich war alles auf Anfang gesetzt. Die Entscheidungsträger der Stadt hatten sich gerade für den Wiederaufbau entschieden und meine Gedanken drehten sich um die Idee der Rekonstruktion. Ich wollte wissen, ob dieser Wiederaufbau künstlerisch zu kommentieren war. Meine

Idee war, mit insgesamt 21 Städten ein weltweites Netz zu kreieren, indem ich symbolisch jeweils eine Straßenlaterne von jedem Ort nach Christchurch bringe. In den Städten, wo sie nun „fehlen“ – ob in Boston, Singapur oder Belgrad – wird ein Rückbezug zu einem Ort geschaffen, an dem man nicht physisch gleichzeitig sein kann. Wer in Belgrad ist, hat zwar keine direkte physische Beziehung zu Christchurch, weiß aber, dass diese Laterne nun in Neuseeland steht und dass der Wiederaufbau einer dortigen Straße mit dem Originallicht aus der eigenen Stadt beleuchtet wird. Und so entsteht der Wiederaufbau im Kontext eines internationalen Netzwerks. Das funktioniert gegenwärtig schon ganz gut, wird mich aber noch die nächsten Jahre begleiten.

In deiner soeben erschienenen Publikation unterscheidest du zwischen realisierten und nicht realisierten Projekten. Haben diese zwei Arten von Projekttypen den gleichen Status? Ist die Realisierbarkeit einer Idee wichtig oder fühlst du dich eher der Konzeptkunst verpflichtet und stellst die Idee in den Vordergrund?

Das ist eine spannende Frage, die die Herausgeberin des Buchs, Vanessa Joan Müller, auch gestellt hat. Am Anfang haben wir alle Projekte gleichrangig



MISCHA KUBALL, *public preposition / MetaLicht*, 2012, Universität zu Wuppertal. Foto: Achim Kukulies, Düsseldorf. © VG Bild-Kunst Bonn 2015

behandelt, egal ob realisiert, nicht realisiert oder sogar abgelehnt. Vanessa und ich sind davon ausgegangen, dass alle Projekte den Charakter eines Modells für sich reklamieren und als solche sollten sie alle auf einer Ebene präsentiert werden. Für jedes Projekt habe ich eine künstlerische Entscheidung getroffen. Das Projekt mag nicht realisiert sein, aber als Konzept ist es ausgereift, ausgearbeitet und so weit entwickelt, dass es jederzeit in die Umsetzung gehen könnte. In dem Moment als es durchdacht wird, ist das Projekt schon gemacht. Insofern stimmt es schon, dass ich in der Tradition der Konzeptkunst stehe. Zudem muss man sagen, dass die Nicht-Machbarkeit integraler Bestandteil der Arbeit ist. Denn es sind nicht nur technische Unwägbarkeiten, sondern manchmal die politischen oder sozialen Zusammenhänge vor Ort, die ein Projekt zum Scheitern bringen. Und diese externen Zusammenhänge, diese Blockaden oder Ablehnungen, sind genauso wichtig wie die internen Parameter der eigentlichen Arbeit.

Du erscheinst mir als ein durchaus pragmatischer Künstler, mit festem Blick auf die Realisierbarkeit seiner Ideen. Nun sprichst du von der Tragweite der Nicht-Machbarkeit. Spielt das Utopische eine

Rolle in deiner Arbeit?

Ja, unbedingt! In der Konzeption meiner Projekte lasse ich mich von Fiktionen inspirieren, um eine andere Idee von Urbanität zu entwickeln. Diese Visionen, ob sie von Thomas Morus' Utopia oder von El Lissitzkys Wolkenbügelstücken stammen, sind eine Quelle der Inspiration. Was du aber als Pragmatismus bezeichnest, bezieht sich möglicherweise auf mein Interesse an gesellschaftlichen Themen und an der Tatsache, dass ich stets mit Menschen direkt dialogieren möchte. Der unmittelbare Kontakt ist mir sehr wichtig. Alle meine Projekte haben mit sozialen Gefügen zu tun. Wenn ich zum Beispiel hundert Familien interviewe, möchte ich zeigen, dass ich mit den Menschen spreche und nicht über diese Menschen. Ich rede, zum Beispiel, nicht über Migration, sondern ich rede mit Menschen, die aus sehr unterschiedlichen Gründen emigriert sind. Vielleicht wirkt es in der Handhabung pragmatisch, aber der Hintergrund ist stets von einem utopischen Impetus geprägt. Zum Beispiel als ich das Projekt *Greenlights* in Montevideo realisiert habe, war das Soziale und Utopische extrem relevant. Die Arbeit fand in Barrio Reus statt, einem Stadtteil, der zwar als die größte Arbeitersiedlung der Welt entstand



MISCHA KUBALL, *public preposition / public square*, Thessaloniki, 2015, Thessaloniki Biennale of Contemporary Art. Foto: Dimitris Mermigas, & Yiannis Simos, Thessaloniki. © VG Bild-Kunst Bonn 2015



MISCHA KUBALL, *public preposition / barking dog (Simulation)*, Foto: Archiv Mischa Kuball, Düsseldorf. © VG Bild-Kunst Bonn 2015

und eine unglaubliche gesellschaftliche Vision bedeutete, nun aber fest in der Hand von Drogendealern und Zuhältern ist. Das Viertel war ein prosperierendes jüdisches Viertel und ist jetzt völlig heruntergekommen. Dort zu arbeiten hieß auch, an dem Scheitern einer vergangenen Utopie zu arbeiten. Die Lage war so brenzlich, dass wir gebeten wurden, schussichere Westen zu tragen, was ich abgelehnt habe. Für mich und für mein Team war es ein Risiko, in die Familien und in die Favelas hineinzugehen und mit den Menschen zu reden, jeden Tag mit Straßengangs zu tun zu haben. Aber wir waren von der Idee des Projektes getragen, dass wir uns des Risikos gar nicht bewusst waren. Aus heutiger Sicht würde ich sagen: total naiv!

Du hast gerade das dialogische Prinzip deiner Herangehensweise angesprochen, das gewissermaßen typisch für dich ist. Gibt es einen anderen, charakteristischen „roten Faden“ in deiner Kunst? Ich frage dies vor allem vor dem Hintergrund deiner ortsspezifischen Produktion. Ein typisches Spannungsfeld aller In-Situ-Arbeiten ist die Diskrepanz zwischen der individuellen, unverkennbaren Handschrift im Werke eines Künstlers und der Notwendigkeit, sich auf den Ort einzulassen und hinter ihn zu treten. Gibt es ein künstlerisches Element, das sofort auf Kuball schließen lässt?

Ich bin gar nicht daran interessiert zu hören: „Oh, ein Kuball!“. Natürlich wird Licht oft mit mir verbunden, aber ich setze es in einem sehr strengen, konzeptuellen Rahmen ein und lasse es auch nicht verwässern. Ich weiß aber, dass das Medium Licht völlig missverständlich als Verschönerungselement wahrgenommen wird. Das Licht, was ich meine, ist einerseits das Licht der Aufklärung, im edlen, erzieherischen Sinne. Aber gerade diesen Sinn möchte ich brechen. Das Licht, was ich meine, ist auch das Licht aus der darstellenden Diagnostik, als bildgebendes Verfahren. Das ist das Licht, das in unser Gehirn schaut und Prozesse darstellen kann. Das ist das Licht des Lasers, das kommunizieren, verbinden und visualisieren kann, das aber auch schneiden und verletzen kann. Das ist das Licht der Folter, wenn wir deprivatisiert werden, wenn wir unseres Schlafes beraubt werden; das ist das Licht von Guantanamo. Das Licht, was nervt, was blendet, was irritiert. Angefangen mit Platons Höllengleichnis bis zu den neuesten Technologien, ist Licht ein unheimlich spannendes Thema. Ich beschäftige mich seit 35 Jahren damit, aber ich habe das Gefühl, nichts darüber zu wissen.

Außerdem bin ich wie gesagt nicht so wirklich an Markenzeichen interessiert. Ich fange jedes Mal total neu an, gehe frisch in ein neues Projekt rein, versuche einfach zu verstehen, was der Ort erzählt. Und dann knie ich mich mit meinem Team hinein und wir versuchen, eine Lösung zu finden.

Ein anderer Aspekt deiner Arbeit, der im Buch „public preposition“ deutlich gemacht wird, ist deine Pendelbewegung zwischen technisch ziemlich aufwändigen Projekten mit einem Hang zum Monumentalismus und ganz einfachen, leichten Statements, die einfach mal in den Raum gestellt werden. Ist das für dich charakteristisch?

Ja, es stimmt, ich bin tatsächlich hin- und hergerissen zwischen diesen zwei Polen. Manchmal braucht es nur eine ganz kleine Geste, nur eine Verschiebung, eine Änderung der Vorzeichen, um eine komplett andere Rechnung zu bekommen. Das ist ja in der Mathematik oder in der Sprache so: Ein kleines Wort wie „nicht“, ein „oder“ oder ein „aber“ verändern komplett eine Aussage eben: eine „preposition“. Gerade die kleine Verschiebung erzeugt eine ganz große Irritation.

Das Buch schafft einen selektiven Rückblick auf deine Produktion im öffentlichen Raum. Kannst du aus der heutigen Perspektive Autoren, Künstler oder intellektuelle Strömungen nennen, die dich besonders geprägt haben? Gibt es Referenzen, die bis heute relevant bleiben?

Natürlich. Die Referenzen sind vielschichtig und haben mit meiner nicht-linearen Lebensentwicklung zu tun. Einschnitte waren das frühe Verlassen des Elternhauses, das Interesse an politischen Themen als 16-Jähriger bis hin zu den Impulsen aus der Deutschen Kommunistischen Partei. Da waren mir allerdings die allgemein philosophischen Debatten wichtiger als parteipolitische Fragen. Dann ein weiterer Einschnitt war die Zeit der Hausbesetzer, als wir uns gegen eine rein ökonomisch motivierte Stadtentwicklung stellten und zugleich die Grenzen unseres Handlungsspielraums erfuhren. Diese Sozialisierung in Düsseldorf Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre war sehr wichtig für mich. Dann wäre noch der frühe Kontakt mit Musik zu nennen; es mag abwegig klingen, aber es ist für mich logisch, denn Musik hat diese ungeheure Kraft, Menschen zu erreichen, ohne dass sie selber eine Kontrolle darüber haben. Und dann kam noch mein Studium, Sozialpädagogik mit Schwerpunkt auf Medien sowie Psychologie und Japanologie. Das sind Impulse, die mich stark beeinflusst haben. Meine künstlerische Entwicklung ist eine logische Konsequenz dessen. Die merkt man vor allem an meiner Arbeit im städtischen Raum, mit großen Formaten. Die intellektuellen Impulse kamen ihrerseits von der griechischen Philosophie und ihrer Vorstellung der Polis, aber auch von der französischen Philosophie. Ich kam beispielsweise sehr früh mit Paul Virilio in Berührung, der sogar als Autor an einem meiner Projekte in Lüneburg mitgewirkt hat. Künstlerisch wäre hier der russische Konstruktivismus zu nennen, mit dem versucht wurde, das Leben als Ganzheit zu gestalten, und zwar im öffentlichen Raum. Das hat mich total



MISCHA KUBALL, *public preposition agora / arena*, 2013, Ruhrtriennale, Jahrhunderthalle Bochum. Foto: Archiv Mischa Kuball, Düsseldorf. © VG Bild-Kunst Bonn 2015

fasziniert. Und natürlich das Bauhaus, dessen Vertreter die Gesellschaft mit allen Konsequenzen neu gedacht haben. Das wären einige Referenzen, unter vielen anderen.

Nur wenige Künstler können sich erlauben, ausschließlich für den öffentlichen Raum zu arbeiten, und entwickeln deshalb eine periphere Produktion für den Markt bzw. für die Institution. Wie ist das Verhältnis zwischen deiner „public prepositions“ und deiner Arbeit für Museen oder für private Sammler? Trennst du die zwei Bereiche?

Das Sammlerpublikum hält sich bei mir eher zurück; also muss ich nicht für sie arbeiten. Außerdem mache ich keine Trennung zwischen Projekten für den Innen- und Außenraum. Was mich interessiert, ist eher die Wechselwirkung dieser zwei Räume. Nimm meinen Beitrag 1991 für den Projektraum von Konrad Fischer in der Düsseldorfer Altstadt als Beispiel. Es waren zwei Projektionen von wechselnden großen, geometrischen Formen auf die Rückwand der Galerie vorgesehen. Der Raum lag genau hinter der Kunsthalle und bestand vor allem aus einem großen Schaufenster, man konnte die Arbeit ganz bequem Tag und Nacht von außen sehen. Die Erfassung erfolgte somit sowohl innerhalb als auch außerhalb des Raumes; diese Auflösung des halbprivaten und des öffentlichen Raums war ein wichtiger Aspekt für mich. Und noch großartiger war die Tatsache, dass „hinter mir“, also in der Kunsthalle, eine große Nam-June-Paik-

Ausstellung stattfand, die ein Riesenpublikum anzog. Und hier könnte man sagen: „Ha, bei Fischer ist eine klassische White-Cube-Installation“, aber wenn man genau hinschaut, war es eigentlich ein *public piece*, denn es hat die Öffentlichkeit außerhalb der Galerie *in transit* zwischen Parkhaus und Kunsthalle, zwischen Imbiss und Ausstellung miteinbezogen und damit einen Zwischenraum definiert.

Also fließt es ...

Absolut. Anderes Beispiel: Als ich in Moritzburg eingeladen wurde, eine Galerieausstellung zu machen, habe ich die Gelegenheit ergriffen, ein *Public Stage* im Außenraum zu machen. Es gibt immer mehr Übergänge, als man bereit ist zu erkennen. Das Museum an sich ist auch ein teilöffentlicher Raum. Auch da habe ich Projektionen von innen nach außen durchgeführt, die den Transitcharakter des Ortes unterstreichen.

Viele deiner Projekte scheinen den öffentlichen Raum zu theatralisieren und einen indirekten Rückgriff auf die barocke Theatrum-mundi-Metapher zu machen. Danach ist die Welt eine einzige Bühne, wobei die Trennung zwischen Schauspieler und Zuschauer aufgehoben wird. Bist du mit dieser Lesart einverstanden?

Dieser Theatrum-mundi-Begriff schwirrt mir nicht im Kopf herum, muss ich ehrlich sagen, und ich weiß nicht mal, ob ich den jetzt sympathisch oder unsympathisch finde. Aber wenn ich ihn ein bisschen



MISCHA KUBALL, *public preposition / Ghosttram*, 2013, Kattowitz. Foto: Krzysztof Szewczyk, Kattowitz. © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

weiter deuten darf, ist mir der Begriff der Agora natürlich näher als der Begriff des Theaters. Was mich antreibt, ist die Frage der Funktion der Agora in der Polis und inwiefern die Polis einen definierten Raum einnimmt. Dieser Raum hat wiederum einen bestimmten Radius, der mit Beobachtbarkeit und inszenatorischer „Kontrolle“ zu tun hat. Vielleicht hat das mit Theatralität zu tun. Aber vor allem spielt es auf das Wechselverhältnis von Betrachtern und Akteuren – in Bochum habe ich es im Rahmen der RuhrTriennale mit der Installation ‚arena agora‘ ausprobieren können. Es geht im Hintergrund also auch um einen Rollenverständnis, um Rollenzuweisungen und die damit einhergehenden Missverständnisse.

Du bist viel gereist und hast zahlreiche Projekte mit Partnern diverser politischer Ideologien durchgeführt. Wie ist die direkte Korrelation zwischen politischer Macht und dem Spielraum des Künstlers im Außenraum? Kann man zum Beispiel pauschal behaupten, dass man mehr Handlungsfreiheit in „lupenreinen Demokratien“ als in autoritären Regimen genießen kann?

Das ist eine spannende Frage, die sich immer wieder neu stellt. Ich habe vor Kurzem erlebt, wie durch die beiden Erdbeben in Christchurch unheimlich viele Dinge möglich waren, die heute undenkbar sind. Weil die Erde sich bewegt hat, haben sich auch die Köpfe anders bewegt. Da muss man allerdings

gar nicht so weit reisen, es gibt schon Unterschiede zwischen Köln und Düsseldorf oder zwischen Düsseldorf und Essen. Das hängt hauptsächlich an den politisch Verantwortlichen. In Düsseldorf entsteht gerade ein interessanter Dialog zwischen den politischen Machtinstanzen und Künstlern, die bei der Neuplanung der Stadt mitreden wollen. Das war vorher anders. Eine andere Entwicklung habe ich in Bukarest erlebt. Dort wollte ich vor dem Museum, das im ehemaligen Palast des Volkes von Ceaușescu untergebracht ist, ein Projekt durchführen. Der Palast des Volkes ist übrigens das zweitgrößte Gebäude der Welt, für dessen Bau ein riesiges Areal plattgemacht und 15.000 Menschen vertrieben werden mussten. Dort befindet sich nun ein Museum und auf dem Vorplatz werden gerade zwei Kathedralen für ein Wahnsinnsgeld gebaut – zwei Kathedralen an einem Standort! Mit dem leider verstorbenen ehemaligen Museumsdirektor hatte ich überlegt, etwas vor dem Museum auf dem großen freien Feld zu machen. Meine Idee war, den Grundriss eines durchschnittlichen Hauses zu zeichnen und mit einem scharfen Hund zu verteidigen. Ich hatte die Unterstützung vom Goethe-Institut und war sehr weit in der Planung, bis der neue Direktor kam und sagte: „Stopp! Da draußen habe ich nichts zu sagen, wir blasen alles ab“. Aufgrund der Mutlosigkeit eines Menschen kann ich das Projekt somit erst mal nicht realisieren. Es gibt aber andere Strategien der Kontrolle über die künstlerische Freiheit. Zum Beispiel indem man



MISCHA KUBALL, *Flashlab*, 2015, Simulation in-situ Lichtkunstinstallation Campus II Universität Trier. Foto: Archiv Mischa Kuball, Düsseldorf. © VG Bild-Kunst Bonn 2015

die Sicherheits- und Gesundheitsbestimmungen einfach erhöht. Dann kannst du im öffentlichen Raum nichts mehr tun, ohne diese Bestimmungen zu verletzen. Dahinter kann sich jeder wunderbar verstecken; eigentlich ist das nichts anderes als camouflierte staatliche Kontrolle. Das läuft übrigens auch in „lupenreinen Demokratien“. Nimm die angebliche Meinungsfreiheit in demokratischen Regimen, meinestwegen anhand des Speakers Corner in London. In dieser Stadt gibt es keinen einzigen Quadratzen-

timeter im öffentlichen Raum, der von der Polizei unbeobachtet bliebe. Das heißt totale staatliche Kontrolle. Aber es gibt eine Ecke, wo sich jemand auf eine Box stellen und, wenn er den Boden des Königreichs nicht direkt berührt, die wildesten Thesen von sich geben kann. Wird aber natürlich alles beobachtet. Das sind hier die „Scheinscharaden“, die den Leuten das Gefühl vermitteln, einen demokratischen Spot zu haben, wo jeder alles darf. Aber Presse, Individuen sowie alle Verkehrsströme werden

streng kontrolliert. Das heißt, nüchtern betrachtet, dass wir eine veränderte Form von Öffentlichkeit haben.

Siehst du nicht ein Dilemma in der Rolle des Künstlers im öffentlichen Raum? Einerseits will er in der Polis agieren und sich dauerhaft in der Stadt einschreiben, andererseits, da er mit den politischen Entscheidungsträgern, Urbanisten, Architekten und nicht zuletzt mit den Bürgergruppen im Gespräch bleiben muss, läuft er Gefahr, seine Autonomie aufzugeben

und zu einem angewandten Gestalter oder urbanen Animateur zu verkommen.

Das ist eine entscheidende Frage. Und es stimmt, dass ich mich – mit anderen Künstlern, die eine verwandte Herangehensweise entwickeln – auf einem ganz schmalen Grat bewege, zwischen eigenem Antrieb und Auftrag. Aber selbst wenn man von einer Kommune beauftragt wird, glaube ich, dass es grundsätzlich möglich ist, über eine bestimmte Situation nachzudenken und eine völlig autonome Aussage zu treffen. Sicherlich kann diese Aussage, so authentisch und konzeptuell richtig sie ist, immer politisch genutzt werden. Das kann man nicht ausschließen; übrigens auch nicht, wenn man es perspektivisch beobachtet. Möglicherweise wird eine 1980 realisierte Arbeit erst im Jahre 2015 politisch instrumentalisiert, das kann kein Künstler im Schaffensmoment berücksichtigen. Die Verschiebung einer Skulptur im öffentlichen Raum kann so zum Politikum werden. Eines der großen Probleme der Kunst im öffentlichen Raum liegt meines Erachtens an dieser langfristigen Ohnmacht des Künstlers. Zudem kommt es immer wieder dazu, dass manche Kommunalpolitiker sich einen bestimmten Künstler für eine bestimmte Fragestellung wünschen, weil sie von ihm eine bestimmte Kraft erwarten. Das ist gefährlich. Ich möchte aber auch einen positiven Fall nennen. Manchmal werden Künstler eingeladen, um eine Situation zu verändern, weil sie in der Vergangenheit bereits bewiesen haben, dass sie das bewirken können. Mit seinem *Dorchester Project* wurde Theaster Gates zum Beispiel „beauftragt“, zerfallene Häuser in South Chicago zu besetzen und mit Materialien aus anderen verlassenen Häusern umzubauen. Ein klassisches, schwarzes Armenviertel hat dort ein Black Cinema und ein Black Architectural Archive. Es ist ein erfolgreiches Konzept geworden und es wundert mich überhaupt nicht, dass kommunale Initiativen Künstler einladen zur Entwicklung von Modellen, die aus dieser postindustriellen Verarmung führen. Künstler werden da als Utopisten aktiv.

Stört dich aber nicht die Vorstellung eines Künstlers als Agent der Gentrifizierung? Eines Künstlers als Pionier, der zu sozialen Brennpunkten und in heruntergekommene Zonen geschickt wird, um den Boden für eine Reaktivierung des urbanen Raums zu bereiten – bis zur Ankunft der Architekten und Investoren? Es mag zynisch klingen, aber geht nicht eine prinzipielle Kompromittierung des Künstlers mit der realisierten Utopie und mit der verbesserten Welt einher?



MISCHA KUBALL, *public preposition / white space*, 2014, Lichtfest Leipzig - 25 Jahre Friedliche Revolution, Leipzig. Foto: Archiv Mischa Kuball,

Auf diese Frage gibt es nicht eine einzige, sondern mehrere Antworten. Eine will ich wagen, auch wenn sie vielleicht ein bisschen spitz klingt. Wenn ein Künstler für ein Projekt im öffentlichen Raum angesprochen wird, warum sollte er auf die Gelegenheit verzichten? Warum sich ständig auf eine vermeintliche Autonomie berufen, wenn die Künstler die besseren Stadtplaner sind? Warum sollen wir denn mit dem Mittelmaß und der Hilflosigkeit von Urbanisten leben, anstatt die Kompetenz der Künstler aufzurufen und dann Prozesse anzustoßen? Ich verstehe natürlich die Rückfrage an die Radikalität der Kunst und an die Abgrenzung zu politischen Systemen. Und mir ist klar, dass Kunst längst zu einem weichen Standortfaktor gemacht worden ist, der vom Städtemarketing benutzt wird, um die Ansiedlung von Industrie und Gewerbe usw. zu forcieren. Die Kunst wird schneller vereinnahmt als sie merkt. Wo sind die Leute, die aufbegehren und nicht staatsreu, nicht mehr ideologisch arbeiten? Radikalität lässt sich nur eine bestimmte Zeit praktizieren. Wenn der radikale Künstler bei der nächsten Documenta eingeladen ist, dann ist der Spuk wieder vorbei. Aber was sollen wir tun – im Atelier herumsitzen und warten, dass andere, Minderbegabte, den Diskurs zum öffentlichen Raum bestimmen? Vielleicht ist die Frage der eigenen Radikalität, der eigenen Härte

viel wichtiger als die Frage des adäquaten Mediums. Weil das meiste, was radikal und hart ist, sowieso nur temporär wirken kann. Der dauerhafte Stachel ist eben kein Stachel, das ist das Problem. Der Stachel selber bricht ab und entwickelt dann im Fleisch oder im Objekt, in dem er steckt, seine Gifte.

Das ist ein schönes Bild, um über die langfristige, nicht vereinnahmte Kraft der Kunst zu sprechen.

Die toxikologische Kraft der Kunst ist immer eine Augenblickssituation. Was gestern radikal war, wird heute diskutiert und morgen möglicherweise Konsens. Und das ist ja das Schlimmste, was Avantgarden geschehen kann. Es gibt eine Reihe von Künstlern, die mich vor fünf Jahren beeindruckt haben, weil sie kompromisslos und widerspenstig wirkten. Und wenn ich ihre Arbeit heute anschau, erscheinen sie wie zahnlöse Tiger. Deshalb bewundere ich eher die Philosophen als die Künstler, sie bleiben scharf und hart bis zuletzt. Ich lese zurzeit Enzensberger wieder neu. Seine Thesen zur Frage der Wanderung und der Migration sind über 30 Jahre alt und haben trotzdem eine erschreckende Aktualität. Und das heißt möglicherweise, dass die Kunst sich vielleicht entwickelt hat, aber die Gesellschaft keineswegs. Die Dinge um die Gesellschaft herum entwickeln



Düsseldorf. © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

sich; aber die Gesellschaft hat ihr Verhältnis zu diesen Dingen noch nicht genug entwickelt.

Wie meinst du das?

Ich meine es vor allem im Hinblick auf die sogenannte digitale Revolution. Es gibt keine digitale Kultur, es gibt keine politische Perspektive auf das Phänomen. Wie gehen wir mit den Möglichkeiten der massenmedialen Omnipräsenz um? Wir haben alles an Google oder an Facebook diffus abgegeben, aber wir haben es nicht unter Kontrolle. Kontrolle heißt hier nicht staatliche Kontrolle, sondern Gestaltung und Beziehung. Die Philosophie macht die ganze Zeit auf diesen Verlust aufmerksam. Habermas, Enzensberger oder sogar der frühe Godard haben auf eine Tendenz hingewiesen, Medien als Flucht aus sich selbst zu nutzen. Wir halten uns für technologisch aufgeklärt, aber wollen weiterhin in den illusionistischen Raum, ob kinematografisch oder digital-virtuell, wir wollen superlative Gefühle, wir wollen überrannt werden und suchen die Emphase und die Euphorie in der Technologie. Wir haben in dieser Hinsicht noch alles zu lernen.

Weitere Informationen unter www.kunstforum.de zu Mischa Kuball (* 1959, Düsseldorf) Wichtige Erwähnungen in 46 Kunstforum-Artikeln, davon 1 Monografie, 2 Gespräche, 14 Ausstellungsrezensionen, sowie 87 Abbildungen.



MISCHA KUBALL, *Public Stage*, Halle, 2000, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle. Foto: Oskar Bonilla, Montevideo. © VG Bild-Kunst Bonn 2015

BIOGRAFISCHE DATEN

MISCHA KUBALL

*1959 in Düsseldorf; lebt und arbeitet in Düsseldorf. Seit 2007 Professor an der Kunsthochschule für Medien, Köln, assoziierter Professor für Medienkunst an der Hochschule für Gestaltung/ZKM, Karlsruhe und seit 2015 Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Künste NRW. Deutscher Lichtkunstpreis 2016.

EINZEL- UND GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

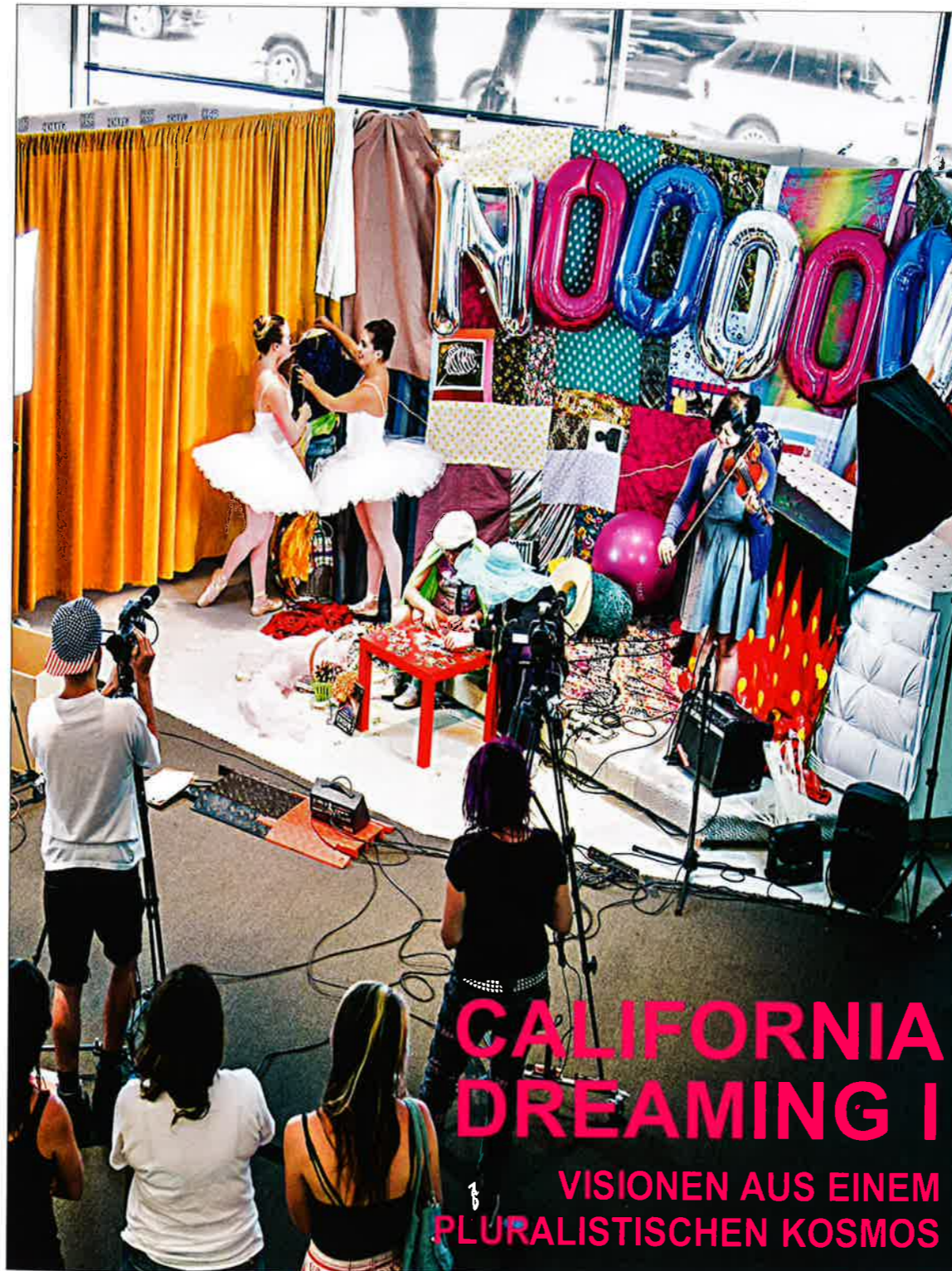
2015: '5th Thessaloniki Biennale of Contemporary Art', Thessaloniki, 'Lightopia', Center for Arts and Technology, Lissabon, 2014: 'playtime / domestic version', Galerie Laurent Mueller, Paris; 'global aCTIVISM', ZKM / Museum of Contemporary Art, Karlsruhe, 'New Pott', Lehbruck Museum, Duisburg; 2013: 'public preposition / solidarity grid', SCAPE 7, Biennale Christchurch; 'platon's mirror', CAN Foundation, Seoul; 'public preposition / Ghost Tram', Katowice; 2012: Sal Muzeja savremene umetnosti, Belgrad, Kunsthalle Düsseldorf, Museu Nacional de art contemporanea, museu do chiado, Lissabon, Muzeul National de arta contemporana, Bukarest; 2010: 'Kolumba shift', Kolumba, Köln; 'Entrée publique', passerelle gare / parvis du Centre Pompidou-Metz, 'Emischer Kunst.2010', verschiedene Orte, Ruhrgebiet; 2009: 'Light InSight', ICC, Tokyo, Artist-in-Residence at Chinati Foundation, Marfa, Texas; 2008: 'CityPortrait' Contemporary Art Museum, Toyota; 2007: 'mies-mies', Zentrum für Internationale Lichtkunst, Unna; 'Das schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch', Hamburger Kunsthalle 2005: 'space - speed - speech', Gallery of Modern Art, Glasgow, 'Flash Planet 2005', IMA, Institute of Modern Art; 2003: 'Stadt durch Glas / Düsseldorf-Moscow-Düsseldorf', Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; 1999: 'greenlight', Montevideo; 1994: 'refraction house', Synagoge Stommeln bei Köln; 1992: 'Bauhaus-Block', am Bauhaus Dessau.

Weitere Informationen unter: www.mischakuball.com Soeben erschienen: Mischa Kuball – public preposition 2009-2015, distanz Verlag, Herausgegeben von Vanessa Joan Müller, deutsch/English, 176 S., ca. 100 Abb. ISBN 978-3-95476-114-2, € 39.90 (D)

KUNSTFORUM

Bd. 238 Februar - März 2016

INTERNATIONAL



CALIFORNIA DREAMING I

VISIONEN AUS EINEM
PLURALISTISCHEN KOSMOS