

A photograph of three people interacting with a large, colorful, geometric sculpture. The sculpture is composed of various colored blocks (yellow, orange, grey, white, blue) and has a textured surface with faint graffiti. A man in a red hoodie is sitting on a yellow block, with a woman in a blue hoodie sitting on his shoulders. Another woman in a pink shirt is crouching on a white block in the foreground. The background shows green trees and a clear blue sky.

MARKO LULIĆ
FUTUROLOGY

Wilfried Kuehn
und
Marko Lulić

Wilfried Kuehn Architektur spielt eine wichtige Rolle in deiner Arbeit. Werden die Haludovo-Hotelanlage in Krk und ihre Eröffnung 1970 in Kooperation mit Penthouse-Gründer Bob Guccione zum Ausgangspunkt deiner Arbeit *Hart und Weich* (2002), steht neben den Bauten selbst eine Reihe von Themen buchstäblich im Raum: Auftraggeberschaft und Ost-West-Konflikt, Klassenverhältnis und Körperpolitik, vor allem aber deine Auseinandersetzung mit „konkurrierenden Modernen“: In Titos Jugoslawien entsteht in Folge des erfolgreichen Widerstands und Krieges gegen die Nationalsozialisten eine neue Gesellschaftsform, die sich sowohl von der westlichen als auch der sowjetischen Nachkriegsordnung abhebt. Ihr Kollektivismus baut nicht auf staatlicher Zentralisierung, sondern auf Selbstverwaltung auf und definiert auch das Verhältnis der jugoslawischen Teilrepubliken zueinander nicht zentralistisch. In gleicher Weise gehört das Land nicht dem von Moskau dirigierten Warschauer Pakt an, sondern verortet sich als Gründungsmitglied der Bewegung der Blockfreien Staaten innerhalb eines weltumspannenden, aber dezentralen Bundes. Die Frage, wie sich diese Form des Sozialismus im gebauten Raum ausdrückt, war von Anfang an Gegenstand von Auseinandersetzungen. Anlässlich deiner Ausstellung *Modernity in YU* 2002 im Museum für zeitgenössische Kunst Belgrad schrieb Ljiljana Blagojević im Katalog: “Being theoretically grounded on an instable foundation of negative reference framework of rejecting both Functionalism and Constructivism as products of late capitalism, and the Soviet practice of *Formalist Eclecticism*, the Yugoslav socialist project in architecture ended up as an under-developed and unfinished modernism.”¹

Marko Lulić Ich habe mich immer mit dem Raum beschäftigt. Aus dieser Faszini-

1 — Marko Lulić. *Modernity in YU*, Ausst.-Kat., Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art, Belgrad, Belgrad 2002.

nation oder Fokussierung heraus haben sich dann die anderen Themen und Interessen fast organisch entwickelt. Ich hätte das vielleicht in den Anfängen meiner künstlerischen Praxis nicht so formuliert, aber im Nachhinein stellt es sich in jedem Fall so dar. Schon vor den von dir erwähnten Projekten gab es Arbeiten und Ausstellungen, in denen ich auch räumliche und räumlich-politische Aspekte bearbeitet habe. *Disco Wilhelm Reich*, *Sunset und Umgebung*, *Abbazia* oder *Unterhaltungsarchitektur* hatten alle auf verschiedenste Weise mit Raum – über dessen physische Containerdefinition hinaus – zu tun: kultureller Raum, Erinnerungsraum, Geschichtsraum, Raum und Ökonomie usw.

Aus diesem Kontext heraus habe ich begonnen, mich mit Moderne bzw. Modernen zu beschäftigen, insbesondere sehr stark mit der jugoslawischen Moderne. Diese ist, wie du richtig sagst, ohne die Blockfreiheit nicht zu denken und auch nicht zu verstehen. Gerade der von dir eingangs erwähnte Haludovo-Hotelkomplex ist an sich so etwas wie ein Modell von Blockfreiheit. Es wird einem schnell klar, dass so ein Projekt – ein Joint Venture mit einem amerikanischen Softporno-Milliardär – nur in einem kommunistischen Land möglich war, das eben nicht Teil des Ostblocks, sondern blockfrei war. Im Ostblock wäre das als eine Zusammenarbeit mit dem Klassenfeind diskreditiert worden. Ein weiterer nicht unerheblicher Unterschied zu den anderen kommunistischen Staaten Europas dieser Zeit war die Reisefreiheit, die natürlich auch die Produktion der KünstlerInnen in Jugoslawien beeinflusst bzw. bestimmte künstlerische Praxen erst ermöglicht hat.

Es ging folglich sowohl bei meinen Nachbauten von Fragmenten der Architektur des Haludovo-Komplexes als auch bei den *Verbesserten Partisanendenkmälern in Modernity in YU* und anderen Ausstellungen immer um die Form bzw. vielmehr noch um das Verhältnis von politischer Ideologie und Form.

„Begreifen“ ist wahrscheinlich das Wort, das am treffendsten den Arbeitsprozess beschreibt, den ich bei den *Verbesserten Partisanendenkmälern* angewandt habe. Das Wort „begreifen“ wird hier in einem buchstäblichen Sinn verwendet, mit einer Betonung des Greifens, also des Berührens und Abtastens, was ganz nebenbei – neben dem Schmecken – auch die erste Methode des Verstehens ist, die wir erlernen. Es gibt, wie bei allen meinen Arbeiten, eine gewisse Distanz zum untersuchten Objekt und zum thematischen Feld, auch eine Dosis Ironie. Nichtsdestotrotz ist es keine gänzlich distanzierte Position, von der aus ich hier arbeite. Es ist keine Beschreibung aus der Ferne und kein objektiver Kommentar, nein, es ist widersprüchlich, hier vermischen sich Analyse, Kritik und Faszination für das untersuchte Objekt. Manchmal habe ich die *Verbesserten Partisanendenkmäler* Coverversionen genannt, allerdings solche, die mit absichtlich falsch gewählter Instrumentierung eingespielt wurden.

Wilfried Kuehn Ausgangspunkt der *Verbesserten Partisanendenkmäler* sind oft jugoslawische Denkmäler, die Figuration und Abstraktion in eigenartiger Weise miteinander verbinden. Ihre Gegenstandslosigkeit wird durch klassische Kompositionsprinzipien wie Symmetrie oder durch Symbolformen konterkariert. Dies könnte eine Folge des *unfinished modernism* sein, wenn es nur eine Reaktion auf die Ost- und Westmächte darstellt. Es könnte aber umgekehrt auch Ausdruck einer autonomen Position sein, die der politischen Autonomie Jugoslawiens entspricht. Mir scheint es in diesem Zusammenhang interessant, Beziehungen zur italienischen Nachkriegsarchitektur herzustellen. Ich denke an das *Monumento ai caduti nei campi di concentramento*, das schon 1946 in Mailand durch die Architekten BBPR – deren Partner Gian Luigi Banfi ein Jahr zuvor im österreichischen Konzentrationslager Gusen ums Leben gekommen war – errichtet wurde, und an das *Monumento ai Partigiani*, das

Aldo Rossi 1965 in Segrate bei Mailand realisiert hat, ein Jahr vor dem Erscheinen seiner einflussreichen Schrift *L'architettura della città*. Dieses Manifest ist aus der Perspektive des Autonomiekonzepts der italienischen Operaisten um Antonio Negri verfasst und stellt den westeuropäischen Modernisierungsoptimismus der Nachkriegszeit in Bezug auf die Stadt und ihre Form radikal infrage. Die *Verbesserten Partisanendenkmäler* werfen nun die Frage nach unserer Beziehung zu einer Geschichte auf, die weder 1945 noch 1989 ein Ende fand, wie sich zuerst im Jugoslawien der 1990er-Jahre mit der Rückkehr des nationalistischen Populismus gezeigt hat.

Marko Lulić Du hast völlig recht, es geht natürlich um Geschichte, die kein Ende gefunden hat. Deshalb habe ich die Arbeiten auch *Verbesserte Partisanendenkmäler* betitelt. Es geht also um Differenz. Hier findet eine Verschiebung statt, natürlich in Form und Material, da es keine exakten Nachbauten sind, noch mehr aber auf der Ebene der Bedeutung. Das *Verbesserte Partisanendenkmal* sieht nicht nur anders aus als das tatsächliche Denkmal, auf das es referiert, sondern es ist auch etwas anderes. Meine Arbeit ist, über die Materialien und Farben hinaus, die an sich schon demonumentalisierend wirken, in einer anderen Zeit produziert und wird ebenso in einer anderen Zeit und an einem völlig anderen Ort präsentiert. Es handelt sich also um eine Kontextverschiebung: eine andere Zeit, ein anderer Raum – physisch und ideologisch. Das heißt, es ging bei dieser Werkserie nie ausschließlich um das blockfreie kommunistische Jugoslawien, sondern um eine bestimmte Arbeitsweise, die ich für mich entwickelt habe. Bei diesem Projekt habe ich beinahe so etwas wie eine Schablone erarbeitet. Ein Werkzeug, das man über bestimmte zeitliche oder geopolitische Räume legen kann – das kann das damalige Jugoslawien mit seinem Modernismus sein oder eine der, wie wir es mittlerweile nennen, vielen anderen Modernen. Insofern ist es auch nicht unerheblich, zu erwähnen, dass meine zwei ersten längeren USA-Aufenthalte, 1997 und 1998, einen wahrscheinlich nicht unwesentlichen Einfluss auf meine Arbeit, auch auf die *Verbesserten Partisanendenkmäler*, hatten. Beide Male lebte ich in Los Angeles. Im ersten Jahr ein paar Monate als eingeschmuggelter Student am Arts Center, wo ich bei Chris Williams, Mike Kelley, Stephen Prina und Mayo Thompson studierte. Der zweite Aufenthalt war als Stipendiat des Schindler-Programms am MAK Center for Art and Architecture. Ich studierte bei KünstlerInnen, deren stark referenzielle Arbeitsweise mich schon in Wien, aus der Ferne, sehr interessiert hatte. Ich lebte in einem modernistischen, von Rudolf Schindler entworfenen Haus und lernte viel vom sonstigen kalifornischen Mid Century Modernism aus der Nähe kennen. Aber man sieht nicht nur in der Fremde Neues, sondern nimmt durch den veränderten Blickpunkt auch das bisher Erlebte und das Bekannte anders wahr, so auch das Aufwachsen in Wien, wo mich, auch wenn ich das als Kind nicht so benannt hätte, immer so etwas wie eine „Sehnsucht nach Moderne“ geplagt hatte. Über die kalifornischen Architekten hinaus begann ich mich in den USA auch mit den Vertretern des Bauhauses zu beschäftigen, mit ihren Arbeitsweisen und auch damit, wie sich diese durch die Emigration in die USA verändert hatten.

Wilfried Kuehn Eine Reihe von Partisanendenkmälern sind das Werk von Architekten wie Bogdan Bogdanović. Es gibt eine direkte Bauhaus-Parallele zu Walter Gropius' Denkmal für die Opfer des Kapp-Putsches, das 1921 in Weimar als *Denkmal für die Märzgefallenen* errichtet und 1933 von den Nationalsozialisten zerstört wurde. Die Blitzform des Betongusses steht in keinem direkten Verhältnis zum architektonischen Werk von Walter Gropius. Der

außergewöhnliche Charakter des Denkmals kann Ausdruck der ungewohnten Aufgabe sein, doch es geht anscheinend um mehr. In seiner Gegenstandslosigkeit und Sockellosigkeit ist es als Denkmal ohne Vorläufer und situiert das Monumentale innerhalb der Weimarer Moderne. In der Geschichte dieses Denkmals spiegelt sich nicht nur die Geschichte des Bauhauses, 1919 von Walter Gropius in Weimar gegründet und ebenfalls 1933 in Berlin von den Nationalsozialisten geschlossen. Es spiegelt sich darin die zwiespältige Geschichte der ersten deutschen Republik, die nicht erst 1933 von nationalistischen Kräften bekämpft und abgeschafft, sondern von Anfang an von diesen mitbestimmt wurde. Interessanterweise bezieht sich die Benennung als Märzgefallenen-Denkmal explizit auf die gescheiterte bürgerliche Märzrevolution 1848. Das nochmalige Scheitern der Demokratie scheint in diesem Pakt zwischen Bürgertum und Arbeiterschaft schon integriert zu sein, denn der Pakt war eben nur ein Pakt – es gab keine gemeinsame Politik. Gropius war zur Zeit des Denkmalentwurfs mit Alma Mahler liiert, die, ihrer eigenen reaktionären Ideologie folgend, versuchte, ihn vom „Politisieren“ abzubringen – ein offenes Schlachtfeld, das die Moderne in der Person des bürgerlichen Sozialdemokraten Walter Gropius zum Symptom eines Paradoxes macht. Ich sehe in deiner Arbeit *Walter*, die eine entfremdete Aktualisierung des Blitz-Denkmal von 1921 ist, diese erneute Frage nach dem Verhältnis des Künstlers zur Macht. Die eigenartige Benennung führt zur (Privat-)Person des Architekten zurück und zur Frage, was der Name eines Denkmals überhaupt bedeutet.

Marko Lulić Es geht bei meiner Herangehensweise auch um das Arbeiten mit Modellen und Modellhaftigkeit. Meine *Verbesserten Partisanendenkmäler* sind „Modelle danach“, wie Thomas Trummer im Katalog zu *Modernity in YU* schrieb – Modelle von etwas, das schon existiert, aber in einer anderen Größendimension, einem anderen Material und einer anderen Farbe gefertigt wurde, um einen bestimmten Aspekt zu betonen, verständlich zu machen; anders gesagt, um eine Sache, die schon existiert, „begreifbar“ zu machen.

Die Arbeiten *Walter* und *Entertainment Center Mies* sind ganz ähnlich konzipiert. In beiden Fällen wurden zwar die Denkmäler, auf die ich mich beziehe, zerstört, aber dennoch sind meine Arbeiten auch in diesem Fall „Modelle danach“. Gerade der Aspekt, dass es sich um politisch „rote“ Denkmäler handelt, die von den Nazis zerstört wurden, hat mich interessiert. Im Fall von Mies van der Rohe kam noch der Aspekt hinzu, dass ich wissen wollte, wie er nach seiner Auswanderung in die USA mit diesem Monument der Linken (*Denkmal für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht*), das er in Deutschland realisiert hatte, umging. Ab einem gewissen Moment wurden die Fotos davon kaum noch publiziert. Definitiv hatte er über Jahrzehnte hinweg auch kein Interesse an der Publikation von Fotos einer ganz anderen Arbeit, die er 1938 kurz vor seiner Emigration in die USA angefertigt hatte: Es waren Abbildungen seiner Entwurfszeichnungen für einen modernistischen Pavillon, neben dem links und rechts riesige Fahnenstangen mit daran befestigten Hakenkreuzfahnen aufragten. Das sollten die Amerikaner und der Rest der Welt dann doch nicht sehen.

Wilfried Kuehn Wie Mies van der Rohe das Liebknecht-Luxemburg-Denkmal entworfen hat, ist auch nicht so klar. Nur ein einziger Plan der Hauptansicht ist erhalten und nur drei Seiten des Denkmals sind fotografisch dokumentiert – von der Rückseite keine Spur. Wie ein Potemkinsches Dorf erscheint das Denkmal körper- und raumlos, seitdem es 1935 von den Nationalsozialisten abgeräumt wurde. Es ist seither einfach zum Bild geworden: Mies van der Rohe zeigt es 1947 in New York in seiner monografischen Ausstellung im MoMA

als großformatige Fototapete zusammen mit dem Barcelona-Pavillon und seinen unrealisiert gebliebenen Hochhausprojekten, trotz McCarthy-Gefahr übrigens ohne Retuschen, mit Hammer und Sichel. Die gegeneinander verschobenen und liegenden Ziegelquader des Denkmals bilden ein volumetrisches Gefüge, das sich in ein Verhältnis zu zeitgleichen Architekturentwürfen von Mies van der Rohe für die Stuttgarter Weißenhofsiedlung und für Privatvillen wie das Haus Esters und das Haus Lange in Krefeld setzen lässt. Noch weniger als im Fall von Gropius lässt sich über das Verhältnis des Architekten zu Inhalt und Auftraggebern sagen: War Mies van der Rohes offensiver Formalismus, der Freiheit auch als Freiheit von Inhalten verstand, hier ein zweckfreies Architekturmodell? Dass deine Bearbeitungen der beiden Bauhaus-Denkmäler 2004 in der Wiener Ausstellung *die neue linie (Ich war die Putzfrau am Bauhaus)* installiert wurden, scheint mir nach den *Verbesserten Partisanendenkmälern* ein wichtiger Schritt in der Untersuchung der Beziehung zwischen Politik und der Form der Moderne.

Marko Lulić Ja, es ist sicherlich so, dass sich bei diesen Ausstellungen, den dazugehörigen Werkblöcken und den anderen Arbeiten, die ich zwischen den zwei Galerieausstellungen bei Gabriele Senn geschaffen habe, das generelle Rauminteresse, das schon immer da war, zu einer Arbeitsweise verdichtet hat, die sehr auf die Befragung von Moderne fokussiert. Es waren sicher mehrere Dinge dafür ausschlaggebend, auf jeden Fall einerseits die schon erwähnten Aufenthalte in Kalifornien, andererseits das Verhältnis der Mehrheit der Bevölkerung zu modernistischer Architektur in dem damaligen Moment. Die Kalifornier waren uns im Wiederentdecken modernistischer Architektur und modernistischen Designs voraus. Die Häuser von Neutra, Schindler, Elwood, Koenig und anderen kosteten einen Bruchteil des jetzigen Preises und auch die Möbel von Eames oder Nelson waren gebraucht noch günstig zu haben. Auch damals interessierte sich die Mehrheit nicht für diese Ästhetik, aber es gab zumindest schon eine wachsende Minderheit. Wenn dann doch einmal eine modernistische Architektur nicht abgerissen, sondern erhalten wurde, musste es sich rechnen. Das jeweilige Gebäude wurde dann anders genutzt, als Hotel, als Club, als Galerie oder im Falle des Pirelli-Gebäudes von Marcel Breuer in New Haven als Ikea-Filiale.

Mein Titel *Entertainment Center Mies* für den Nachbau des *Denkmals für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg* war deshalb auch sehr bewusst gewählt. Ich stellte kein Denkmal aus, sondern ein Objekt im Galerieraum. Ohne den roten Stern und die Fahnenstange mit roter Fahne, also die ideologischen Insignien, ist das Objekt „reine“ Form bzw. wirft es die Frage auf, ob Form „rein“ sein kann.

Wilfried Kuehn Die beiden Denkmäler von Gropius und Mies van der Rohe gehören sicher auch zu einer weiteren Gruppe von Architekturen, die – ob realisiert oder nicht – ein zentrales Narrativ der Moderne bilden. Ich würde diesen Typ als Demonstrationsmodell bezeichnen und dazu Entwürfe zählen wie Wladimir Tatlins *Turm für die Dritte Internationale*, Friedrich Kieslers *Raumstadt* und Le Corbusiers *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, die alle zwischen 1919 und 1925 entstanden. Aus dieser Perspektive erscheint der politische Inhalt der Denkmäler unter anderen Vorzeichen. Als Demonstration einer neuen Architektur sind diese Modelle etwas anderes: Auf der *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* 1925 in Paris ist Kieslers Modell der österreichische Theaterausstellungsbeitrag und Idee einer schwebenden Stadt, Le Corbusiers Pavillon ein Wohnungsmodell und Entwurf der *Ville Radieuse*, Tatlins Turm Revolutionsdenkmal und Hochhausentwurf. Die Denkmäler

von Gropius und Mies van der Rohe sind aus dieser Perspektive auch Baukörpermodelle. In diesen Modellen der 1920er-Jahre steht die Architektur nicht für sich. Sie ist Ausdruck einer Relation zwischen Individuum und Gesellschaft, die durch den Gebrauch von Raum artikuliert wird und durch Architektur aktiv zu verändern ist. Diese Modelle sind daher auch und in erster Linie Raummodelle, in denen Fragen des Maßstabs im Verhältnis zur körperlichen Erfahrung wichtig sind. Sie artikulieren den Raum als subjektive Wahrnehmung, nicht als geometrische Hülle. Demonstrationsmodelle funktionieren immer auch als Ausstellung. Retrospektiv wird deutlich, dass sie für ihre Autoren *vor allem* Ausstellungen waren.

Marko Lulić Körper spielten für mich in der Konzeption der Objekte und Installationen immer eine große Rolle; das Verhältnis des Körpers zum ausgestellten Objekt und das mitreflektierte Verhältnis der Körper zum Denkmal oder zur Architektur, auf die ich mich in der jeweiligen Arbeit beziehe. Bei den Installationen, die benutzbar sind oder den Raum körperlich dominieren, ist das auf den ersten Blick erfassbar. Dennoch spielte auch bei den *Verbesserten Partisanendenkmälern* diese Spannung zwischen der menschlichen Dimension und dem Monumentalen eine Rolle – nicht nur insoweit, als es Übersetzungen vom Monumentalen in handlichere, demonumentalisierende Größenverhältnisse sind, sondern auch durch die sehr bewusste Platzierung dieser Objekte. Die kleineren *Verbesserten Partisanendenkmäler* wurden von mir zumeist in Gruppen präsentiert, auf diese Weise verdoppelte sich der Modellcharakter: Die Objekte selbst sind Modelle und die Präsentation als verdichtete Gruppierung konnte wiederum als kleines Modell für einen Skulpturenpark voller Monumente gelesen werden. Die größeren *Verbesserten Partisanendenkmäler*, so wie auch andere modernistische Nachbauten, *Entertainment Center Mies* zum Beispiel, installierte ich oft raumfüllend in Galerieräumen oder manchmal als physisches Hindernis, um das man herum oder unter dem man durchgehen musste – ein buchstäblicher Dialog von Körper und Objekt.

Der Übergang vom Begreifen modernistischer Architektur und von Denkmälern durch skulpturale Nachbauten zum Hinterfragen von Objekten und Geschichte durch direkte Bewegung war ein fließender. Da ich in den Denkmälern das Körper-Objekt-Verhältnis immer als grundlegend ansah, folgte das direkte Agieren an der Skulptur irgendwann als logische Konsequenz. Dennoch war es so, dass die erste Arbeit, die die Denkmäler performativ „untersuchte“, *Reactivation (Circulation in Space)*, aufgenommen im Skulpturengarten des Museums für zeitgenössische Kunst in Belgrad auf Vojin Bakić' Skulptur *Cirkulacije u Prostoru*, erst Jahre nach dem Shooting ausgestellt wurde. Die künstlerische Praxis entwickelte sich in diese Richtung, aber *Reactivation (Circulation in Space)* war im wahrsten Sinne des Wortes ein Vorstoß. Die Beschäftigung mit Wilhelm Reich und Nikola Tesla in anderen Projekten vor und während der Zeit, in der ich an den Nachbauten modernistischer Denkmäler arbeitete, spielte sicher auch eine Rolle. Da in diesen Ausstellungen, Videos und Büchern performative Aspekte sehr wichtig waren, kann man retrospektiv sagen, dass sie die spätere Produktion beeinflussten, das Element der körperlichen Bewegung mit ins Spiel brachten. Alle Videos, die ich seit 2009 realisiert habe, in denen ich TänzerInnen in einem geschlossenen Raum – einem Trainingsraum oder einer Aula – bitte, einen Dialog mit einem sich an einem ganz anderen Ort befindenden Denkmal zu kreieren, oder in denen die TänzerInnen in einem Skulpturengarten oder einem Skulpturenensemble für mich vor bzw. auf diesen Skulpturen agieren, gehen auf diese früheren performativen Videos oder Fotoserien zurück.

Wilfried Kuehn *Reactivation (Circulation in Space)* war Teil deiner Ausstellung *Denkmalpflege und Bodywork* 2007. Im paradoxalen Gebrauch von Denkmalpflege erscheinen Fragen der Historisierung und Aktualisierung in neuem Licht. Anders als die distanzierteren Bearbeitungen der Partisanendenkmäler und der Bauhaus-Denkmalpflege findet die Bearbeitung hier unmittelbar am Objekt statt. Die Skulptur von Vojin Bakić wird entfremdet, indem sie als Turngerät benutzt wird – ein Missbrauch, wie Martin Kippenberger ihn in seiner Arbeit *Modell Interconti* mit Gerhard Richters Bild vornimmt. Das Museum wird zweifelhaft, wenn die dort ausgestellten Skulpturen zum Turngerät werden. Umgekehrt setzt die Aktualisierung des Museums ein Potenzial frei. Du sammelst politische Displays: Nach den Partisanendenkmälern und den Bauhaus-Modellen rückt das Museum selbst in den Fokus. Es funktioniert als Rahmen, der eine Perspektive auf die Wirklichkeit produziert. Dem Skulpturengarten des Museums für zeitgenössische Kunst Belgrad folgt das 20er Haus Wien, auf dessen Erweiterungsröhbau von Adolf Krischanitz 2010 der Schriftzug „MUSEUM OF REVOLUTION“ angebracht wird. Du holst das Museum aus der konservierenden Distanz in die Wirklichkeit, verwendest es als Material und bearbeitest es. Sammeln heißt hier nicht Bewahren, sondern Einsatz und Spiel. Der Modellraum Museum ist Ausgangspunkt für Interventionen, die ihn zur Wirklichkeitsfabrik machen. *Lulic House No. 1 (Weekend Utopia)* ist während der Zeit deiner Ausstellung im Kunsthaus Bregenz eine Installation, die das 1940 gebaute *House Frey I* von Albert Frey in Palm Springs kopiert. Die Ausstellung wird so zum Vorwand, ein Ferienhaus in Fertigteilbauweise zu produzieren, um es nach der Präsentation im Museum frei in der Landschaft Istriens aufzustellen. Die Inversion des Museums vom Ort danach zum *Ort davor* macht das Museum zur Produktionsstätte, in der nicht nur symbolisches Kapital geschaffen wird.

Marko Lulić Beide Begriffe, die du hier einbringst, Display und Produktion, sind natürlich für mich sehr wichtig in meinem Umgang mit Raum bzw. dem institutionellen Raum, insbesondere dem Museum. Als meine Arbeit *Museum of Revolution* auf dem Rohbauturm von Krischanitz ausgestellt war, dachte ein damaliger Student von mir – lustig und zugleich auch sehr präzise –, der Betonturm sei als Sockel für meine Arbeit gebaut worden. Eigentlich ein sehr produktives Missverständnis, denn es wirft Fragen auf zur Rolle des Künstlers bzw. der Künstlerin und des Museums.

Neben den Fragen des Displays, des Verhältnisses von Objekt und Raum, hat mich bei *Museum of Revolution* natürlich auch die Frage der Repräsentation interessiert, die Frage danach, was ein Museum heutzutage ist und was es sein will. Was der abgedroschene und zu Tode vermarktete Begriff der Revolution heißen soll, wirft die Arbeit nebenbei auch noch auf.

Es ist sicher so, dass die von dir erwähnten Arbeiten, aber auch *Zollverein* und *Sitespecific* auf ihre Art den Raum bzw. die Institution, in der sie ausgestellt sind, befragen und gleichsam anders aufladen. Man könnte sagen, dass diese zwei Aspekte meiner Arbeitsweise sowohl in den modernistischen Nachbauten als auch in den Projekten, die im institutionellen oder öffentlichen Raum installiert und für diesen konzipiert wurden, die grundlegenden Prozesse sind. Es ist also diese Herangehensweise, die meine künstlerische Praxis durchzieht und zusammenhält, obwohl die Arbeiten formal sehr heterogen sind. Daher ist für mich auch die Art, wie ich die Arbeiten präsentiere, immer schon ein inhärenter Teil meiner Produktion und Konzeption gewesen.

Wilfried Kuehn Das politische Display der Ausstellung ist als Stadtmodell lesbar: Urbane Bewegung und Ortsverknüpfung werden zum Ausstellungsparcours, Stadträume zum Display. Dieser Logik folgte bereits El Lissitzkys *Wolkenbügel*-Plan für Moskau; mit Constants *New Babylon* und Guy Debords *Dérive* wird der Parcours auf das Subjekt zurückgeführt. Anders als bei Stationswegen und rituellen Stadtprozessionen ist unser Bewegen durch die Stadt auch nicht choreografiert, sondern subjektiv. Das heißt, wir erfahren Stadträume als ungeplante Wahrnehmungssequenz, Schritt für Schritt mit unserem eigenen Körper. Wie in der konkreten Ausstellungserfahrung ist die Physis der Stadt dann nicht in erster Linie ein geometrisches Problem, sondern eine synästhetische Erfahrung. Du zitierst Debords Psychogeografie wörtlich in der Wiener Ausstellung 2013. Debords Forderung, die Architektur der Stadt nicht von oben aus der Feldherrenperspektive, sondern auf Augenhöhe aus der Perspektive des Flaneurs zu denken, hat Konsequenzen. Architektur ist dann weniger strategische Planung als ein präziser Umgang mit Situationen, in deren Mittelpunkt der Körper steht. Aus dieser Perspektive sind deine Arbeiten eigentlich alle Architektur. Sie widersetzen sich der Vorstellung von Neuheit und Erfindung, indem sie einem Objekt die Funktion geben, sich wie in einer Umkehrung in einen Kontext zu invertieren, der seine Umgebung anders sichtbar macht als gewohnt. Das ist einerseits die Definition eines Readymades, andererseits die Definition von Architektur der Stadt.

Marko Lulić Die Stadt als Thema hat sich einerseits aus der intensiven Beschäftigung mit Moderne und Körper ergeben, andererseits war sie immer schon da und ist vielleicht sogar in irgendeiner Form all diesen hier besprochenen Arbeiten seit 2000 vorangegangen. Rezente Arbeiten wie *Lichtung* oder *Der Stoff, aus dem Träume sind*, die als Kunst im öffentlichen Raum in Dialog mit den AnrainerInnen entstanden sind, haben die sozialen und städtischen Bedingungen vor Ort mitgedacht und inkorporiert. *Tower* und *Architectural Model Postrevolutionary Playground* evozieren das Thema der Stadt, als physisches und politisches Element, auch wenn sie im klassischen Sinn ein Kunstobjekt sind. Sowohl *Modell für ein Denkmal für Migration in Perušić* als auch *Psychogeography* verbinden das Ortsbezogene mit dem Biografischen. Bei *Psychogeography* kommt noch die Bewegung in der Stadt hinzu. In dieser Arbeit geht es nicht um reines Flanieren: Von Guy Debord habe ich mir zwar den Titel, *Psychogeography*, geborgt, ihn aber falsch verwendet, nämlich mit einer starken Betonung auf Psycho. Es ist ein Erwandern der eigenen Biografie, zu den Häusern, in denen man bis jetzt gelebt hat, durch diverse Stadtteile Wiens. In einem performativen Akt wurden von mir die Häuserwände auf Papier abfrottiert. Die ein wenig verstaubte Technik des Frottierens war hier bewusst gewählt, eine weitere modernistische Referenz mit all dem Gepäck von Abstraktion und Unterbewusstsein.

Auch wenn es sich um ein anderes Medium handelt, kann man Parallelen zu den Videos *Abbazia* und *Sunset und Umgebung* aus den späten Neunzigern ziehen. Auch hier wird die Stadt durch Bewegung erfahren – in dem einen Fall Wien zu Fuß und mit der Stadtbahn, der späteren U6, im zweiten Fall Los Angeles mit dem Auto. Es geht hier um das Erforschen und Erfassen durch Bewegung und somit um die gleiche konzeptionelle Arbeitsweise wie bei den Tanzvideos. Da es hier auch um das Begreifen und Abtasten geht, wenn auch nicht mit dem Körper, sondern mit der Kamera und ihrer Bewegung, könnte man sagen, dass es im Grunde die Vorwegnahme des Abtastens von Moderne in den objekthaften Nachbauten ist. Das Abtasten ist ein Mittel des Begreifens, die Kombination von Titel und medialer Umsetzung bzw. Übersetzung erzeugt die Kontext- und Bedeutungsverschiebung, eine neue Lesart.