

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 79 (1992)
Heft: 1/2: Architektur in politischen Diensten = Architecture au service de la politique = Architecture in the political services

Artikel: Die Darstellung der Wirklichkeit mittels fiktiver Architektur : "The City Project"
Autor: Mullican, Matt / Tarantino, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-60042>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 06.09.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Darstellung der Wirklichkeit mittels fiktiver Architektur

«The City Project» von Matt Mullican

Matt Mullican – geboren 1951 in Santa Monica, Kalifornien, lebt und arbeitet in New York – nutzt in seinen Werken architektonische Zeichen und städtebauliche Figuren in Form von Plänen, Perspektiven und Videos, um, sozusagen mittels Reduplizierung, die inneren Zusammenhänge der Wirklichkeit anzunähern. Im folgenden Gespräch mit Michael Tarantino (Auszüge aus dem Ausstellungskatalog des MIT in Boston, 1990) äussert sich Mullican zum Verhältnis von Inhalt und Form seiner «Kosmologie».

Matt Mullicans Arbeiten sind zurzeit im Architekturforum Zürich zu sehen (bis 15. Februar 1992).

Tarantino: Zuerst möchte ich das Konzept von «The City» diskutieren und wie Sie dazugekommen sind, die Stadt zu thematisieren.

Mullican: Die Stadt taucht in meinem Werk erstmals im Zusammenhang mit den Tafeln auf, bei denen ich mich schematisch mit verschiedenen Arten von Information beschäftige. In einer Tafel von 1978 gab es eine Kosmologie im Himmel, über der Stadt. Darunter kamen Schilder, wie die Schilder auf den Dächern von Gebäuden. Darunter in der Mitte war ein Haus, und auf der rechten Seite des Hauses unten war die Stadt, links die Landschaft. Dann kommt ein verwesender Körper, und darunter war Material. Diese Tafeln, der Körper, der sich in Blut und Gedärm auflöst, war Bedeutung pur, oder eine Kosmologie oben und reiner Stoff unten, wie zwei philosophische Buchstützen innerhalb meiner Tafeln.

Zur gleichen Zeit machte ich auch Flaggen und Poster (Stein bearbeitete ich später), aber Flaggen und Poster beschäftigen sich mit einer Art sozialer Struktur. Sie drücken Ideenreihen aus oder ein Wertesystem: politische, religiöse Ideen usw. Sie sind Ausdruck dieser Ideen als Zeichen. Mich interessierte, wie sie für gewisse Leute zum Sozialleben gehören. Ich will nicht, dass die Leute an diese Banner glauben und daran, was sie repräsentieren. Ich will nicht, dass sie in diesem Sinne real werden. Ich will nicht, dass die Flaggen als Repräsentation von gesicherter Erkenntnis, sondern vielmehr als Repräsentation von abstrakten Ideen gesehen werden. Ich habe die Banner erwähnt, weil sie auf eine soziale Struktur verweisen, die auch einer Stadt ähneln.

Zurück zu den Tafeln, die ich erwähnt habe. 1984/85 hatte ich eine Ausstellung in Los Angeles; es war die erste mit Richard Kuhlenschmidt, und ich wollte, dass das Hauptobjekt eine Panorama-Frottage der Horizontlinie einer Stadt war. Weil alle Darstellungen von L.A. immer mit dieser ausgedehnten Weite arbeiten, wollte ich das ein bisschen zeigen, und statt dass die Stadt Teil einer grösseren Tafel war, benützte ich die Stadt als grössere Tafel. Man hatte also den Bereich des reinen Materials, den Bereich des Unbewussten, den Bereich der Sprache, den Bereich der gerahmten Welt oder Kunst und den Bereich des Subjektiven. In diesen Bereichen gibt es Gebäude, die diese verschiedenen Ideen repräsentieren, oder auch nicht. Deshalb wird die Stadt zur Allegorie, zu einer allegorischen Tafel, in der man umhergehen kann. «The City» ist eine Schnittstelle zwischen mir und dem Konzept hinter der Grafik. Es ist eine Tafel als Stadt, es ist also keine Stadt. Und trotzdem: die Leute sehen es offenbar als realen Ort an.

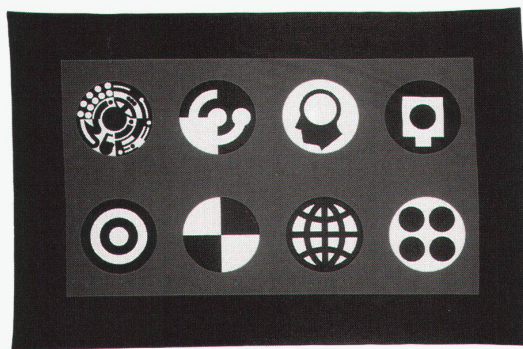
Tarantino: Das ist der heikle Punkt, den man als Betrachter Ihres Werks erreicht. Auf der einen Ebene funktioniert es ganz klar als Allegorie, aber auf einer anderen betrachten es die Leute als Architektur, als eine Stadt.

Mullican: Ja, das ist richtig, und das gleiche geschieht auch bei der Kosmologie. Meine Kosmologie ist ein Modell für eine Kosmologie; es ist keine Kosmologie. Eine Kosmologie ist eine soziale Erscheinung, keine formale; sie ist eine Glaubensstruktur, eine Wertstruktur zwischen den Leuten, eine Verständnisebene. Etwas wundert die Leute: Wenn ich kein Architekt bin, weshalb errichte ich dann Gebäude? Wenn ich nicht einer von denen bin, die sie bekehren wollen, warum habe ich dann eine ausgeklügelte Kosmologie, die sich mit den Fragen beschäftigt, wo ich war, bevor ich geboren wurde, und wohin ich gehe, wenn ich sterbe, und warum die Dinge sich so und nicht anders ereignen, während ich am Leben bin? Dies sind die grundlegenden Fragen, die durch mein Modell, in sehr vereinfachter Weise, beantwortet werden.

Tarantino: Aber für verschiedene Leute repräsentieren Sie sehr verschiedene Sachen.

Mullican: Ja klar. Für die einen bin ich ein Faschist, für die anderen ein Grafiker, ein Spiritualist, ein falscher Spiritualist, ein falscher Grafiker... Ich bin ein schlechter Künstler, für viele ein Schwindler, weil sie viel Geld in die Dinge investiert haben, über die ich spreche. An der MOCA in Los Angeles liess ich vor dem Temporary Contemporary Museum of Modern Art einige Banner aufhängen, und sie wurden alle zerfetzt. Und ich hatte nichts dagegen, dass sie alle zerfetzt wurden. Die Banner stellen mein Werk dar, aber gleichzeitig hingen sie vor einem sehr grossen, hochangesehenen Museum für moderne Kunst. In diesem Fall sind sie Kultur. Sie repräsentieren das Museum und die Leute, die das Museum finanziell unterstützen, die Geld in die Trennung von Museum und Strasse investiert haben. In diesem Fall repräsentieren die Flaggen nicht mehr allein meine Kosmologie, sondern sie repräsentieren eine ganz bestimmte Zeit, diese Kultur. So wie jede Kunst. Die Leute sähen es gern, wenn moderne Kunst die Welt repräsentieren würde, oder eine gemeinsame Realität, an der wir alle teilhaben. Aber zu einem grossen Teil ist sie leider ein Klassenmerkmal. Die Flaggen waren rot, schwarz und weiss, 20 mal 20 Fuss gross, und hatten – scheinbar – faschistische Untertöne. Deshalb hatte ich nichts dagegen, dass sie zerfetzt wurden. Ich nenne meine Kosmologie ein Modell, aber die Form, die dieses Modell annahm, und die Banner waren sehr real.

Tarantino: Sie haben gesagt, auf einer Ebene sei Ihre



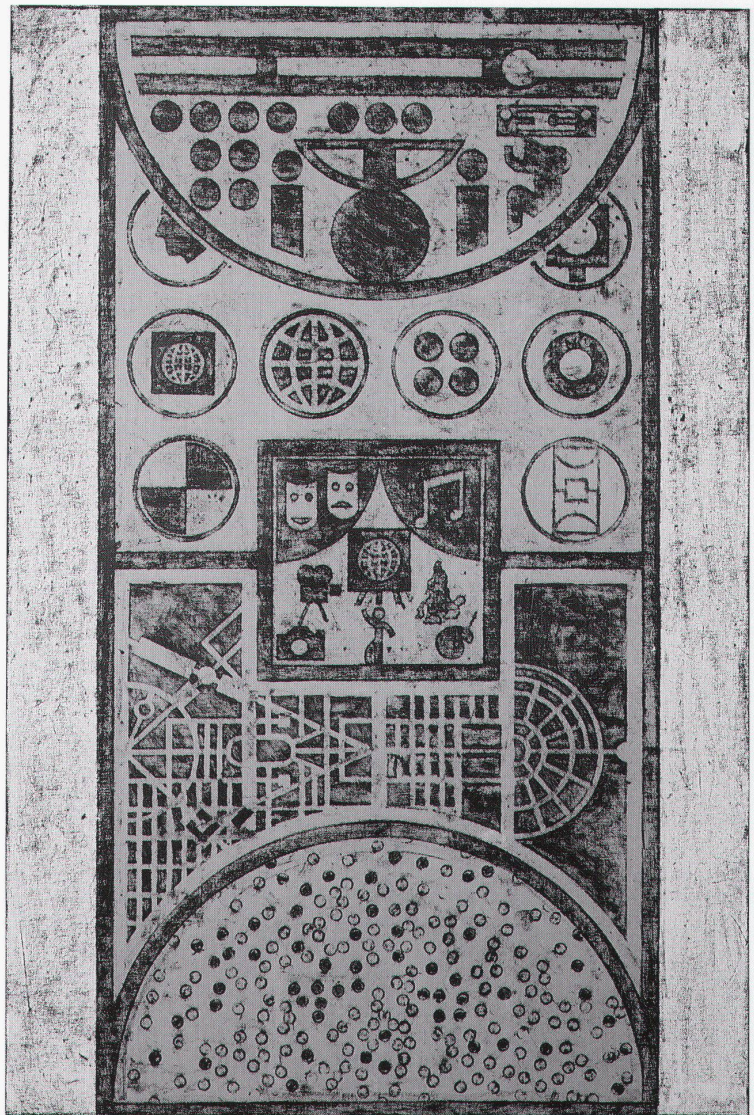
Untitled, 1988,
Spun-Polyester-Banner,
200 x 300 cm

Kosmologie ein persönliches System, auf einer anderen Ebene jedoch, haben Sie gesagt, sei sie nicht so wichtig für Sie. Wie können Sie nun an einem Objekt arbeiten und beide Haltungen beibehalten, die Distanz und die persönliche Beziehung?

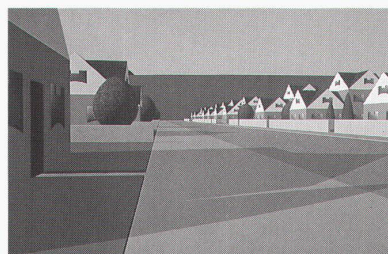
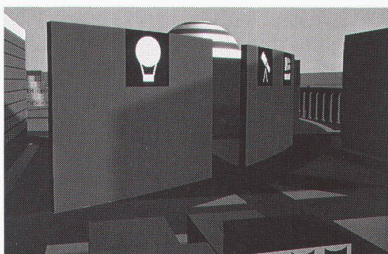
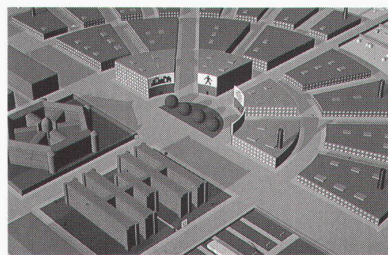
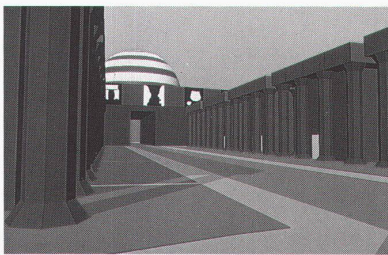
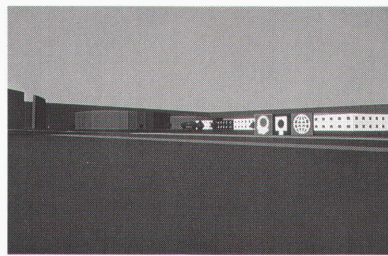
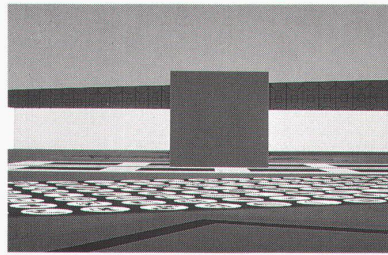
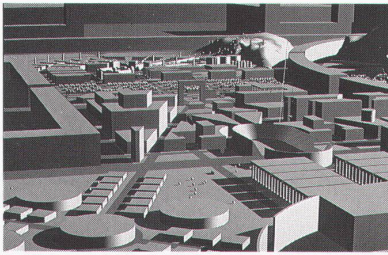
Mullican: Das ist eine komplexe Sache, ergibt sich aber auch sehr aus unserer Zeit. Als Kultursubjekte reden wir ständig über uns selbst, während wir das tun, was wir tun. Als Individuen tun wir das auch. Die TV-Nachrichten analysieren sich selber, während sie die Nachricht vermitteln. Die meiste Kunst redet über das, was sie sagt, während sie es sagt. Das ist ausgesprochen langweilig. Zu einem grossen Teil ist es eine Methode, die Verantwortung für das, was wir tun, nicht zu übernehmen. Mit den Bannern kann ich sagen: «Das ist nicht real. Man kann sich deswegen über mich nicht ärgern. Es ist kein reales System. Es ist keine reale Kosmologie. Es ist eine Repräsentation der Kosmologie.» Es ist wie ein Trompe-l'œil, ein Abbild der Wirklichkeit, das sehr nahe am Ding ist, das es darstellt, und deshalb mit dem Ding selber verwechselt wird. Grundsätzlich, glaube ich aber, wenn die Leute Kunst begreifen, begreifen sie sie schnell. Sie erfassen eine erste Erscheinung, und so lesen sie sie auch. Wenn ich also ein Objekt aus Granit mache, irgendein Symbol, dann hat dieses Symbol viel mehr Bedeutung, als wenn ich es auf Papier zeichne. Das Material selber trägt die Botschaft. Wir hätten gern, es wäre bei uns anders, aber das stimmt nicht. Wir werden ständig mitgerissen. Es ist die Sprache der Architektur, der Stadt, der Art, wie Leute auf die Kleidung reagieren, die wir tragen. Ich staune immer noch, dass kein Taxi anhält, wenn ich einen schmutzigen Anzug trage. Ich bin ein Brocken, aber wenn ich einen Trenchcoat trage oder fein gekleidet bin, habe ich keinerlei Probleme, ein Taxi zu kriegen. Ich bin genau die gleiche Person, aber die Leute sehen die Erscheinung der Dinge, und meine Kunst hat damit zu tun.

Tarantino: Sie haben sich dafür entschieden, Ihre allegorische Stadt ohne Leute darzustellen.

Mullican: Allegorie ist vielleicht nicht das richtige Wort, weil meine Stadt nicht die Repräsentation eines sozialen Ereignisses ist. Das Ganze ist abstrakter. Es geht nicht um eine bevölkerte Welt. Es geht nicht unbedingt um den Raum zwischen den Leuten, obschon die Stadt auf dieser Ebene existieren muss. Es geht um den Raum zwischen den Leuten und den Dingen. Das mag vereinfacht dargestellt sein, aber es geht um den Raum, der zwischen irgendeinem Objekt und mir existiert, und darum, wie ich dieses Objekt anders wahrnehmen kann – als Gefühl, als Wort usw. Vielleicht füge ich später noch Leute hinzu, aber im Moment ist die Stadt leer,



Untitled, 1991,
Acryl, Ölstift auf Leinwand,
183 × 122 cm



weil es um die Wahrnehmung von Leere geht. Man kann sich eine Stadt vorstellen, in der die Leute nur in Bildern miteinander sprechen; das wichtigste Produkt, das wichtigste Objekt in dieser Stadt wären Bilder. Nun ist eine Stadt, wie eine Kosmologie, keine formale Erscheinung. Planung kann nicht hergestellt werden. Eine Stadt kann man nicht planen, eine Stadt muss organisch wachsen. Drei Zelte, ja jedes Zeltlager ist schon mehr Stadt; jede Ansammlung von Leuten ist mehr Stadt als das, was ich zeige. Mein Werk ist das Bild einer Stadt, weil eine Stadt kein Bild ist. Eine Stadt ist eine Gemeinschaft, etwas Soziales. Dieser soziale Aspekt kann durch eine beliebige Zahl von Symbolen, seien das nun Flaggen, Bücher oder sonst irgend etwas, dargestellt werden. Ich benütze diese Elemente, weil sie sehr offen sind. Es ist fast wie bei Cartoons. Man hat als Grundlage ein Konzept und damit eine gewisse Künstlichkeit.

Tarantino: Was Sie hier beschreiben, ist die Existenz der Wahrnehmung. Wir nehmen auch alle wahr, sind aber deshalb noch lange nicht alle Künstler.

Mullican: Das stimmt. Es handelt sich um die Existenz des Vorgangs. Aber in einem gewissen Abstand gibt es keine Leute. Leute existieren zwar, aber innerhalb dieses Abstands gibt es keine. Und darin liegt der Zusammenhang zu meiner Stadt ohne Leute. Es geht nicht um die soziale Schichtung einer Stadt. Vielleicht später, aber jetzt fehlt sie der Stadt noch. Sie ist die Abstraktion von etwas, wie Leben, Tod, Hölle.

Nach meinen Arbeiten mit Licht in den Jahren 1971/72 vollzog sich eine wichtige Änderung. Die Frage war: Wenn ich nur noch Lichtmuster sehe, wo ist dann eigentlich das Licht? Genau das versuchte ich zu verstehen. Ich begriff, dass Licht mit Oberfläche zu tun hat. Es geht darum, die Oberfläche zu analysieren. Ich begann mich dafür zu interessieren, was in die Oberfläche geht, was in das Bild hineingeht.

Als nächstes machte ich eine Reihe von Steckenfiguren. Ich gehörte zu den Künstlern der sogenannten «Post-Studio Art». Ich hatte eigentlich gar kein Atelier. Ich hatte nur ein imaginäres Atelier, ich erschuf mir mein eigenes Atelier. Darin waren etwa 500 Zeichnungen. Anfangs hatte ich nur etwa 15. Es gab eine Steckenfigur in diesen Zeichnungen; ihr Name war Glen. Er machte die verschiedensten Dinge; er wusch sich etwa die Hände, onanierte, ging aus, traf Freunde, schaute fern usw., all das, was ich auch tat. Ich wollte beweisen, dass Steckenfiguren ein eigenes Leben haben. Ich wollte selber ins Bild hineingehen. Ich machte also jede Menge Zeichnungen, wie ich da hineinging, in dieses imaginäre Atelier. Ich machte wissenschaftliche Experimente, und gleichzeitig nahm die Bedeutung meiner Traumwelt gewaltig zu.

Untitled, 1989/90,
Lightboxes, 36" x 48"

World unframed

Wall of History /
Government Building

Sign Pavilion

School

Factory Overview

Row of Houses

In einem gewissen Sinn ist es, wie durch einen Spiegel hindurchzugehen. Wenn man in einen Spiegel schaut, analysiert man immer wieder die Oberfläche. Im Grunde schaut man auf das Glas, auf das Metall usw. Man betrachtet gar nicht die Widerspiegelung. Wenn man durch den Spiegel geht, beginnt man, das Bild zu analysieren. Man fängt an, die Symbole zu analysieren. Man analysiert den Raum zwischen sich und dem eigenen Bild, und das ist der soziale Aspekt. An diesem Punkt ging es in meinem Werk nicht mehr um Licht, sondern darum, was dieses Licht repräsentierte, nämlich die Welt, das Leben, das die Steckenfiguren in dieser Welt führen.

Tarantino: Normalerweise beinhalten Ihre Ausstellungen Ihr früheres Schaffen; sie stellen es in einen neuen Kontext, während es sich einen Schritt weiterentwickelt. Wie war das mit Ihrer Ausstellung im Museum of Modern Art 1989?

Mullican: Diese Arbeit hatte Mitte der achtziger Jahre mit der Panorama-Frottage der Stadt ihren Anfang genommen. Ich stellte mir vor, wie toll es wäre, diese Stadt betreten, in ihr herumgehen zu können. Nun, da lernte ich verschiedene Leute aus der Computerbranche kennen und sah diese erstaunliche Computergrafik; und die Leute suchten einen Künstler, der da wohnt... Um die lange Geschichte kurz zu machen: Ich ging nach L.A. und gab all die Gebäude in der Stadt ein, die bis dahin abstrakt gewesen war. Der Computer verlangt Präzision. Man kann nicht einfach irgend etwas irgend wohin tun. Jeder Quadratzentimeter muss exakt beschreibbar sein. Am meisten interessierten mich an dem Projekt die Datenbanken, aus denen all die Bilder bestehen, weil sie eine Stadt in der Grösse von drei auf sechs Kilometer beschreiben, und jedes Objekt hatte einen Massstab und Dimensionen. Mich interessierte die Frage «Wo existiert eigentlich diese Stadt? Wie beziehen sich die Quellen der Bilder auf die Bilder selber?» Nun, wenn die Ausstellung in einem Zusammenhang mit einem grösseren Teil des Werks gestanden hätte, wäre sie meiner Meinung nach besser angekommen. Das Museum of Modern Art ist ein wichtiges Symbol, allein schon das Wort. Der Steinboden in den Ausstellungsräumen ist ein sehr aggressives Symbol. Supercomputer sind auch ein Symbol. Stadtplanung ist auch eines. Alle diese Ideen und Objekte sind so überladen, dass es keine Rolle spielt, was man mit ihnen macht. Deshalb empfinde ich die aggressive Reaktion auf mein Werk nicht unangebracht. Meine früheren Werke werden immer klarer. Die Beziehung, die ich zu meinen Arbeiten habe, ist, wie übrigens bei allen Künstlern, nicht in einer einzigen Ausstellung zu erkennen. Man begreift sie erst über eine Zeit von fünf oder zehn Jahren, oder auch, etwas ehrgeiziger, über 40 bis 50 Jahre.

Tarantino: Zuletzt möchte ich noch über den Begriff Perfektion oder die Negierung von Perfektion in Ihrem Werk sprechen. Nehmen wir zum Beispiel die Ausstellung in der Galerie Ghislaine Hussenot in Paris. Da waren ein Steinobjekt, ein Banner, ein Modell, zwei Frottagen und eine Blaupause. Diese Blaupause ist etwas ganz Besonderes, weil man darauf radierte Stellen, Eselsohren, Kaffeeflecken usw. entdeckt. Wie gerät ein solches Objekt in den gleichen Kontext wie die anderen, «perfekteren» Stücke? Vermutlich spreche ich jetzt auch über den Begriff «Gelacktes», den Begriff «fertiges Werk».

Mullican: Ich mag das Gelackte nicht. Ich mag Dinge, die gut gemacht sind. In diesem Fall ist es eine Blaupause einer Zeichnung, weil die Blaupause für so viele Leute Architektur bedeutet. Egal, was man nimmt, es kann sogar ein Selbstporträt sein, wenn man das als Blaupause macht, ist es vorbelastetes Material. Mich interessiert es aus den gleichen Gründen, wie mich an den Frottagen das Mitschwingen eines Ablaufs in der Geschichte interessiert. Architektur ist sehr sozial. Und Sozialgeschichte ist sehr schmutzig. Meine Blaupause ist nicht künstlich. Sie hat Kaffeeflecken, sie ist zerknittert und an die Wand gepinnt. Sie soll nur die Botschaft rüberbringen. Es spielt keine Rolle, ob sie gerahmt ist oder nicht. Alles andere war so perfekt gemacht, ich wollte einen Unterschied haben zwischen der Zeichnung und dem Banner. Und gleichzeitig war der Kaffeefleck gar nicht auf der Blaupause, er war auf der Zeichnung. Es war das Bild eines Kaffeeflecks; die Blaupause, also das Papier an sich, war perfekt. Schmutzig war das, woraus sie gemacht war. Sie wurde vielleicht zweimal angerissen, als wir sie an der Wand aufmachten, aber die grossen Risse waren gemalt und nicht real. Die Blaupause illustriert mein Atelier und mein Werk als symbolischen Akt; sie ist das Bild eines Papiers. Als ich die erste Ausstellung machte, hingen die Bilder bereits an der Wand, und ich hatte zur Beschriftung nur Abdeckband. Also klebte ich das Abdeckband auf und schrieb direkt auf das Band. Ich verzichtete darauf, Papier zu suchen, es zuzuschneiden und an die Wand zu hängen, weil das direkte Beschreiben des Bandes schneller war. Ich bin ein ausserordentlich ungeduldiger Mensch, wenn ich solche Dinge machen muss. Also, einerseits stehe ich zum Kaffeefleck für das, was er repräsentiert, andererseits muss ich ehrlicherweise zugeben, dass ich schlampig bin. Jawohl, ich beliess den Kaffeefleck mit Absicht dort, weil er etwas repräsentiert. Das würde bedeuten, dass mein persönliches Markenzeichen genauso symbolisch ist wie mein unpersönliches. Beide sind sie da, beide werden als Material gebraucht.

Elements Pavilion

Nature with Trees around Lake

Alle Abbildungen:
Courtesy Galerie Mai 36, Luzern

