

Julian Rosefeldt

World-Making

Film and Photo Works 2001–2011

Taipei Fine Arts Museum

April 14, 2012 – June 3, 2012

Inside the Hedge Fund Manager's Head

Interview with Julian Rosefeldt by Robert Seidel

Berlin, February 6, 2012

**Robert Seidel:** Your first work that I came across was the short film version of *Asylum*. I was very impressed by its complexity and sheer opulence at the time. The work is for me a poetic and at the same time biting social critique, showing a surreal collision of places and people, supported by a striking technical standard and production value. What made you decide to create such a complex work that breaks with so many conventions of politically motivated art and its media aesthetics?

**Julian Rosefeldt:** I came to make *Asylum* for a variety of reasons. The central motivation for me in the beginning was the issue of asylum, one of the most important challenges of our time. There is also a private element: my mother has worked for many years as a volunteer in a refugee center, providing refugee children with education, teaching them art, theatre and music. So I grew up with this theme.

I had an experience in Barcelona which was crucial for *Asylum*. I was sitting in a bar, where someone who was probably Indian came in to sell roses. For me, there was no difference between him and other flower vendors in London, Berlin or Madrid. At that moment I realized how little I knew about these people and their presence in Europe. So I began to mentally assign typical, stereotyped jobs that we associate with migrants in general to different ethnic groups. From these stereotypes I developed a work about my own ignorance and the ignorance of the future spectators.

But above all, *Asylum* is for me a work about the question of how a politically engaged piece of art can look like today. In contemporary art, especially the current video art, one approaches the important political and social issues of our time mostly with the aesthetics of the news media. In short, the artist is a reporter. With his hand-held camera, he travels to the hot spots of the world, brings home his pictures as his prey and then displays it in the safe shelter of the exhibition space, where he can be sure of the agreement of 99.9% of the exhibition visitors. The White Cube of the museum is a strong social filter, which admits people only on account of their education, their income and their interest – the majority of these visitors therefore have the same opinion as the artists from the start, whose works were actually supposed to challenge them.

There are excellent documentary filmmakers who are doing a much better job. Moreover, they can reach a wider audience on television where their films are aired and perhaps really provide food for thought. But applying the same aesthetics in the art world? What's the point? I was intrigued to find a different aesthetic approach to the subject because working in a language that everyone knows from TV or newspaper will, in my opinion, inevitably lead to a certain indifference among viewers, simply because they themselves need to do nothing more during viewing. *Occupy Wall Street*, for example, is a fascinating movement. It belongs to the street and to the news media. But for me it is completely uninteresting to see the same images again in the art world. These exhibitions with political themes that are currently so en vogue sometimes seem to me like a lion's cage. The collective world misery, tamed in text and image by the artist or the curator in the petting zoo of the art world. If I as an artist want to show what a hedge fund manager does, it is not enough to plot statistics on the wall or to film demonstrations. I think it is far more interesting to try to find an image for what goes on in the manager's head.

In *Asylum*, as in other works, you have staged real but also invented rituals that remind me of early experimental films, such as the work of Maya Deren. At first, one seems to be watching an everyday activity, but at some point it is clear: this is completely meaningless or incomprehensible for an outsider like me – I feel strange, even excluded. What is it about this almost surreal process that appeals to you?

The ritual-like nature of the actions in *Asylum* mirrors our own behavior abroad, both in terms of our travelling habits, as well as of the object of our tourist desire: we behave like trophy hunters, when we travel to foreign cultures armed with a camera or video camera, or at best with a sketchbook. During our travels we collect images, without getting to the bottom of their meaning. I am no exception from this: I traveled to India for the *Lonely Planet* project. There I visited Varanasi, perhaps the most important religious center of India. Later, when I tried to conjure up what I experienced with the inner eye, I realized that despite months of research, I only had stereotype images in my head. Accordingly, the backpacker in *Lonely Planet*, or his caricature only sees what he wants to see and what he thinks he already knows anyhow. In a kind of psycho trip, he wanders through the various tourist clichés of India, from the dip in the Ganges to the call center and right up to the Bollywood film set. Without noticing it, he has long since become part of the touristic machinery. Indian friends have told me, for example, that they know compatriots who travel to Goa "to look at the hippies" there.

The absurd, ritualistic actions in *Asylum* may recall religious or cult rituals that fascinate many Europeans in distant lands to the same extent that they make them uneasy in their own cultural context – think for example of the growing Islamophobia in Europe. On the other hand, I wanted to invent incomprehensible, Sisyphus-like sequences that have strong references to

the fate of real asylum seekers. In *Asylum*, there are approximately 120 performers, about half of whom were asylum seekers. The rest of the cast consists of some German citizens and some people with an immigrant background and the right of permanent residence who study or work in Germany. True to the motto "clothes make the man", the status differences disappeared completely in the staging of stereotypes.

The installation of *Asylum* overwhelms us with a large number of screens – you can spend hours untangling the complex web of associations. Why this multiplication of perspective?

In terms of the spatial arrangement of the screens in a museum space, I always have the picture of a complex society in mind, which leads to a different installation structure every time. The division into nine screens originated from the idea that the viewer himself becomes the actor and wanders through a labyrinth of images with the film characters. The longer he stays in it, the more he merges with the rituals shown. This actually works best when the viewer has to move. I also wanted to control the sound in the room. The nine film loops are six to twelve minutes long and are always interrupted by a specific note that each of the groups sings as a choir. Due to the distribution in the space, this creates choral chants of different density, resulting in an overall composition of about an hour in total.

Are there any visitors who feel overcharged by the ambivalent pathos of your images?

Yes, but that is my declared goal. I wanted to exaggerate the images to the extreme and explore the boundaries of "aesthetical correctness". I like to use the term in analogy to the "political correctness" of many art works that merely depict and describe, but dare not do anything new. In other words, if a work takes risks, it is aesthetically still mostly opportune. Simply breaking with "political correctness" and at the same time insisting on the aesthetic of a "real image" is too easy for the viewer. In the case of *Asylum*, if I visited asylum seekers in their residence and filmed their everyday life in a reportage style, it would be "aesthetically correct" and thus not interesting for me. Instead, the exuberant, baroque imagery that I decided to use should be able to open up a new perspective and at best result in empathy rather than indifference, since the viewer does not expect it with such a subject. Sometimes I may have gone too far, like when I deliberately made the prostitute scene sweetish and cheesy, in order to appeal to the erotic kitsch in the mind of the beholder gaping at the so-called "exotic beauties". Some viewers presumably mistook it as exoticism on my part.

The imagery of your work is based on ideas of painting, such as the gradation of space, light and color. What made you decide to move away from your earlier found-footage video work and to explore the moving image from a completely new starting point?

I have always been excited by the layered structure of images in painting, and by the rich details of historical paintings, such as Théodore Géricault's painting *The Raft of the Medusa*, which shows a dramatic overall scene that is composed of many fates of individuals, worked out in details and interwoven with one another. The idea of the *tableaux vivants*, that is, the reconstruction of paintings by living persons, which was very popular in the 19th century, was an inspiration for *Asylum* and other projects.

After studying architecture, I spent a couple of years working on research-intensive media-archaeological projects, in the beginning still in collaboration with Piero Steinle. We have dealt repeatedly with the idea of the archive. Like many artists in the mid-1990s, we saw no reason to create new images any more. Instead, by reorganizing and structuring existing images, which had reached a historically unprecedented degree of arbitrariness through the explosion of the Internet and the great increase in the number of private TV stations, we wanted to give them back their "lost dignity" so to speak.

During this period, there were numerous exhibitions on this theme. In retrospect, our approach wasn't exactly original. Rather, we were following the zeitgeist. One could continue forever working with the found-footage formula of putting existing TV images in new contexts – no doubt to the delight of the art market that appreciates artists when they endlessly repeat themselves. However, after a few of these pieces, I began to get bored and it was reassuring for me to realize that there was still plenty of my own imagery lying dormant in my head that I had never seen anywhere before and now wanted to direct myself. Combined with my longstanding enthusiasm for cinema and theatre and their image production, I decided to direct from now on. It was like a sort of coup. This might explain the impulse to take on such a huge production like *Asylum* as my first directorial work after all the found-footage pieces of the 90s.

Opulence and beauty in western contemporary art is often misunderstood as useless burden and the artist as a "talented dilettante". What does beauty mean to you?

I don't set myself the task of producing beauty. But many people say that the precision of the elaboration and the technical fascination make the works appear "beautiful". There are various aspects of "beauty" in my work: the transfiguration of the exotic in *Asylum* and its complementary *Lonely Planet*, the foggy Germany in *The Ship of Fools* and *My home is a dark and cloud-hung land* with deliberate references to painting and operatic over-staging, or the cinematic myths of the western in *American Night* and those of the sci-fi film in *The Shift*. For me, there is no universal beauty in the films, but rather an evolution from their various components which are supported by the momentum of filmmaking.

With the division of labor in the execution, you follow the example of the classic feature film production. What excites you about working with a large number of people?

I love it when 40 people on the film set constantly ask for concrete decisions from me and I can orchestrate the diverse talents. I even work without a script most of the time, so I talk to every individual expert with my very specific idea in mind and sometimes a few sketches, but of course everyone reads this original idea completely differently. I hand over a lot of responsibility to all these great talents with whom I work, and then, ideally, everyone makes it partly "his film". Thus, the stressful shooting, mostly very short due to financial reasons, with its social element, is the most exciting and happiest time of production for me – any filmmaker will confirm that.

Perhaps not every filmmaker – I prefer to work alone on my short films, because I regard them as a composite of various conceptual experiments that are more like the quiet work of a painter or sculptor. However, we share the same love for detail. For instance, you direct even the smallest takes with great effort and work meticulously with your actors on scenes. How hard is it to discard an idea, if it does not match your concept at the end of the production?

It is rare that I only find out in the editing that an image does not work. But sometimes I notice during the shooting already that an idea cannot be realized cinematically after all. Nevertheless, it is clear that I won't stop the shooting, even though my crew would sometimes hate me for shooting the scene to the end all the same. But when we take this path, even the image cut out remains part of the total work completed in form of experience and memory.

For economic reasons, the actual shooting period is very condensed. I have never shot more than two weeks. In filmmaking, there is a banal principle: the more money you have, the more time you have, and the more film you can expose. The team, cast, equipment, exposed material, post-production – everything costs more, the longer the shooting. Since I usually work with modest budgets, even if they are relatively high for the art world, everything has to be rehearsed extremely precisely beforehand in order not to waste time during shooting. The actors in the campfire scene in *American Night*, for example, had internalized the 8-minutes-long scene after several days of rehearsals in my studio in Berlin to such an extent that the shooting in southern Spain took just a few hours in a single night.

In your films, one occasionally gets the impression that the camera itself is a protagonist, perhaps even superior to all the characters. What draws you to these very precise movements of the camera?

According to my observations, even in group exhibitions, visitors stay the length of an entire loop in front of my works, which is often more than 30 minutes. I believe this has to do not only with

the cinematic opulence, but also with the breaking of some trained viewing habits, which characterizes most of my work. Over the years I have developed a vocabulary of stylistic devices with my cinematographer Christopher Krauss, on which we fall back again and again.

One goal, for example, is to stretch time with the camera. Compared to films in the 1950s, the average cutting rate today has been increased by many times. If, in contrast, one makes a movie today that has very long takes almost without editing like my works, it will produce a considerable hypnotic power. I use the camera more like a window that moves over the scene – often to and fro like a pendulum. When the camera returns to a place that was seen before, something may have changed or moved there. This hidden change kind of replaces the editing.

Another feature of the camerawork is the long lingering on apparently uninteresting things, as, for instance, in *Trilogy of Failure*, which observes the everyday life of a person at home, producing an obscure fascination. This enthusiasm for seemingly mundane things is certainly facilitated by the nuanced sounds and subtle music.

Yes, that is probably one reason why people often spend a long time in front of the works. When do you ever watch in a movie a man calmly spreading jam on a slice of bread? There is something fascinating about this banality in which we recognize ourselves, precisely because nothing special is happening. And it has – as you have guessed – a lot to do with the way the sound is used. In movies, it is often only the most important, functional noises that are added to the soundtrack. Because of the many ambient noises that are inevitably made during filming, the original sound is seldom used. Thus, only the most dominant noises, the so-called foleys, are later created in the sound studio and combined with a basic acoustic ambience to construct a functional sound: door opens, door shuts, footsteps, a shot, and so on. I'm interested, against this, in exhausting all the possibilities of the foley artist who is responsible for these sounds, and in building the sound from layers of many small details that are in my view also necessary due to the constant focussing on the same visual details of the *mise-en-scène*. Sometimes, I show the same setting in a single shot during a half-hour loop. The viewer knows every detail after a few minutes. He then wants to hear it, too. This hyper-reality, which is of course produced completely artificially, is another characteristic feature of the works.

This goes hand in hand with the attention to detail in the production design. All film professionals who participate in my shooting are always happy that their work can be studied by the audience for a long time, instead of disappearing from sight a split second later, as is usual in advertising for instance. Since both the spaces and the people who inhabit them, along with their habits, are meticulously designed and developed, one always finds traces of the inhabitants in the settings. For example, in *The Soundmaker*, certain daily rituals leave behind many fingerprints on a frequently used door frame. Conversely, the production design shapes the characters: like when the

protagonist opens his fridge, it must be absolutely credible that he has done this a thousand times before. He does it quite casually without looking with his foot or in a very pedantic way, maybe wiping an edge briefly with a sponge after opening it each time. I make these quirks up, these cranky habits that should give more credibility to the images.

So the whole scenery is an experimental set-up in which the action becomes an experiment?

Which brings us to the title of the exhibition "World-Making": As in a pseudo-scientific experimental set-up, I start with certain ingredients and try to build a world out of them: a person, a room, his life. But instead of showing it on one screen, I split it over several screens, and – as far as the temporal dimension is concerned – not as a narrative from beginning to end, but in a hamster wheel-Sisyphian loop of endless repetition. In *Stunned Man*, the second part of my *Trilogy of Failure*, the protagonist splits into a diptych of ego and mirrored alter ego. On his bookshelf, for example, you can find the neuroscience book *The Bisected Brain*. Only very few viewers will discover this and one does not have to discover it either, but I have fun with these details. Other details such as the book *Bluff* or a movie poster of Luis Buñuel, my revered godfather of surrealism, resist mirroring. Thus, for the filming, mirrored versions of objects were made, which in turn raises the question of which of the two worlds is actually the more valid one.

With your preference for the hovering medium shot or long shot, you still manage to create an alleged overview of the scene. What are the reasons for the rather hesitant manner in which you approach your places and characters physically?

Maybe this break with the conventional montage technique, which is one of the classic cinematic narrative paradigms, can also be explained best with the *Trilogy of Failure*. To me, it is not important to show the reaction of the protagonist to an event, such as by cutting to an astonished facial expression. This basic cinematic principle usually makes it easier for the viewer to follow the action and keep up the excitement. By contrast, I want to treat a scene from a constant distance. This reinforces the solitude and the mystery of the characters. But at the same time, it does not manipulate the viewer by changing the frame.

I find it interesting that in contrast to many other internationally active artists, you place emphasis on the visibility of the team, on the one hand by naming all the participants, and on the other by the media self-reflection, which allows the set and the film crew filming in your works to be visible.

Making the team visible within the films is not disillusionment, but instead a hymn to illusion, a celebration of cinema and the construction of its myths. While I was studying architecture, I worked as a scene-shifter at the theatre and the opera house and I always found this world behind

the curtain highly inspiring and intoxicating, at least as exciting as the result on stage. I still feel this enthusiasm today, when I suddenly make the world behind the scenes the centre of action and bring it to the foreground.

Sometimes it takes a long time to persuade museums to allow the placing of the extensive credits on the walls alongside the works. However, this is necessary because I find the rolling credits in the loop disturbing. The talent of the entire film crew is reflected in the works and should therefore be acknowledged as well. On the other hand, it is also interesting for the viewer to know a little more about the entirety of the creative process.

*With American Night, your protagonists have found a language. This is not their own, but falls back on dialogue fragments from movies or politics, and hence refers to your found footage beginnings. Why this last step to a Gesamtkunstwerk (total work of art), but now with reduced legibility because of the language specificity?*

I don't think the legibility is limited at all. The partly complex quotations are spoken in a more mundane way than their original form, and many viewers don't even realize that they are listening to literary or political original texts. I saw a great potential in them and attempted to bring together disparate content through a contemporary diction or conversely, exaggerate relatively banal content and caricature it as an emotional speech, for instance, putting the words of John McCain, his former Republican election opponent, in the mouth of a blissfully preaching Barack Obama puppet. In the *Trilogy of Failure*, I still had too much respect for language and wanted to reinforce the break with conventions previously mentioned by the silence of the film. I regard the addition of language to the last two major works (*American Night* and *My home is a dark and cloud-hung land*) as a logical development: after the quotation of motifs from the history of painting, the next step for me was text quotation.

*It seems to me that American Night incorporates the movie myth most consistently and thus becomes a classic Western itself.*

The film installation breaks down the Western into five screens showing five of its most important components: the lonesome cowboy in the landscape, the ghost town or the Western village, the campfire conversation, the saloon and the waiting woman. These are enriched with absurd elements, such as the helicopter landing in the village, the lost cowboy at the beach, Mozart's *Lacrimosa* – sung by a cowboy choir in the saloon, the moving shack behind the endlessly waiting female settler or the cowboys' discussion on film directors – all images of a world disintegrating, symbols of the fragility of the American Empire, whose original ideals of freedom are perverted by the way the United States today behaves in foreign politics. I was looking for images of this American twilight and wanted to show how far the founding myths of America forever inscribed in



cultural history through the Western film – such as the myth of the "Frontier" or the right to own a weapon – are still largely formative to this day in politics, as well as in pop culture.

The myth machine of cinema always amazes me. As long as you take each individual component of the myth seriously, you can actually succeed in producing a real emotion out of the components of a genre, such as the one that the Western arouses in us. This was a revelation for me and a great experience for everyone involved in the project.

Another question that haunts me in my work – but which would probably go beyond the scope of our conversation – would be the extent to which film affects our personal daily life, our supposedly primal behaviour. For example, our private understanding of romantic relationships today is by now of course a complex mixture of internalized cinema experience and archaic human behavior.

Maybe you could say something more about the "writing of history" through cinema at this point? *American Night* shows images that are not so typical for the classic Western, but that are as much a part of real history.

For us Europeans, the image of the "Wild West" is clearly influenced by Western films. The "cowboys" were originally honorable men, white and colored people, who mediated between the settlers and the natives. Only through the division and fencing of the land in the course of the settlement spurred by the construction of the railway and the associated commercialization of livestock farming did they lose their respected position, some getting addicted to alcohol or becoming criminals and outlaws.

My cowboy is none of these Marlboro advertising figures who dominate nature, and so no Richard Prince cowboy either, but rather an introverted, broken, romantic person, who is shattered and surrenders in the face of the overwhelming nature. As in *The Ship of Fools* before, I am referring here to the prevailing mood in the romantic paintings of Caspar David Friedrich, in which man looks at nature quietly, reverently and in awe as an observer. At the end, my lonely cowboy even catches sight of the sea – breaking a taboo in the Western, although indeed all of California lies by the Pacific Ocean. But the sea just does not correspond to the "Myth of the Frontier", the border between the civilized East and the wilderness of the West. The sea is the home of another genre, but definitely not of the Western. Hollywood works with sharp boundaries between genres. I know of only two Westerns which have the sea as its theme: *Dead Man* (1995) by Jim Jarmusch and *One-Eyed Jacks* (1961), the only film in which Marlon Brando not only played the leading role but also directed.

Your most recent work, *My home is a dark and cloud-hung land*, deals with many facets of the perception of Germany, such as philosophy (*Crowds and Power* by Elias Canetti) or poetry (*Germany. A Winter's Tale* by Heinrich Heine). A gruesome pictorial and textual source is the Nazi documentary *Enchanted Forest* by Hanns Springer and Rolf von Sonjevski-Jamrowski from the year 1936. Did you know this propaganda work before doing your research and how did it influence your view of the subject of home?

The film installation was created at the invitation of the Jewish Museum in Berlin, which only set down the thematic framework "homeland" (in German: "Heimat"). As with any project, I did extensive research at first and came across many things that prove a dichotomous German understanding of nature in terms of the consciousness of national identity. Thus, the landscape was the theme in the beginning, and then the focus soon fell on the forest. Suddenly, the forest motif was omnipresent in German history – from Tacitus' *Germania*, the fairy tales by the Brothers Grimm and the nature cult of the Nazis to the fear of the "dying forests" in the 1980s, the modern concept of the "forest kindergarten" and the current impact of the nuclear disaster of Fukushima on German environmental policy. The forest is a constantly recurring motif in the national self-image of the Germans.

In the exploration of Nazism, the propaganda film *Enchanted Forest* that you mentioned came up among other things. There, the forest is staged heroically and mythically around the Battle of the Teutoburg Forest and accompanied by pompous verses veiled in ideology. In my work, that chatter from the film is spoken by an elf-like doll, whose sweet, childish voice suddenly takes on a psychotic propaganda style. That seemed more plausible to me than to have the text spoken by an extra in Nazi uniform for example.

In one sequence, the camera follows a wolf running into the woods for several minutes. It was surely not easy to follow a wild animal, but the scene has something playful at the same time. Suddenly, someone shouts after the wolf, "Caspar, come back". Was this an ironic reference to the painter Caspar David Friedrich or a coincidence?

No, the wolf on the set was not named Caspar. This is a typical "private joke", one of those constructed details that will perhaps be noticed by one in a hundred viewers. I'm glad you noticed it. The wolf was not a movie dog, by the way, but a real wolf, which gave us some headache during the shooting. Wolves are very wild and shy animals and scarcely know what to do with a cameraman who runs after them.

How far should we see the merging of locations far apart, such as the various forests in *My home is a dark and cloud-hung land*, as disparate collage, or does it help the creation of a prototypical forest instead?

There is no escape from the forest – this is the tenor of the film installation, so it is designed as a loop. Like *Lonely Planet*, the film was conceived as a kind of trip, an endless tunnel through which we as viewers roam. On this odyssey, different forest worlds unite, from the Elbe Sandstone Mountains to the Chiemgau up to the Teutoburg Forest shrouded in myth.

All in all, I did not want to limit myself thematically. Instead, I squeezed everything in and overtaxed the viewer. In order to address as many facets of the cultural history of German forests as possible, I have used a trick: the meta-level of an open-air theatre production of a fictional director in the midst of the woods. There, during the rehearsals, which the camera glides past, all aspects are touched on, from references to the fairy tales of the Brothers Grimm to dancing uniformed forest sportsmen.

With this knowledge about the power of cinema – would it interest you to develop a feature film, as Matthew Barney (*Drawing Restraint 9*) or Steve McQueen (*Hunger and Shame*) have done?

A common assumption is that one can reach a wider audience through cinema than through the art world. However, the number of viewers will hardly be higher, if I am not by chance making a blockbuster. A sophisticated feature film usually runs maybe a couple of weeks, with a few copies in selected art house cinemas and in some festivals. A work in the context of art runs for several years and when there is a major event such as a biennial, it will tap a large audience. But that's not the main point.

Above all, I enjoy the freedom that my work in the context of art affords me: my films can be 7 or 57 minutes long, shown on one or several screens, in a loop or narrated conventionally, and so on. In cinema, not only do I have to work within the strict distinction between the formats of short film, feature film and perhaps documentary film. The production relationships are also paralyzing because of the funding structures and their bureaucratic distractions. Mostly I finance a new work by selling limited editions of the previous work. Sometimes additional support comes from cooperation with a museum as co-producer or from selling in advance to collectors. This way, I gain considerable independence. As long as I can sell my works on the art market, I am my own producer – which of course has a downside, as the role of the producer is not so compatible with that of the director, as far as the division of labour on location is concerned. At least I cannot ban my own abstruse ideas.

But to get back to your original question: like everything new, of course, the format of the feature film also excites me, and it's probably only a matter of time that I will try it out. What I would probably like best about it is to get out of the socially selective White Cube of the art context and immerse myself in the much more democratic Black Box of the cinema.

*Im Kopf des Hedgefondsmanagers*

*Julian Rosefeldt im Gespräch mit Robert Seidel*

*Berlin, 6. Februar 2012*

**Robert Seidel:** Mein erster Berührungspunkt mit deiner Arbeit war die Kurzfilmfassung von *Asylum*. Die Vielschichtigkeit und die schiere Opulenz haben mich damals sehr beeindruckt. Die Arbeit ist für mich eine poetische und zugleich beißende Gesellschaftskritik, die eine surreale Kollision von Orten und Menschen zeigt und zudem von einer handwerklich präzisen Filmproduktion getragen wird. Was hat dich dazu bewogen, ein so komplexes, mit vielen Konventionen politisch motivierter Kunst und deren medialer Ästhetik brechendes Werk zu schaffen?

**Julian Rosefeldt:** Zu *Asylum* bin ich über viele Wege gekommen. Vordergründig stand für mich am Anfang das Thema Asyl, eine der wichtigsten gesellschaftlichen Herausforderungen unserer Zeit. Es gibt auch eine private Komponente: Meine Mutter arbeitet seit vielen Jahren ehrenamtlich im Asylbewerberheim, kümmert sich pädagogisch um Flüchtlingskinder, unterrichtet sie in Kunst, Theater und Musik. Mit dem Thema bin ich also aufgewachsen.

Ein Schlüsselerlebnis zu *Asylum* hatte ich in Barcelona. Ich saß in einer Bar, in der ein wahrscheinlich indischer Rosenverkäufer auftauchte, der für mich nicht von anderen Blumenverkäufern in London, Berlin oder Madrid zu unterscheiden war. In diesem Moment wurde mir bewusst, wie wenig ich über diese Menschen und ihr Dasein in Europa wusste. Also begann ich gedanklich typische Job-Klischees, die wir gemeinhin mit Migranten assoziieren, verschiedenen ethnischen Gruppen zuzuordnen und aus diesen Stereotypen eine Arbeit über mein eigenes Unwissen und das der zukünftigen Betrachter zu entwickeln.

Aber vor allen Dingen ist *Asylum* für mich eine Arbeit über die Frage, wie ein politisch engagiertes Kunstwerk heute ausschauen kann. In der zeitgenössischen Kunst, insbesondere der aktuellen Videokunst, wird sich den wichtigen politischen und sozialen Fragen unserer Zeit ja augenblicklich meist mit der Ästhetik der Nachrichtenmedien genähert. Kurz gesagt: Der Künstler ist Reporter. Mit seiner geschulterten Wackelkamera bereist er die Krisenzentren der Welt, bringt seine Bilder als Beute nachhause und zeigt sie dann im sicheren Hort des Ausstellungsraumes, wo ihm das Einverständnis von 99,9% der Ausstellungsbesucher gewiss ist. Der White Cube des Museums ist ein starker sozialer Filter, der Menschen nur wegen ihrer Bildung, ihres Einkommens und ihres Interesses einlässt – ein Großteil dieser Besucher hat also von vornherein dieselbe Meinung wie die Künstler, deren Arbeiten sie ja eigentlich herausfordern sollen.

Es gibt hervorragende Dokumentarfilmer, die das viel besser machen und zudem über das Fernsehen, wo ihre Filme ausgestrahlt werden, ein breiteres Publikum erreichen und dort vielleicht wirklich Denkanstöße geben können. Aber die gleiche Ästhetik im Kunstbetrieb? Was bringt das?

Mich hat es gereizt, einen anderen ästhetischen Zugang zum Thema zu finden, denn die Bearbeitung in einer Sprache, wie sie jeder aus Fernsehen oder Zeitung kennt, führt meiner Meinung nach zwangsläufig zu einer gewissen Gleichgültigkeit beim Zuschauer, und zwar schlichtweg, weil er selber beim Betrachten nichts mehr leisten muss. „Occupy Wall Street“ zum Beispiel ist eine faszinierende Bewegung. Sie gehört auf die Straße und in die Nachrichtenmedien. Für mich ist es aber komplett uninteressant, den gleichen Bildern noch einmal im Kunstbetrieb wiederzubegegnen. Mir kommen diese Politthemenshows, die gerade so en vogue sind, manchmal vor wie ein Raubtierkäfig. Die versammelte Weltmisere, in Text und Bild gezähmt vom Künstler beziehungsweise dem Kurator im Streichelzoo des Kunstbetriebes. Wenn ich als Künstler zeigen will, was ein Hedgefondsmanager macht, reicht es nicht, Statistiken auf die Wand zu plotten oder Demos abzufilmen. Interessanter fände ich es, ein Bild dafür zu finden, was im Kopf des Managers vor sich geht.

In *Asylum*, wie auch in anderen Arbeiten, hast du reale, aber auch erfundene Rituale inszeniert, die mich an frühe experimentelle Filme, wie etwa die Arbeiten von Maya Deren erinnern. Zunächst meint man einer alltäglichen Handlung beizuwohnen, doch irgendwann ist klar: Das ist vollkommen sinnentleert oder für mich Außenstehenden nicht begreifbar – ich fühle mich fremd, sogar ausgeschlossen. Was reizt dich an diesen beinahe surrealen Prozessen?

Das Ritualhafte der Handlungen in *Asylum* spiegelt unser eigenes Verhalten in der Fremde wieder, sowohl was unsere Reisegewohnheiten als auch das Objekt unserer touristischen Begierde betrifft: Wir verhalten uns wie Trophäenjäger, wenn wir mit Foto- oder Videokamera, im besten Fall mit Zeichenblöcken bewaffnet, fremde Kulturen bereisen. Auf unseren Reisen sammeln wir Bilder ein, ohne diese inhaltlich zu durchdringen. Davon möchte ich mich gar nicht ausnehmen: Für das Projekt *Lonely Planet* bereiste ich Indien. Dort besuchte ich Varanasi, das vielleicht wichtigste religiöse Zentrum Indiens und merkte danach, dass ich trotz monatelanger Recherche nur Klischeebilder im Kopf hatte, wenn ich versuchte, das Erlebte vor dem inneren Auge auferstehen zu lassen. Der Backpacker in *Lonely Planet*, beziehungsweise dessen Karikatur, sieht dementsprechend auch nur, was er sehen will und ohnehin schon zu kennen glaubt. Auf einer Art Psychotrip durchwandert er die verschiedensten touristischen Klischeevorstellungen von Indien, vom Bad im Ganges über das Callcenter bis hin zum Bollywoodfilmset. Dabei ist auch er, ohne es zu merken, längst Teil der touristischen Maschinerie geworden. Indische Freunde haben mir beispielsweise erzählt, dass sie Landsleute kennen, die nach Goa fahren, um sich dort „die Hippies anzuschauen“.

Die absurden Ritualhandlungen in *Asylum* erinnern vielleicht an religiöse oder kultische Rituale, die viele Europäer in fernen Ländern in gleichem Maße begeistern, wie sie sie vor der eigenen Haustür verstören – man denke zum Beispiel an die wachsende Islamophobie in Europa. Und andererseits wollte ich unverständliche sisyphoshafte Abläufe erfinden, die starke Bezüge zum Schicksal realer Asylbewerber haben. In *Asylum* sind es rund 120 Darsteller, von denen zirka die Hälfte

Asylsuchende waren. Die restlichen Darsteller waren teils deutsche Staatsbürger, teils Menschen mit Migrationshintergrund und Bleiberecht, die in Deutschland studieren oder arbeiten. Getreu dem Motto „Kleider machen Leute“ verschwanden die Statusunterschiede komplett in der Inszenierung der Stereotypen.

Die Installation von *Asylum* überwältigt mit einer Vielzahl von Screens – man kann Stunden zubringen um deren komplexes Geflecht an Assoziationen zu entwirren. Warum diese Multiplikation der Perspektive?

Ich habe beim räumlichen Anordnen der Screens in einem Museumsraum immer das Bild einer komplexen Gesellschaft vor Augen, was jedes Mal zu einem anderen Installationsaufbau führt. Die Aufteilung auf neun Screens entstand aus der Idee, dass der Besucher selbst zum Darsteller wird und mit den Filmpersonen durch ein Bilderlabyrinth wandert. Je länger er darin verweilt, umso stärker verschmilzt er mit den dargestellten Ritualen. Dies funktioniert tatsächlich am besten, wenn sich der Zuschauer bewegen muss. Außerdem hat es mich gereizt, auch den Ton im Raum zu steuern. Die neun Film-Loops sind sechs bis zwölf Minuten lang und werden immer wieder durch einen spezifischen Ton unterbrochen, den jede der Gruppen singt. Durch die Verteilung im Raum entstehen unterschiedlich dichte Choräle, die im Gesamttonschnitt von rund einer Stunde eine übergreifende Komposition ergeben.

Gibt es eigentlich Besucher, die sich vom ambivalenten Pathos deiner Bilder überfordert fühlen?

Ja, aber dies ist auch mein erklärtes Ziel. Ich wollte die Bilder extrem überhöhen und so die Grenzen der „Aesthetical Correctness“ ausloten. Den Begriff benutze ich gerne in Analogie zur „Political Correctness“ vieler Kunstwerke, die nur abbilden und beschreiben, aber nichts Neues wagen. Anders gesagt: Wenn ein Werk etwas riskiert, bleibt es ästhetisch meist dennoch opportun. Nur mit der „Political Correctness“ zu brechen und auf der Ästhetik eines „realen Bildes“ zu beharren, macht es dem Betrachter viel zu einfach. „Aesthetically correct“ und somit für mich uninteressant wäre es also im Fall von *Asylum* gewesen, Asylsuchende in ihrem Wohnheim zu besuchen und ihren Alltag im Reportagestil zu filmen. Die überschwängliche, barocke Bildsprache, für die ich mich hingegen entschieden habe, soll gerade dadurch, dass sie der Besucher bei solch einem Thema eben nicht erwartet, einen neuen Blick ermöglichen und im besten Fall Empathie statt Abstumpfung verursachen. Manchmal bin ich dabei vielleicht sogar zu weit gegangen, etwa wenn ich die Prostituiertenszene bewusst süßlich-kitschig inszeniere, um den erotischen Kitsch im Kopf des Betrachters beim Begaffen sogenannter „exotischer Schönheiten“ anzusprechen. Das haben vermutlich einige Besucher als Exotismus meinerseits missverstanden.

Die Bildwelt deiner Arbeiten orientiert sich an Ideen von Malerei, etwa dem Staffeln von Raum, Licht und Farbigkeit. Wie kam es zu der Entscheidung, dich von deinen früheren

## Found-Footage-Videoarbeiten zu lösen und das bewegte Bild von einem völlig neuen Ausgangspunkt zu erkunden?

Der schichtweise Aufbau von Bildern in der Malerei hat mich schon immer gereizt, ebenso die Detailfülle von historischen Gemälden, wie zum Beispiel in Théodore Géricaults Bild *Das Floß der Medusa*, das eine dramatische Gesamtszene zeigt, die sich wiederum aus vielen detailliert ausgearbeiteten und miteinander verwobenen Einzelschicksalen zusammensetzt. Auch die Idee der *Tableaux Vivants*, also das Nachstellen von Bildern mittels lebender Personen, das im 19. Jahrhundert sehr beliebt war, stand bei *Asylum* und anderen Projekten Pate.

Nach dem Architekturstudium habe ich mich ein paar Jahre lang zunächst mit sehr rechercheintensiven medienarchäologischen Projekten beschäftigt, am Anfang noch in Zusammenarbeit mit Piero Steinle. Dabei haben wir uns immer wieder mit der Idee des Archivs auseinandergesetzt. Wie viele Künstler Mitte der 1990er Jahre sahen wir keinen Grund mehr, neue Bilder zu erzeugen. Stattdessen wollten wir durch eine Neuordnung und Strukturierung den vorhandenen Bildern, welche durch die explosionsartige Verbreitung des Internets und der ausufernden Zunahme privater Fernsehsender einen historisch nie gekannten Grad von Beliebigkeit erreicht hatten, sozusagen ihre „verlorene Würde“ zurückgeben.

In dieser Zeit gab es zahlreiche Ausstellungen zu diesem Thema. Rückblickend betrachtet waren wir also mit unserem Ansatz nicht gerade originell und sind eher dem Zeitgeist aufgesessen. Mit der Found-Footage-Rezeptur, bestehende Fernsehbilder in neue Zusammenhänge zu bringen, hätte man ewig weiterarbeiten können – sicherlich zur Freude des Kunstmarktes, der es ja schätzt, wenn man sich als Künstler endlos wiederholt. Nach einigen dieser Arbeiten begann ich mich jedoch zu langweilen und merkte, dass in meinem Kopf wohl doch noch zahlreiche eigene Bildwelten schlummerten, die ich so noch nirgends gesehen hatte und nun selber inszenieren wollte. In Verbindung mit einer langjährigen Begeisterung für Kino und Theater und deren Bildproduktion kam der Entschluss, von nun an selbst zu inszenieren, einem Befreiungsschlag gleich. Das erklärt vielleicht am ehesten den Impuls, nach den ganzen Found-Footage-Arbeiten der 90er-Jahre gleich mit der ersten inszenierten Arbeit eine so riesige Produktion wie *Asylum* zu stemmen.

## Opulenz und Schönheit werden in der westlichen zeitgenössischen Kunst oft als unnützer Ballast missverstanden und der Künstler als „genialer Dilettant“ inszeniert. Was bedeutet Schönheit für dich?

Ich stelle mir nicht die Aufgabe, Schönheit zu produzieren. Viele sagen aber, dass die Genauigkeit der Durcharbeitung und die handwerkliche Faszination die Arbeiten „schön“ wirken lassen. In meinen Arbeiten gibt es verschiedene Aspekte von „Schönheit“: die Verklärung von Exotik in *Asylum* und dessen Komplementär *Lonely Planet*, das vernebelte Deutschland in *The Ship of Fools*

und *My home is a dark and cloud-hung land* mit bewussten Malereibezügen und opernhafter Überszenierung, oder die Kinomythen des Westerns in *American Night* und des Science-Fiction-Films in *The Shift*. Es gibt für mich in den Filmen also keine universelle Schönheit, sondern eher eine Entwicklung aus deren verschiedenen Komponenten heraus, die von der Eigendynamik des filmischen Arbeitens getragen werden.

Mit der Arbeitsteilung bei der Umsetzung orientierst du dich an der klassischen Spielfilmproduktion. Was reizt dich an der Arbeit mit einer Vielzahl von Menschen?

Ich liebe es, wenn mir am Set ständig 40 Leute konkrete Entscheidungen abverlangen und ich die verschiedensten Talente orchestrieren darf. Ich arbeite meist sogar ganz ohne Drehbuch, das heißt mit meiner sehr präzisen Idee im Kopf und manchmal ein paar Skizzen rede ich mit jedem einzelnen Spezialisten, aber jeder liest diese Ursprungsidee natürlich völlig anders. Ich gebe viel Verantwortung an all diese großen Talente ab, mit denen ich arbeite, und im Idealfall macht dann jeder zum Teil „seinen Film“ daraus. Somit ist der stressige und aus finanziellen Gründen meist sehr kurze Dreh mit seinem sozialen Element der spannendste und beglückendste Zeitpunkt der Produktion für mich – das wird dir jeder Filmemacher bestätigen.

Wahrscheinlich nicht jeder Filmemacher – bei meinen Kurzfilmen arbeite ich lieber allein, da ich diese als Verbund von verschiedenen konzeptionellen Experimenten begreife, die sich eher an der stillen Arbeitsweise eines Malers oder Bildhauers orientieren. Die Liebe für das Detail ist uns aber gemein. So inszenierst du selbst kleinste Einstellungen mit großem Aufwand und arbeitest mit deinen Schauspielern Szenen akribisch aus. Wie schwer ist es, sich von einer Idee zu trennen, wenn sie am Ende der Produktion nicht deinen Vorstellungen entspricht?

Es gibt ganz selten den Moment, wo ich erst im Schnitt sehe, dass ein Bild nicht funktioniert. Manchmal merke ich aber schon während des Drehens, dass sich eine Idee letztlich doch nicht filmisch umsetzen lässt. Trotzdem ist klar, dass ich diesen Dreh nicht abbreche, auch wenn mich meine Crew manchmal dafür hassen müsste, dass ich die Szene trotzdem zu Ende inszeniere. Aber indem wir diesen Weg beschreiten, bleibt selbst das herausgeschnittene Bild in Form von Erfahrung und Erinnerung als Teil des abgeschlossenen Gesamtwerkes erhalten.

Aus ökonomischen Gründen ist die eigentliche Drehzeit bei mir sehr verdichtet, ich habe noch nie länger als zwei Wochen gedreht. Beim Film gilt die banale Grundregel: Je mehr Geld zur Verfügung steht, desto mehr Zeit ist da, desto mehr Film kann also belichtet werden. Team, Darsteller, Equipment, belichtetes Material, Nachbearbeitung – alles kostet mehr, je länger gedreht wird. Da ich meist mit bescheidenen Etats arbeite, wenn sie auch für die Kunstwelt relativ hoch sind, muss alles vorher extrem präzise geprobt werden, um beim Drehen keine Zeit zu verlieren. Die Schauspieler in der Lagerfeuerszene in *American Night* hatten zum Beispiel nach tagelangen



Proben in meinem Berliner Atelier die 8-minütige Szene so verinnerlicht, dass die Umsetzung beim Dreh in Südspanien dann innerhalb weniger Stunden einer einzigen Nacht stattfinden konnte.

Bei deinen Filmen entsteht nicht selten der Eindruck, dass die Kamera selbst ein Protagonist ist, vielleicht sogar allem Gezeigten übergeordnet ist. Was reizt dich an den sehr exakten Bewegungen der Kamera?

Meinen Beobachtungen nach verweilen die Besucher vor meinen Arbeiten selbst in Gruppenausstellungen eine gesamte Loop-Länge, die oft mehr als 30 Minuten umfasst. Ich glaube das hat nicht allein mit der cinematographischen Opulenz zu tun, sondern hängt auch mit dem Bruch einiger antrainierter Sehgewohnheiten zusammen, der die meisten meiner Arbeiten kennzeichnet. Im Laufe der Jahre habe ich in Zusammenarbeit mit meinem Kameramann Christoph Krauss ein Vokabular von Stilmitteln erarbeitet, auf welches wir immer wieder zurückgreifen.

Ein Ziel ist es zum Beispiel, mit der Kamera die Zeit zu dehnen. Gegenüber Filmen aus den 1950er Jahren hat die heutige Schnittfrequenz um ein Vielfaches zugenommen. Wenn man im Gegensatz dazu heute einen Film macht, der wie meine Arbeiten fast ohne Schnitte und mit sehr langen Einstellungen auskommt, entfaltet sich allein daraus eine hohe hypnotische Kraft. Ich verwende die Kamera eher als Fenster, welches sich – oft in einer pendelartigen Hin- und Herbewegung – über die Szene bewegt. Kehrt die Kamera zu einem gesehenen Ort zurück, kann sich dort etwas verändert oder verschoben haben. Diese verdeckte Veränderung ersetzt quasi den Schnitt.

Eine weitere Besonderheit der Kameraarbeit ist das lange Verweilen auf vermeintlich langweiligen Dingen. Wie etwa in *Trilogy of Failure*, in der der Alltag eines Menschen zu Hause beobachtet wird und seine obskure Faszination entfaltet. Diese Begeisterung für scheinbar alltägliche Dinge wird sicherlich durch die nuancierten Geräusche und die unterschwellige Musik erleichtert.

Ja, auch das ist vermutlich ein Grund, warum die Leute oft lange vor den Arbeiten verweilen. Wann sieht man schon einmal in einem Kinofilm einem Mann dabei zu, wie er sich in aller Ruhe ein Marmeladenbrot schmiert? Diese Banalität, in der wir uns selbst wiedererkennen, hat etwas Faszinierendes, gerade weil eben nichts Besonderes passiert. Und es hat – wie du vermutest – auch viel damit zu tun, wie der Ton eingesetzt wird. Im Kinofilm werden oft nur die wichtigsten, die funktionalen Geräusche vertont. Wegen der vielen Störgeräusche, die beim Drehen unweigerlich entstehen, wird selten der Originalton verwendet. Also werden nur die dominantesten Geräusche, die sogenannten Foleys, später im Soundstudio erzeugt und mit einer akustischen Grundatmosphäre zu einem funktionalen Ton kombiniert: Tür auf, Tür zu, Schritte, Schuss, und so weiter. Mich reizt es dagegen, die Möglichkeiten des Geräuschemachers, der für all diese Foleys zuständig ist, voll auszuschöpfen und auch den Ton aus Schichten vieler kleiner Details aufzubauen, die wegen der unablässigen Fokussierung auf die immer gleichen visuellen Details der Inszenierung

meines Erachtens auch notwendig sind. Ich belasse ein Szenenbild manchmal während eines halbstündigen Loops in einer einzigen Einstellung. Der Betrachter kennt nach ein paar Minuten jedes Detail. Das will er dann auch hören. Diese Hyperrealität, die natürlich komplett künstlich erzeugt ist, ist ein weiteres Spezifikum der Arbeiten.

Das geht auch einher mit der Detailgenauigkeit im Szenenbild. Bei mir sind immer alle am Dreh beteiligten Filmspezialisten froh, dass ihre Arbeit lange vom Zuschauer studiert werden kann und nicht im Bruchteil einer Sekunde wieder aus dem Blickfeld verschwindet, wie es etwa in der Werbung üblich ist. Da sowohl die Räume als auch die sie bewohnenden Personen mit ihren Gewohnheiten akribisch durchgestaltet und entwickelt sind, findet man in den Szenenbildern immer Spuren der Bewohner. So hinterlassen zum Beispiel in *The Soundmaker* gewisse Alltagsrituale viele Fingerabdrücke an einem oft genutzten Türrahmen. Umgekehrt formt das Szenenbild die Figuren: Wenn zum Beispiel der Protagonist seinen Kühlschrank öffnet, muss absolut glaubwürdig sein, dass er das schon tausend Mal zuvor getan hat. Er macht das also etwa ganz lässig ohne Hinschauen mit dem Fuß oder sehr pedantisch, indem er vielleicht nach jedem Öffnen noch eine Kante kurz mit einem Schwamm abwischt. Ich denke mir solche Ticks aus, komisch-kauzige Angewohnheiten, die den Bildern mehr Glaubwürdigkeit verleihen sollen.

**Das ganze Set ist also eine Versuchsanordnung, in der die Handlung zum Experiment gerät?**

Womit wir beim Titel der Ausstellung *World-Making* wären. Wie in einer pseudo-wissenschaftlichen Versuchsanordnung beginne ich mit bestimmten Ingredienzien und versuche daraus eine Welt aufzubauen: Ein Mensch, ein Raum, sein Leben. Ich zeige das aber nicht auf einem Screen, sondern aufgesplittet auf mehrere Screens und – was die zeitliche Dimension betrifft – nicht narrativ von Anfang bis Ende, sondern im Hamsterrad-Sisyphos-Loop der unendlichen Wiederholung. In *Stunned Man*, dem zweiten Teil meiner *Trilogy of Failure*, zerfällt der Protagonist in ein Diptychon aus Ego und gespiegeltem Alter-Ego. In seinem Bücherregal ist dann beispielsweise das neurowissenschaftliche Fachbuch *The Bisected Brain* zu finden. Das entdecken die Allerwenigsten, man muss es auch nicht entdecken, aber mir machen diese Details Spaß. Andere solcher Einzelheiten wiederum, etwa das Buch *Bluff* oder ein Filmplakat von Luis Buñuel, dem von mir verehrten Gottvater des Surrealismus, verweigern sich der Spiegelung. Für den Dreh wurden also gespiegelte Versionen der Gegenstände angefertigt, was wiederum die Frage aufwirft, welche der beiden Welten denn nun eigentlich die gültigere ist.

**Mit deiner Favorisierung der schwebenden Halbtotale oder Totale schaffst du dennoch einen vermeintlichen Überblick über die Szenerie. Was sind die Gründe, deinen Orten und Personen eher zögerlich physisch näher zu kommen?**

Dieser Bruch mit der gängigen Montagetechnik, die zu den klassischen cinematographischen Erzählparadigmen zählt, lässt sich vielleicht ebenfalls am besten an der *Trilogy of Failure* erklären. Mir ist es nicht wichtig, die Reaktion des Protagonisten auf ein Ereignis zu zeigen, etwa mit einem Schnitt zum verwunderten Gesichtsausdruck. Dieses filmische Grundprinzip erleichtert es normalerweise dem Zuschauer, der Handlung zu folgen und die Spannung aufrecht zu halten. Ich möchte jedoch einer Szene mit konstanter Distanz begegnen. Diese verstärkt die Einsamkeit und die Rätselhaftigkeit der Figuren, manipuliert den Betrachter aber gleichzeitig auch nicht durch den Wechsel des Bildausschnitts.

Interessant finde ich, dass du im Gegensatz zu vielen anderen international agierenden Künstlern Wert auf die Erkennbarkeit des Teams legst, zum einen durch die vollständige Nennung der Beteiligten, zum anderen durch die mediale Selbstreflexion, indem das Set und das darin wirkende Filmteam in deinen Arbeiten sichtbar wird.

Das Sichtbarmachen des Teams innerhalb der Filme ist keine Desillusionierung, sondern – im Gegenteil – ein Hohelied der Illusion, ein Feiern des Kinos und der Konstruktion seiner Mythen. Während meines Architekturstudiums habe ich als Kulissenschieber am Theater und an der Oper gearbeitet und ich fand diese Welt hinter dem Vorhang immer höchst inspirierend und berauschend, mindestens genauso spannend wie das Ergebnis auf der Bühne. Diese Begeisterung habe ich bis heute, wenn ich die Welt hinter den Kulissen plötzlich zur Aktionsfläche mache und in den Vordergrund rücke.

Manchmal erfordert es gegenüber Museen erst lange Überzeugungsarbeit, auf den Wänden neben den Arbeiten die umfangreichen Credits platzieren zu dürfen. Dies ist aber notwendig, da ich Rolltitel im Loop als störend empfinde. Das Talent der gesamten Filmcrew spiegelt sich in den Arbeiten wider und sollte daher auch gewürdigt werden. Zum anderen ist es auch für den Betrachter interessant, ein wenig mehr über den gesamten Schaffensprozess zu erfahren.

Mit *American Night* finden deine Protagonisten zu einer Sprache. Diese ist aber nicht ihre eigene, sondern greift auf Dialogfragmente aus Filmen oder Politik zurück und verweist somit auf deine Found-Footage-Anfänge. Warum dieser letzte Schritt zum Gesamtkunstwerk, nun aber mit eingeschränkter Lesbarkeit aufgrund der Sprachspezifität?

Dass die Lesbarkeit eingeschränkt wird, glaube ich gar nicht. Die teilweise komplexen Zitate werden ja alltäglicher gesprochen als in ihrer ursprünglichen Form und viele Betrachter merken gar nicht, dass sie gerade literarische oder politische Originaltexte hören. Ich habe darin ein großes Potenzial erkannt und versucht, disparate Inhalte durch eine zeitgemäße Aussprache zusammenzuführen oder aber auch im Gegenteil relativ banale Inhalte zu überhöhen und als pathetische Ansprache zu karikieren, indem etwa einer verklärt predigenden Barack-Obama-Puppe

die Worte seines ehemaligen republikanischen Wahlkampfkontrahenten John McCain in den Mund gelegt werden. Bei der *Trilogy of Failure* hatte ich noch zuviel Respekt vor der Sprache und wollte den vorhin schon erwähnten Konventionsbruch durch die Sprachlosigkeit des Filmes noch verstärken. Dass jetzt in den letzten beiden großen Arbeiten (*American Night* und *My home is a dark and cloud-hung land*) doch noch die Sprache dazugekommen ist, sehe ich als logische Weiterentwicklung: aus dem Zitieren von Bildmotiven der Malereigeschichte ergab sich in der Konsequenz für mich der nächste Schritt zum Textzitat.

Mir scheint, *American Night* verfolgt die Aufarbeitung des Kinomythos am konsequentesten und wird dadurch selbst zu einem klassischen Western.

Die Filminstallation zerlegt den Western auf fünf Screens in fünf seiner wichtigsten Bestandteile: der einsame Cowboy in der Landschaft, die Geisterstadt beziehungsweise das Westerdorf, das Lagerfeuergespräch, der Saloon und die wartende Frau. Diese sind um absurde Elemente bereichert, etwa die Helikopterlandung im Dorf, den verlorenen Cowboy am Meeresstrand, Mozarts *Lacrimosa* – gesungen vom Cowboychor im Saloon, die fahrbare Hütte hinter der endlos wartenden Siedlerin oder die Diskussion der Cowboys über Filmregisseure – alles Bilder einer Welt in Auflösung, Symbole für die Fragilität des amerikanischen Weltreiches, dessen ursprüngliche Freiheitsideale im heutigen außenpolitischen Verhalten der USA pervertiert werden. Ich habe Bilder für diese amerikanische Abenddämmerung gesucht und wollte zeigen, inwieweit die über den Westernfilm für immer in die Kulturgeschichte eingeschriebenen Gründungsmythen Amerikas – wie etwa der Mythos der „Frontier“ oder das Recht auf die eigene Waffe – bis heute in der Politik, aber auch in der Popkultur maßgeblich prägend sind.

Die Mythenmaschine Kino erstaunt mich immer wieder. Dass es, solange man jede Einzelkomponente des Mythos ernst nimmt, tatsächlich gelingen kann, aus den Bestandteilen eines Genres ein reales Gefühl zu erzeugen, etwa jenes, das der Western in uns auslöst, war eine Offenbarung für mich und für alle am Projekt Beteiligten ein großartiges Erlebnis.

Eine weitere Frage, die mich in meiner Arbeit umtreibt – den Rahmen unseres Gesprächs wohl aber sprengen würde – wäre, inwieweit sich der Film auf unseren persönlichen Alltag, auf unser vermeintlich urmenschliches Verhalten auswirkt. Zum Beispiel ist natürlich unser heutiges, privates Verständnis von Liebesbeziehungen inzwischen eine komplexe Mischung von verinnerlichter Kinoerfahrung und archaisch-menschlichem Verhalten.

Vielleicht könntest du an dieser Stelle noch etwas mehr zur „Geschichtsschreibung“ durch das Kino sagen? In *American Night* werden für den klassischen Western auch eher untypische Bilder gezeigt, die aber genauso Teil der realen Historie sind.

Für uns Europäer ist das Bild des „Wilden Westens“ eindeutig vom Western beeinflusst. Die „Cowboys“ waren ursprünglich ehrenhafte Männer, Weiße und Farbige, die zwischen den Siedlern und den Ureinwohnern vermittelt haben. Erst durch das Aufteilen und Einzäunen des Landes im Zuge, der durch den Bau der Eisenbahn beflügelten Besiedlung und der damit einhergehenden viehwirtschaftlichen Kommerzialisierung verloren sie ihre angesehene Stellung, verfielen teilweise dem Alkohol oder wurden kriminell und zu Outlaws.

Mein Cowboy ist keine dieser Marlboro-Werbefiguren, welche die Natur beherrschen, also auch kein Richard-Prince-Cowboy, sondern eher ein introvertierter, gebrochener, romantischer Mensch, der angesichts der überwältigenden Natur in sich zusammenfällt und kapituliert. Wie schon in *The Ship of Fools* beziehe ich mich hier auf die Grundstimmung in den romantischen Gemälden Caspar David Friedrichs, in denen der Mensch als Beobachter still, ergriffen und ehrfürchtig auf die Natur blickt. Am Ende erblickt mein einsamer Cowboy sogar das Meer – ein Tabubruch im Westernfilm, obwohl ja ganz Kalifornien am Pazifischen Ozean liegt. Aber das Meer entspricht eben nicht dem „Myth of the Frontier“, der Grenze zwischen dem zivilisierten Osten und der Wildnis des Westens. Das Meer ist die Heimat eines anderen Genres, aber definitiv nicht des Westerns. Hollywood operiert mit scharfen Genregrenzen. Ich kenne auch nur zwei Western, in denen das Meer zu sehen ist: in *Dead Man* (1995) von Jim Jarmusch und in *One-eyed Jacks* (1961), dem einzigen Film, in dem Marlon Brando nicht nur die Hauptrolle spielte, sondern auch Regie führte.

In deiner neuesten Arbeit *My home is a dark and cloud-hung land* tauchen viele Facetten der Wahrnehmung von Deutschland auf, etwa aus der Philosophie (*Masse und Macht* von Elias Canetti) oder Dichtung (*Deutschland. Ein Wintermärchen* von Heinrich Heine). Eine schauerliche Bild- und Textquelle ist der nationalsozialistische Dokumentarfilm *Ewiger Wald* von Hanns Springer und Rolf von Sonjevski-Jamrowski aus dem Jahre 1936. Kanntest du dieses Propagandawerk vor deinen Recherchen und inwieweit hat es deine Sicht auf das Thema Heimat beeinflusst?

Die Filminstallation entstand auf Einladung des Jüdischen Museums in Berlin, welches lediglich den thematischen Rahmen „Heimat“ vorgab. Wie bei allen Projekten habe ich anfangs umfangreich recherchiert und bin auf vieles gestoßen, das ein zwiespältiges Naturverständnis der Deutschen im Hinblick auf das Bewusstsein einer nationalen Identität belegt. Somit stand am Anfang die Landschaft als Thema, die relativ schnell auf den Wald fokussiert wurde. Und plötzlich war das Wald-Motiv in der deutschen Geschichte allgegenwärtig – beginnend bei Tacitus' *Germania*, über die Märchen der Gebrüder Grimm, den Naturkult der Nationalsozialisten bis hin zur Angst vor dem „Waldsterben“ der 1980er Jahre, dem heutigen Konzept des „Waldkindergartens“ und zur aktuellen Nachwirkung der Reaktorkatastrophe von Fukushima in der deutschen Umweltpolitik. Im nationalen Selbstverständnis der Deutschen ist der Wald ein stetig wiederkehrendes Motiv.

Bei der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus tauchte dann unter anderem der von dir erwähnte Propagandafilm *Ewiger Wald* auf. Der Wald ist dort heroisch-mythenreich um die Varus-Schlacht inszeniert und mit ideologisch verbrämten, schwülstigen Versen unterlegt. Dieses Geschwätz aus dem Film wird dann bei mir von einer elfenartigen Puppe gesprochen, deren liebliche Kinderstimme sich plötzlich in psychotischer Propagandamanier überschlägt. Das erschien mir plausibler, als den Text beispielsweise von einem Komparsen in Naziuniform sprechen zu lassen.

In einer Sequenz folgt die Kamera minutenlang einem in den Wald hineinlaufenden Wolf. Sicherlich war es nicht einfach, einem wilden Tier zu folgen, und gleichzeitig hat die Szene etwas Spielerisches. Plötzlich ruft jemand dem Wolf „Caspar, komm zurück“ hinterher. War dies ein ironischer Verweis auf den Maler Caspar David Friedrich oder Zufall?

Nein, der Wolf am Set hörte nicht auf diesen Namen. Das ist ein typischer „private joke“, eines von diesen konstruierten Details, die vielleicht einem von hundert Zuschauern auffallen. Freut mich, dass du es bemerkt hast. Der Wolf war übrigens kein Filmhund, sondern ein echter Wolf, der uns beim Drehen so manche Kopfschmerzen bereitet hat. Wölfe sind sehr wilde, scheue Tiere und wissen wenig mit einem Kameramann anzufangen, der hinter ihnen herläuft.

Wie sehr ist das Verschmelzen von entfernten Orten, etwa den verschiedenen Wäldern in *My home is a dark and cloud-hung land* als disparat wirkende Collage zu verstehen, oder dient es eher dem Erschaffen eines prototypischen Waldes?

Aus dem Wald gibt es kein Entrinnen – das ist der Tenor der Filminstallation, deshalb ist sie auch als Loop angelegt. Ähnlich wie bei *Lonely Planet* ist der Film als eine Art Trip konzipiert, ein endloser Tunnel, durch den wir als Betrachter irren. Auf dieser Irrfahrt vereinigen sich verschiedenste Waldwelten, vom Elbsandsteingebirge über den Chiemgau bis hin zum mythenschwangeren Teutoburger Wald.

Insgesamt wollte ich mich thematisch nicht beschränken, sondern alles hineinpacken, beim Betrachter Überforderung erzeugen. Um möglichst viele Facetten der deutschen Waldkulturgeschichte anzusprechen, habe ich mich eines Kunstgriffes bedient: der Metaebene einer Open-Air-Theaterinszenierung eines fiktiven Regisseurs mitten im Wald. Dort werden während der Proben, an denen die Kamera vorbeigleitet, alle Aspekte angerissen, von Verweisen auf die Märchen der Gebrüder Grimm bis hin zu tanzenden uniformierten Waldsportlern.

Mit diesem Wissen über die Kraft des Kinos – reizt es dich, einen Kinofilm zu entwickeln, wie es etwa Matthew Barney (*Drawing Restraint 9*) oder Steve McQueen (*Hunger* und *Shame*) getan haben?

Eine geläufige Vermutung ist es, dass über das Kino ein größeres Publikum als über die Kunstwelt erreicht wird. Die Besucherzahlen werden aber kaum höher sein, wenn ich nicht gerade zufällig einen Publikumserfolgfilm drehe. Ein anspruchsvoller Kinofilm läuft gewöhnlich vielleicht ein paar Wochen lang mit ein paar Kopien in ausgewählten Arthouse-Kinos und auf ein paar Festivals. Eine Arbeit im Kunstkontext läuft über mehrere Jahre und wenn eine Großveranstaltung wie etwa eine Biennale dabei ist, erschließt sie ein riesiges Publikum. Aber darum geht es ja nur nebensächlich.

Vor allem genieße ich die Freiheit, die mir meine Arbeit im Kunstkontext ermöglicht: Meine Arbeiten können 7 oder 57 Minuten lang sein, auf einem oder mehreren Screens gezeigt werden, im Loop oder konventionell erzählt werden und so weiter. Im Kino muss ich nicht nur innerhalb der strengen Formatunterscheidung zwischen Kurz-, Lang- und vielleicht noch Dokumentarfilm agieren. Auch die Produktionszusammenhänge sind aufgrund der Förderstrukturen und deren bürokratischen Irrwegen lähmend. Meist finanziere ich eine neue Arbeit durch den Verkauf von limitierten Editionen der vorangegangenen Arbeit, manchmal kommt dann unterstützend die Kooperation mit einem koproduzierenden Museum oder Vorverkaufsoptionen an Sammler dazu. Dadurch gewinne ich eine immense Unabhängigkeit. Solange ich meine Arbeiten auf dem Kunstmarkt verkaufen kann, bin ich mein eigener Produzent – was natürlich auch eine Schattenseite hat, denn die Produzentenrolle verträgt sich, was die Arbeitsteilung am Drehort betrifft, nicht gerade gut mit der Rolle des Regisseurs. Immerhin kann ich mir selber aber keine abstrusen Ideen verbieten.

Aber um auf deine Ursprungsfrage zurückzukommen: Wie alles Neue reizt mich natürlich auch das Format des Langfilmes und es ist wohl eine Frage der Zeit, bis ich es mal ausprobieren. Am meisten würde mir dabei wohl gefallen, den sozial selektiven White Cube des Kunstkontextes zu verlassen und in die viel demokratischere Black Box des Kinos einzutauchen.