Martina Tritthart

Das künstlerische Licht im öffentlichen Raum
E-mail Interview mit Mischa Kuball, Düsseldorf/D

Yellow Marker,
Westpol. Förderturm Bergwerk Rossenray,
Kamp-Lintfort

Permanent Installation 2000

Foto:© Werner J. Hannappel

Die Werke des Künstlers Mischa Kuball implizieren eine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Öffentlichkeit. Eine Zeichensprache, die mit Licht erzielt wird, daher einen flüchtigen, ephemeren Charakter aufweist, macht Spuren sichtbar, die meist in einem geschichtlichen, aber auch architektonischen Kontext zu sehen sind.

MT: *Welchen Entstehungsprozess durchlaufen deine Installationen und Interventionen? Wie bildet sich ihr Erscheinungsbild?*

MK: In den meisten Projekten geht es um die Frage, was ist am Ort, was kann verstärkt, was zum tragen gebracht werden. Wenn diese Voraussetzungen nicht vorhanden sind entsteht kein Projekt. Seit den frühen 80er Jahren verknüpfe ich mein Interesse an Architektur, urbanen Strukturen und der Psychologie mit der bildenden Kunst. Alle denkbaren Ressourcen können einfließen, es gibt - keine Grenzziehung – es gibt Fusionen! Das drückt sich in der Vielschichtigkeit der Projekte aus. Es geht natürlich bei den meisten Eingriffen um die Umsetzung eines methodischen systematischen Ansatzes; z.B. bei ‚Megazeichen' (Düsseldorf 1990) am Mannesmann Hochhaus war die künstlerische Behauptung, ein Bürogebäude könnte – unter bestimmten Vorraussetzungen – zu einer temporären Skulptur werden, einer Skulptur im urbanen Kontext. Entscheidend für diese These sind die Parameter: Keine Hinzufügung irgendeines Materials und die Beobachtbarkeit des Sensibilisierungsprozesses innerhalb der Projektphase (sechs Wochen).
Das Licht war hier zwar zeichengebend, aber eben bereits

Megazeichen IV, Düsseldorf, 1990
Foto: © Ulrich Schiller

als Bürolicht vorhanden. Das Überraschungsmoment, selbst für die siebenhundert Mitarbeiter, war die Präsenz der ‚Megazeichen' aus sich heraus und damit eine deutliche Abgrenzung zum ‚zufälligen' Stadtlicht. Man spürte also auch im öffentlichen Kontext eine deutliche Absicht – wenn auch ephemerer Natur – einen Transfer von funktionaler Architektur in ein skulpturales Projekt im öffentlichen Raum zu versuchen. Dieser ideelle Transfer ist ‚dauerhaft' und allen meinen Projekten inhärent.

MT: *Das Projekt „Megazeichen" am Düsseldorfer Mannesmann-Hochhaus 1990 wurde von dir selbst initiiert. Was hat dich dazu bewogen? War es eine Vision? Ist das Ergebnis identisch mit deiner ursprünglichen Vorstellung? Welche Elemente waren nicht vorauszusehen?*

MK: Grundsätzlich gilt für mein Handeln das Prinzip der Selbstbestimmung – insbesondere bei der Auswahl der Projekte. „Megazeichen" ist symptomatisch für diese Art des Vorgehens: Es begann alles mit der Idee aus einem Bürohochhaus – für die Nacht – eine Skulptur aus bestehenden Mitteln zu erzeugen... und dann habe ich im Unternehmen angerufen – sozusagen bei der Telefonzentrale ...über das procedere und die geduldige Ausdauer, die es dazu braucht schweige ich mich hier aus – aber Ergebnis und Ziel sind sehr dicht beieinander – in puncto Sensibilität wurden meine Erwartungen sogar überschritten. Die bestehenden ‚Materialien' so wie sie auch in meinem Konzept von Anfang an fester Bestandteil der Idee zu ‚Megazeichen' waren, haben sich bewährt: die Architektur von Schneider-Esleben, die fast siebenhundert Mitarbeiter und das bestehende Licht – als kommunikatives Partikel – das letztlich weithin in der Stadt ein sichtbares Zeichen wurde (die Reduktion der Vielfalt der Zeichen auf vereinfachte sechs Formen hat sich auch als richtig erwiesen). Unabsehbar waren die Reaktionen einer Art von Öffentlichkeit, die anders als im Kunst Kontext nicht verifizierbar ist, da es sich um betrachtende Pendler (jeweils morgens und abends cirka 250.000 Menschen!)

„Urban Context", Bunker-Project Lüneburg, Schießgrabenstr. 8-9
Foto: © Kwan Ho Yuh-Zwingmann, Hannover

Bei dem Projekt ‚urban context' (Lüneburg 2000) blieb der unterirdische Gauleitungsbunker physisch unberührt, auf der Fahrbahndecke der Straße wurde der Grundriss der Bunkeranlage mit Hilfe eines Gerüstaufbaus und 11 starken Strahlern, nachgezeichnet' – hier trifft die Frage nach der ‚Spur' deutlicher. Wobei natürlich die Geschichte dem Ort bereits eingeschrieben war und der künstlerische Eingriff - übrigens eine Kooperation mit den StudentInnen der Universität Lüneburg- versuchte eine Art ‚zweite Haut' über diese Phase des Nationalsozialismus zu legen, in der die Fragen des Umgangs mit dieser Epoche thematisiert werden. Die zweiwöchige Intervention ‚urban context' war also lediglich ein sichtbares öffentliches Zeichen (und provozierte sieben Auffahrunfälle), dass von einer Reihe anderer Maßnahmen begleitet wurde – u.a. von einer gut recherchierten Katalogdokumentation. Hier wirkte die Intervention quasi als ‚Spurenverstärker'.

MT: *Du verwendest Licht als künstlerisches Medium im öffentlichen Raum. Das ist etwas anderes als die Beleuchtung an und in öffentlichen Räumen. Ich kann mir vorstellen, dass es dennoch Synergien gibt.*

MK: Zum Teil nutze ich ja vergleichbare Lichtquellen wie die im öffentlichen Raum. Der Unterschied liegt ja dann vor allem im ‚Einsatz' des Lichtes und der Bedeutung. Vielleicht lässt sich

das anhand des Beispiels der Lampen aus dem Synagogenprojekt ‚refraction house' (Stommeln bei Köln 1994) beschreiben: Für acht Wochen strahlten 16 Scheinwerfer mit je 1KW aus den Fenstern der Synagoge – Tag und Nacht – auf die Nachbarn, die die Synagoge umgeben. Das Licht wirkte immateriell und ‚geistig' – erzeugte einen spirituellen Raum. Nach Projektende bestrahlen diese Scheinwerfer nun den Parkplatz einer örtlichen Sportanlage ...
Grundsätzlich gilt es natürlich das künstlerische Licht klarer in der Bedeutung zu Werbelicht und städtischer Beleuchtung abzugrenzen, nicht so sehr in der Materialität. Bei ‚Megazeichen' war es ja schließlich auch das ‚profane' Bürolicht, das zum ‚Kunstlicht' konvertierte.

„refraction house", Stommeln, 1994
Foto: © Hubertus Birkner, Köln

MT: *Du wirst gelegentlich Multimediakünstler oder auch Lichtkünstler genannt. Welchen Stellenwert haben Medien in deiner Arbeit?*

MK: Die Frage nach dem Medium stellt sich in meiner Arbeit nicht vordergründig – mich interessiert nicht der technische Standard eines Projektes, sondern der Stand der inhaltlichen Diskussion, seiner Diskursfähigkeit. Die Praxis und der Umgang mit dem Licht hat sich als ‚rückstandsfrei' erwiesen, denn es soll bei den Interventionen nicht unbedingt ein materieller Aspekt haften bleiben, wenn es letztlich um Sensibilisierungsprozesse geht. Auch sind mir optische Illusionen fremd – da interessiert mich schon eher die Haltung des Schweizer Künstlers Alfons Schilling; ich finde Visionen spannender als Illusionen – sie haben sehr unterschiedliche Halbwertzeiten im Gedächtnis eines Menschen.
In anderen Arbeiten spielen Video, Fotografie und natürlich das Thema Dokumentation eine wichtige Rolle. Natürlich sind Audioelemente auch berücksichtigt – in einigen Projekten z.B. bei ‚Bauhaus-Lotterie' (Dessau 1992) gab es eine konkrete Kooperation mit dem in Frankfurt/Main ansässigen Komponisten Heiner Goebbels oder im Projekt ‚SprachPlatzSprache' (Weimar 1999, politisch verhindert) mit dem Komponisten Harald Grosskopf. Diese Art der Kooperation ist sehr projektbezogen und punktuell.

Space-Speed-Speech", 1998
Foto: © Cheryl O'Brien, Toronto

MT: *Du verwendest hauptsächlich künstliche Lichtquellen. Gibt es auch Arbeiten, in denen du natürliches Licht als Medium eingesetzt hast?*

MK: Die Frage nach artifiziellem Licht impliziert oft den Ausschluss des Tageslichtes – wie wir es von der Filmprojektion im Kino kennen. Mehr und mehr versuche ich in nicht verdunkelten Räumen und Situationen das ‚künstliche', ‚künstlerische' Licht einzusetzen; gerade der Spannungsbogen von Tageslicht und Kunstlicht interessiert mich. In vielen meiner öffentlichen Eingriffe wurde dieser Bogen thematisiert: bei ‚refraction house' (Synagoge Stommeln 1994) blieb das Licht 24 Stunden sichtbar und es war ein sinnlicher Teil des Projektes das sich die Wahrnehmbarkeit des Kunstlichtes dialogisch und kausal mit dem Tageslicht veränderte.

MT: *Gab es im Laufe deiner Karriere Menschen, die dich besonders inspiriert, vielleicht sogar beeinflusst haben?*

MK: In Düsseldorf aufgewachsen, war der Einfluss der ZERO Bewegung unübersehbar, aber natürlich ist da Haus-Rucker-Co zu nennen. In der neueren Philosophie bewegen mich Peter Sloterdijk und Gilles Deleuze, in Diskussionen verfolge ich die medienkritische Haltung von Hans Ulrich Reck und Friedrich Kittler. Prägend war auch die – wenn auch leider sehr kurze – Zusammenarbeit mit Vilém Flusser am Haus Wittgenstein Projekt ‚Welt/Fall' (Wien 1991). Zur Zeit sind es aber auch verstärkt die Gespräche im privaten Freundeskreis.

Stadt durch Glas/city through glass, Atelieraufnahme 2003 © Mischa Kuball

MT: *Mischa Kuball unterrichtet an diversen Kunst- und Architekturschulen. Ich kann mich sehr gut an einen Workshop an der Architekturfakultät der Technischen Universität Graz erinnern, an dem ich als Studentin teilgenommen habe und der mich sehr beeindruckt hat. Unter anderem wurden wir aufgefordert, private Stühle auf eine Exkursion durch die Stadt Graz mitzunehmen. Durch das Besetzen des öffentlichen Raumes mit einem so persönlichen Ding wie den eigenen Stuhl setzten wir uns unmittelbar mit den Begriffen Privatheit und Öffentlichkeit auseinander. Die Erlebnisse und Stimmungen bildeten die konzeptuelle Basis für die Entwurfsaufgabe.*
Welche Erfahrungen hast du als Gastprofessor an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig im Studienjahr 1999/2000 gemacht? Welche primären Inhalte vermittelst du auf theoretischer Ebene den Studierenden?

MK: Die Gastprofessur in Leipzig war ein Testballon – auf der Ebene des Experiments sollten projekt- und praxisbezogene Erfahrungen mit dem Raum und auch mit dem Licht gemacht werden. Arbeitsmittel waren in den zwei zur Verfügung stehenden Semestern, das Interesse der Studierenden, der öffentliche Raum und sein interventionistisches Potential und natürlich die Folie der Akademie. Die Probleme in Leipzig basierten auf der Tatsache, dass es keine Bildhauerklassen gab, d.h. es fehlte eine räumliche Basis, die aber wiederum im Theoriebereich durch z.B. Dieter Daniels gegeben wurde. Weitere Arbeitsmittel waren der direkte Kontakt zu Künstlern und Kuratoren zu diesem Thema unmittelbar arbeiten, sowie Exkursionen zu Projekten wie ‚AnArchitektur' (Stichting de Appel Amsterdam 2000) und Gordon Matta-Clark (Westfälisches Landesmuseum Münster, 2001). Der theoretische Ansatz ist ein prozessualer, d.h. er wird mit den Studierenden gemeinsam entwickelt – so wie 1991 auch in unserer Zusammenarbeit in Graz.

MT: *Wenn dich eines Tages deine Söhne Vincent-Levi und Rubens-Leon fragen, was denn Licht und was denn Raum sei, was würdest du ihnen antworten?*

MK: Ich glaube – bei genauer Beobachtung der beiden mehr als einjährigen Kerle – scheint es sinnvoller, dass ich sie frage, statt umgekehrt! Ich glaube man kann viel von der Unvoreingenommenheit der Kinder lernen. Die anfängliche Abneigung von Kunstlicht in den ersten Wochen nach der Geburt ist ein wichtiger Indikator für einen sinnvollen reduktiven Einsatz von Licht – das gilt ja dann wohl nicht nur für die Architektur, den urbanen Raum (da werden ja schon Kongresse abgehalten, wie man Lichtverschmutzung verhindern kann), sondern auch für die Kunst. Ich persönlich

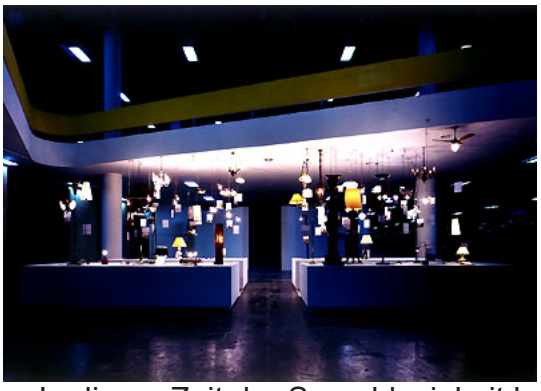
finde das Abschreiten von Videokabinetten bei Großausstellungen ziemlich ermüdend – unsere Jungs ‚leider' eben auch...

MT: *In der Installation „Deutsches Haus" hast du dich intensiv mit dem Wohnraum und der Wohnästhetik beschäftigt. Könntest du dieses Projekt näher beschreiben? Was verstehst du unter dem Begriff Wohnästhetik?*

MK: Die Installation „Deutsches Haus / sozialer Wohnungsbau" (Würzburg 1989) ist ein typischer Fall von Reaktion auf einen beobachtbaren Ist-Zustand; d.h. wie leben wir und wie ist dieses leben gestaltet geformt – was daran ist Norm – was daran ist individuell ausgeformt... die Installation untersucht das mit den Mitteln der Projektion von Hausansichten in Siedlungen und den vermeintlich darin befindlichen Innenräumen – so wird aus dem „Deutschen Haus" eine Befragung über einen Bewußtseinszustand über das Ist und Sein unserer Zeit. Auch liegt aber in der Titelwahl eine historische Referenz: Die Nationalsozialisten nannten ihren Repräsentationspavillon in Paris 1937 – fast schon bescheiden – Deutsches Haus; bei genauerem Hinsehen entdeckt man eine irritierende Haltung der Nationalsozialisten: Das ‚Deutsche Haus' wird hier zu einer Metapher, alle wesentlichen Errungenschaften zwischen 1933 und 1937 werden in dieser ‚Hülle' gezeigt – das Deutsche Haus wird zu einem wahren Durchlauferhitzer. In der Installation „Deutscher Pavillon" (Wiesbaden/Köln 1989/1990, vgl. dazu auch Uli Bohnen in: ‚Exploration 1', Galerie Hafemann, Wiesbaden 1990) wird dieses Phänomen künstlerisch überhöht, der Pavillon von Albert Speer gestürzt, die Bilder schütten sich in den Raum und bilden sich mit starken Paralaxen auf dem Fußboden ab. Angemerkt sei noch, daß sich das Deutsche Haus in einer Tempel Aesthetik mit ‚internationalen' Stilanleihen aus der Bauwelt zeigte.

MT: *In vielen deiner Werke ist mir das Fehlen der Grenzen zwischen Kunstwerk und Umgebung aufgefallen, obwohl es sie geben muss, sind sie nicht eindeutig. Wodurch entsteht dieses Phänomen?*

MK: Das ist natürlich Teil eines ‚Programms' - wenn man es so sagen will - diese Art von Abgrenzungen, die ja oft nicht nur formaler Natur sind, sondern für die Entstehung und Rezeption einer Installation bedeutend sind, aufzuheben. Die Möglichkeiten liegen auf der Hand: Wenn an den Rändern der Kunst und der Gesellschaft Übergänge möglich sind, die ineinander greifen – dann werden beide Felder gleichermaßen erweitert. Ein Projekt (plan/stadt/platte kuratiert von Ulrike Kremeier, plattform berlin) in diesem Sommer (Juli – August 2003) in Hoyerswerda – in einem der ergeizigsten Plattenbauprojekte der Ex-DDR – wird genau an dieser Grenzziehung zwischen Kunsteingriff und Kontext rütteln müssen. Man muss sich vor Augen halten, das eines der zentralen Probleme dieser Region ist, das entgegen der Wohnangebote, eine deutliche Abwanderung der Menschen stattfindet ...



‚Private Light / Public Light'
Installation at 24th Bienal
Sao Paulo, 1998

links:
Foto © Nelson Kon,
Sáo Paulo

rechts: Maria Lopes
Jardim Panorama -
Morumbi Domestica
Foto © Kelly Kellerhoff,
Berlin

... In dieser Zeit der Sprachlosigkeit kann man sicher mit den Mitteln der Kunst – zumindest als ersten Schritt – ein Zeichen wagen. Es wird aber die gesellschaftspolitische Verantwortung nicht ersetzen wollen, jedoch einen Beitrag zur Bewußtmachung entwickeln wollen.