

In every Dream Home a Heartache (Roxy Music) Zu den Fotoarbeiten von Dan Graham

¹ Rainer Metzger: Kunst in der Postmoderne.
Dan Graham, Köln 1996, S. 221f.

Die Fotoarbeiten von Dan Graham sind die am meisten negierte Werkgruppe des Künstlers. Liegt dies daran, daß sie so offensichtlich sind und jedes Wort zu viel erscheint oder daß ihnen die von Kritikern und Kuratoren so geschätzte technische Perfektion fehlt? In seiner Dissertation über Dan Graham schreibt der Autor Rainer Metzger: »Dan Grahams zeichnerisches und fotografisches Werk sei, der schieren Unübersichtlichkeit wegen, nur am Rande erwähnt ... Sie (die Folgen von Fotografien, H.D. H.) in ihrer Gesamtheit aufzulisten ist nicht möglich.«¹ Selbst der Ausstellungskatalog »Walker Evans & Dan Graham« (Rotterdam 1992), dem das Verdienst gebührt, sich zum erstenmal auf die Fotoarbeiten Dan Grahams konzentriert zu haben, wenn auch aus einem relativ einseitigen Blickwinkel, befaßt sich mit allgemeinen philosophischen Reflexionen statt mit genauer Beobachtung und Beschreibung der Werke. Der Ausstellungskatalog »Dan Graham. The Suburban City« (Basel 1996) geht außer im Vorwort überhaupt nicht auf die ausgestellten Fotografien ein, sondern druckt lieber zwei theoretische Texte über Städtebau von Rem Koolhaas und Herzog/De Meuron ab.

Beobachtungen

Kunsthistorische Arbeit beginnt stets bei einer genauen und sorgfältigen Auseinandersetzung mit den vorliegenden Werken. Zunächst sollte man die Fotoarbeiten genauestens anschauen und beschreiben, was man sehen kann. Dann kann man gemeinsame Themenstränge herausarbeiten, die sich in den Werken immer wieder auffinden lassen. Als drittes bietet sich eine genaue Untersuchung der Kompositions- und Kombinationsmethode an, mit der Dan Graham seine Montagen zusammenstellt. Der vierte klassische kunsthistorische Schritt ist schließlich die historische Einbettung der Fotografien in die geistigen Zusammenhänge und Strömungen ihrer Zeit, der späten sechziger Jahre.

Eines der frühesten Motive besteht in mehreren Aufnahmen von der Eröffnung eines Fast Food Highway Restaurants in Bayonne, New Jersey, aus dem Jahre 1967 (Kat.1). In der wohl bekanntesten von mindestens fünf verschiedenen Aufnahmen von diesem Tag sieht man eine Familie mit einem etwa 6jährigen Sohn auf runden, chromglänzenden, mit schwarzer Plastikfläche bezogenen Metallhockern sitzen und offensichtlich ihren Hamburger

verzehren. Die Familie ist sonntäglich gekleidet. Die Mutter trägt weiße Stöckelschuhe, einen scharlachroten Mantel mit schwarzem Pelzimitat und eine gelbe Schleife im Haar. Auf der Rückseite ihres Mantels zeichnet sich der Lichtreflex eines Fensters ab. Der dunkelgraue Anzug des Vaters läßt unter den zu kurzen Hosenbeinen seine braunen Socken und schwarzen Halbschuhe sichtbar werden. Der Sohn ist mit einer ockerbraunen Hose und einem relativ neuen, schwarzweißkarierten Tweedjackett bekleidet. Vor ihm liegt das auseinandergebreitete Packpapier eines Hamburgers. Gedankenverunken blickt der Vater aus dem Fenster hinaus wie in ein Aquarium und hat seine Aufmerksamkeit von sich selbst weg auf die Außenwelt verlagert. Die Mutter nimmt eine unbestimmte und unentscheidbare Haltung ein zwischen Gedankenverlorenheit und Aufmerksamkeit für die Außenwelt. Der Blick nach draußen in das menschenleere Aquarium eines vorstädtischen Monotopia läßt die Trauer und Tristesse über die Verödung der Vorstädte trotz sonnigem Sonntagvormittag deutlich werden.

Die Familie schlingt ihr Fast Food hinunter. Statt zum Gottesdienst geht sie zur Highway Restauranteröffnung und sieht sich ihre eigene triste Wirklichkeit im Cinemascope-Breitwandformat an. In dieser, einer der ersten Fotografien des 25jährigen Dan Graham, sind bereits wesentliche Momente und Motive seiner Kunst versammelt: Das Interesse für die sozialen Beziehungen von Menschen zu ihrer Umgebung, die vor allem eine Umgebung aus schäbiger, anonymer Spekulationsarchitektur ist; das Verhältnis zwischen Innen- und Außenräumen, zwischen Privatheit, Öffentlichkeit und ihren Grenzen und Schnittstellen, den Bürgersteigen und Fenstern; die perverse Umkehrung durch scheinöffentliche Atrien sowie das Interesse für Serialität und Spiegelungen.

Über das soeben beschriebene Foto hat Graham eine zweite Aufnahme desselben Raumes montiert. Sie gibt wahrscheinlich das links von der Familie gelegene Fenster wieder. Der Raum ist menschenleer und nur mit Resten ihrer Präsenz versehen, wie beispielsweise einem zusammengeknüllten Hamburger-Papier und daneben einer angebissenen Frühlingsrolle auf einem Pappsteller. Der Blick des Betrachters fällt durch das »Schau«-Fenster auf den Parkplatz, auf dem in der rechten Ecke die Heckpartie einer geparkten Limousine zu erkennen ist. Man ist mit dem Auto gekommen und nicht zu Fuß. Links erkennt man einen großen Abfalleimer sowie zwei gelbe Telefonzellen. Auf der gegenüberliegenden Straßenseite fällt der Blick auf ein weißes Ölfaß, das als Straßenmarkierung dient, eine Einmündung sowie die Brandmauer eines mehrstöckigen Gebäudes mit weißem Giebel. Im Schatten des Niemandlandes hängt weiße Wäsche auf einer Leine. Im Hintergrund stehen

2 Dieser Aspekt wird in dem frühesten Artikel Dan Grahams, »Homes for America«, dezidiert angesprochen. Vgl. Metzger (wie Anm.1), S.53ff.

3 Die gesamte erste Kategorie im Ausstellungskatalog »Walker Evans & Dan Graham«, Rotterdam 1992, ist von einem starken Interesse für serielle Permutationen gekennzeichnet. Ich sehe dies aber durchaus in einem kritischen Sinne, als eine Kritik an der Schabigheit solcher monotonen Reihungen funktionalistischer Architektur. Man sieht dies deutlich an Grahams Fotoarbeiten des »World War II Housing Projects« in Vancouver. Vgl. hierzu auch Katharina Sykora:

Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art, Würzburg 1983, S.9–12 und S.27.

4 Vgl. Hans Dieter Huber (Hg.): Dan Graham. Interviews, Ostfildern-Ruit 1997, S.32. Siehe auch die Interpretation der Arbeiten Sol Lewitts von Rosalind Krauss, in: Gregor Stemmerich (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden (u.a.) 1995 sowie Sol Lewitts »Serial Project no.1« von 1966, in: Ausstellungskatalog »Sol Lewitt«, hrsg. v. Alicia Legg, The Museum of Modern Art, New York 1978, S.72f. und 170f, wo ebenfalls wie bei »Homes for America« dieselbe permutative Zählung mit den ersten Großbuchstaben des Alphabetes ABCD auftaucht.

5 Beispiele in Ausstellungskatalog »Walker Evans & Dan Graham« (wie Anm.3), S.143, die verspiegeln Wolkenkratzeroberflächen auf S.165–167, S.171–173, S.175–182.

6 Diese Zusammenhänge habe ich ausführlicher dargelegt in: Hans Dieter Huber (wie Anm.4), S.47–63.

zwei Personen, die in die Richtung des Restaurants blicken. Man erkennt außerdem zwei Telegraphenmasten aus Holz, eine Reihe wild geparkter Autos und eine Zeile eines einfachen Reihenhauses oder Bürogebäudes. Blickt man zurück auf die Oberfläche des Schaufensters, erkennt man eine leichte Spiegelung, in der sich Dan Graham selbst (und jeder andere Betrachter auch, der an diesem Ort stehen und durch das Fenster blicken würde) in Umrissen abbildet sowie ein hinter ihm liegendes Fenster mit zahlreichen perspektivisch fluchtenden Telegraphenmasten, die wiederum auf die Existenz einer Straße schließen lassen. So verschmilzt der Innenraum mit der Außenwelt und deren Spiegelung in der Oberfläche des »Schau«-Fensters.

Themen

Jean François Chevrier hat im Katalog »Walker Evans & Dan Graham« versucht, die Fotoarbeiten Grahams in vier Gruppen einzuteilen: *Homes for America*, *Häuser und Menschen*, *Die Stadt* und *Interieurs und Ornamente*. Diese Einteilung eignet den Arbeiten jedoch nur äußerlich. Es erscheint angemessener, induktiv verschiedene Themenstränge aus den Fotoarbeiten selbst herauszufiltern, die als verallgemeinerbare Leitlinie für weitere Unterscheidungen dienen können. Ein wichtiges Thema der frühen Fotoarbeiten der sechziger Jahre ist die *Serialität*, die Wiederholung gleicher Motive bzw. die Permutation verschiedener Varianten.² Man kann dies beispielsweise an der Fotoarbeit »Trucks, New York« (Kat.2) von 1966 sehr gut erkennen.³ Dieses Interesse rückt Dan Graham in die Nähe zu Sol Lewitt und Donald Judd, mit denen er in diesen Jahren befreundet war und die sich ebenfalls mit mehr oder weniger systematischen Permutationen von kubischen Grundelementen auseinandergesetzt haben.⁴ Ein weiteres, wichtiges Motiv seiner Fotoarbeiten ist die *Spiegelung*, die auf eine Oberfläche gleichzeitig das Dahinterliegende und das Davorliegende abbildet und auf komplexe Weise überlagert.⁵ In »Two Way Mirror Office Building, Rotterdam 1975« (Kat.3) wird die Umgebung auf die Oberfläche des Bürogebäudes projiziert. Auf diese Weise entsteht ein Bild, eine Abbildung. Die Grenze zwischen Innen- und Außenraum, zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, zwischen dem *Ich* und dem *Anderen* wird in der Spiegelung aufgelöst und zu einem Bild der Welt. Dieses Thema spielt in späteren Jahren dann eine zentrale Rolle in Grahams Performances und Pavillons. Die Spiegelung hat eine wesentliche Funktion für die Selbsterfahrung des Betrachters, der sich dadurch selbst in Beziehung zu seiner Umwelt erkennt.⁶ Wenn man die Fotoarbeiten Grahams etwas salopp als »Spiegelung der bestehenden Verhältnisse« interpretiert, dann müßte der Betrachter sich eigentlich in seiner eigenen geistigen Vorstadtmentalität beobachtet fühlen.

7 Hans Paul Bahrdt: Die moderne Großstadt.

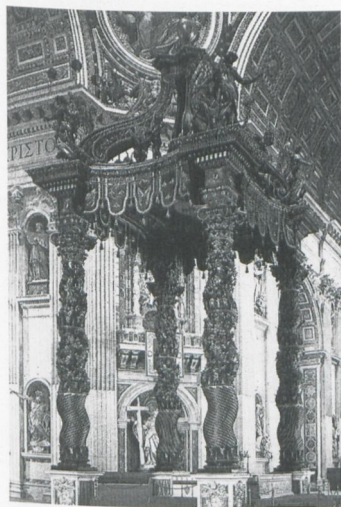
Soziologische Überlegungen zum Städtebau, Reinbek bei Hamburg 1961, S.79.

8 Siehe die Fotoarbeiten in: Ausstellungskatalog »Walker Evans & Dan Graham« (wie Anm.3), auf S.135, S.140, S.151, S.154, S.157–159, S.183.

9 Siehe die Fotoarbeit »Staten Island Home, 1978«, in: Ausstellungskatalog »Walker Evans & Dan Graham« (wie Anm.3), S.149.

10 Siehe die Fotoarbeit »Bedroom Suite, Model House«, Staten Island, N.Y. 1967, in: Ausstellungskatalog »Walker Evans & Dan Graham« (wie Anm.3), S.181.

11 Der aufgebotene Architrav ist ein architektonisches Motiv, das sich zum erstenmal am sog. Canopus der Villa Hadriana bei Tivoli (zw. 118 und 134 n. Chr.) findet sowie beim Hadrian Tempel in Ephesos, um 230–240 n. Chr.



Bernini · Borromini · Maderno u.a. · Ziborium über dem Petrusgrab · geweiht 1633 · H 28,5 m · St. Peter · Rom

Ein weiteres, wichtiges Thema im fotografischen Werk Dan Grahams bilden *Durchblicke und Übergänge* zwischen Innen und Außen, zwischen Privatheit und Öffentlichkeit (Vorhänge, Türen, Durchgänge, Fenster). Graham thematisiert die Grenze bzw. die Übergangsmöglichkeiten architektonischer und sozialer Zonen und Bereiche. Der Soziologe Hans Paul Bahrdt bemerkte zu dieser Verwischung der Grenzen: »Ist erst einmal die Aufteilung der Lebensbereiche in eine private und eine öffentliche Sphäre sehr weit fortgeschritten und nehmen die früher beherrschenden ›dritten‹ Bereiche, die weder öffentlich noch privat sind, nur noch einen schmalen Raum ein, dann untergräbt eine Schwächung der Öffentlichkeit die private Welt und umgekehrt.«⁷ Hinzukommen immer wieder *Menschen in ihren Beziehungen zu architektonischen Situationen*. Sie treten vorwiegend in öffentlichen und halböffentlichen Räumen wie Restaurants, Corporate Arcadias,⁸ im Freien auf industriell vorgefertigten Spielgeräten und Sitzmöbeln sowie auf Bürgersteigen auf.

Eine nicht zu unterschätzende Thematik seiner Fotoarbeiten liegt in der Darstellung von *Oberflächen*. Allerdings interessieren ihn eher *gefakte* Dekoroberflächen, denen allen gemeinsam ist, daß sie nicht sie selbst sind und nicht sich selbst meinen, sondern immer eine andere Oberfläche repräsentieren: Gummipplatten repräsentieren Stein, Resopal repräsentiert Marmor, Kachel repräsentiert Ziegel, Tapete repräsentiert Brokat. In dieser Repräsentationsfunktion symbolisieren die Oberflächen bestimmte Ideologien der Dekoration: die mittelalterliche Burg aus »massivem« Bruchsteinmauerwerk,⁹ die bürgerliche Backsteinarchitektur des goldenen Zeitalters Hollands im 17. Jahrhundert, stoffbespannte Wände venezianischer Renaissancepaläste.¹⁰

In einer Fotoarbeit mit dem Titel »People in Highway Restaurant, First Day of Opening, Bayonne, New Jersey 1969; Bottom: Hallway »Model Home« Staten Island, New York City 1967« (Kat.4) sieht man vier gedrechselte Säulen gleich denen des Salomonischen Tempels, deren jeweils zwei von einem Rundbogen gekrönt werden.¹¹ Dazwischen befindet sich ein Spiegel, in dem sich der Betrachter oder der zukünftige Bewohner des »Model Home(s)« in die Mitte des Triptychons, die sonst nur Maria oder Christus vorbehalten ist, an derer statt einfügen kann. Das Motiv erinnert neben dem Tempel Salomons, auch an römische Triumphbögen, frühchristliche Altarziborien, an die mittelalterliche Kanontafeln der Buchmalerei sowie an den *baldacchino* Berninis im Petersdom. Der in den Spiegel Blickende wird durch diese Rahmung symbolisch überhöht. Als Abbild und als Spiegelung wird der Betrachter/Bewohner in diese zweitausendjährige Repräsentationstradition eingebunden. Die schäbige Tapete mit dem Spiegel im Flur eines Musterhauses kann ihm

12 Klaus Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel. in: Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, Heidelberg 1959, Heft 4.

13 Außer in den verschiedenen, späteren Montageversionen zu »Homes for America« taucht diese Fotografie in folgenden Abbildungen auf: Ausstellungskatalog »Walker Evans & Dan Graham« (wie Anm.3), S.135 und S.182 sowie in Ausstellungskatalog »The Suburban City«, Basel 1996, S.35.

14 Aufgrund der inneren Logik der Montage ist davon auszugehen, daß es noch mehrere Variationen gibt. Vgl. z.B. die Abb. in: Ausstellungskatalog »The Suburban City« (wie Anm.13), S.3 und »Walker Evans & Dan Graham« (wie Anm.3), S.135 (offensichtlich seitenverkehrt).

noch ein letztes Mal ein Gefühl von Größe geben, bevor er in die öde Anonymität der Vorstädte hinaustritt, bevor ihm klar wird, daß er machtlos ist – ein Niemand, der mit tausenden anderen *nobodies* in überfüllten U-Bahn-Zügen zur Arbeit fährt. Diese Dekorsymbolik bietet einen Ersatz an für Familienwerte, die im kapitalistischen Spekulationswohnungsbau der sechziger Jahre längst verloren gegangen sind und nun als Sublimationsdekor in Form einer bedruckten Tapete Einzug in die privaten Wohnräume halten. Und die, das muß man hinzufügen, von den Käufern als Hoheitszeichen, als Würde- und Pathosformel¹² längst verlorengegangener Werte geschätzt und bewahrt werden.

Die Form der Montage

Es gibt Fotoarbeiten Dan Grahams, die einzeln stehen und solche, die jeweils zu zweit auf einen gemeinsamen Trägerkarton montiert wurden. Entweder sind sie übereinander (zwei querformatige Fotografien) oder nebeneinander (zwei hochformatige Fotografien) befestigt worden. Zahlenmäßig befinden sich die Montagen von zwei Fotografien auf einer gemeinsamen Trägerfläche gegenüber den Einzelarbeiten in der Überzahl. In der Kombination von zwei verschiedenen Fotografien verfährt Dan Graham sehr großzügig. Dasselbe Foto kann in verschiedenen Kombinationen mit anderen Fotografien auftreten. Ein frühes Foto aus den sechziger Jahren kann auch in den neunziger Jahren noch einmal mit einer aktuellen Fotografie konfrontiert werden, wie z.B. in »Top: Burned House, Hilversum, Holland 1996; Bottom: Corridor of Junior High School, Westfield, N.J., 1965« (Kat.5).

Was passiert mit der Bedeutung der Bilder in einer solchen Montage? Die einzelnen Abzüge werden dadurch in einen anderen Kontext gebracht. Für alleinstehende Fotos konstruiert der Betrachter diesen abwesenden Kontext aus einer Reihe von Möglichkeiten. Damit spezifiziert und verändert sich ihre Bedeutung. Denn eine spezifische Bedeutung bekommen die einzelnen Abzüge erst durch den Kontext der Montage. Das am häufigsten auftauchende Motiv ist die Rückfront eines Housing Projects in Bayonne.¹³ Auch die Fotografie der bereits ausführlich beschriebenen Familie am Eröffnungstag des Highway Restaurants ist in mindestens drei verschiedenen Montageversionen bekannt.¹⁴ Sinn und Bedeutung eines Bildes ändern sich selbstverständlich, wenn es einmal oben, als erstes, und wenn es unten, sozusagen als letztes, gesetzt wird. Dasselbe gilt für links und rechts. Der Sinn ändert sich auf profunde Weise, wenn man beide Seiten miteinander vertauscht. In einer anderen Montage desselben Abzugs sieht man beispielsweise zuerst die essende Familie und dann die Öde ihrer Vorstadtbehausung als Konsequenz

15 Abb. in: Ausstellungskatalog »The Suburban City« (wie Anm.13), S.3.

16 Zum Begriff der ontologischen Setzung vgl. Willard von Orman Quine: Wort und Gegenstand, Stuttgart 1980, S.53f: »Vom Standpunkt einer Beschreibung des Vorgangs der Theoriebildung ist alles, dem wir Existenz zubilligen, eine Setzung, und, vom Standpunkt der gebildeten Theorie, gleichzeitig real«.

17 Ferner kommt hinzu, was Wassily Kandinsky bereits 1926 über Oben und Unten, Rechts und Links einer Bildfläche gesagt hat: »Das »Oben« erweckt die Vorstellung eines größeren Lockersseins, ein Gefühl der Leichtigkeit, eine Befreiung, und schließlich der Freiheit. Das »Unten« wirkt vollkommen entgegengesetzt: Verdichtung, Schwere, Gebundenheit«, Wassily Kandinsky: Punkt und Linie zur Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Mit der Einführung von Max Bill, Bern 1973, 7. Auflage, S.131f.

»Das nach »Rechts« – Insgebundengehen – ist eine Bewegung nach Hause. ... Je näher bei »Rechts«, desto matter und langsamer wird diese Bewegung – so werden die Spannungen der nach rechts gehenden Form immer geringer, und die Bewegungsmöglichkeit wird immer begrenzter«, ebd., S.136ff. »Das nach »Links« – Ins-Freie-Gehen – ist eine Bewegung in die Ferne. Hierhin entfernt sich der Mensch aus seiner gewohnten Umgebung, er befreit sich von den auf ihm lastenden Gewohnheitsformen, die seine Bewegungen durch eine fast steinerne Atmosphäre hemmen und er atmet immer mehr und mehr Luft. ... Die Formen, die ihre Spannungen nach links gerichtet haben, haben dadurch etwas »Abenteuerliches«, und die Bewegung dieser Formen gewinnt immer mehr an Intensität und Geschwindigkeit«, ebd., S.136f. Auf diese Weise werden Dan Graham Montagen intuitiv und unbewußt vom Betrachter gelesen.

18 Vgl. zu diesen kognitiven Funktionen in der ästhetischen Wahrnehmung Hans Dieter Huber: System und Wirkung. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst, München 1989, S.78f.

oder im Hinblick darauf.¹⁵ In der »Arbeit View Interior, New Highway Restaurant, Jersey City, N.J. 1967« (Kat.1) wird hingegen zuerst das menschenleere Schau-Fenster gezeigt – die Trennung zwischen Innen und Außen. Erst dann kommt die Familie, wie sie sich mit dieser ontologischen Setzung arrangiert und diese Trennung wahrnimmt.¹⁶ Der Sinn der Montage ist jeweils grundverschieden.

Die Rechts-Links-Dialektik der querformatigen Montagen mit hochformatigen Abbildungen operiert dagegen auf andere Weise. Die Diktion und Setzung des linken Bildes ist hier deutlich stärker als die des rechten Bildes wie bei »New Office Building, Pittsburgh 1993« (Kat.6). Das linke formuliert den Auftakt, das rechte kommentiert den Fortgang bzw. das Ende der Bilderzählung. Die Erzählstruktur ist hier in einer zeitlichen Sukzession geordnet, während in den hochformatigen Montagearbeiten das Oben-Unten-Verhältnis der querformatigen Fotos eher als räumliche, denn als zeitliche Sukzession wahrgenommen wird.¹⁷ Die Bildunterschriften von der Hand Dan Grahams geben jeweils eine genaue geographische und zeitliche Verankerung. Sie lokalisieren den jeweiligen Abzug an einem Ort, der eine bestimmte Bedeutung und Symbolik trägt, und in einem Jahr, das ebenfalls bestimmte Bedeutungszusammenhänge und Referenzen besitzt. Die Bildunterschriften spezifizieren im Medium der Schrift den Kontext der Fotografien auf eine neue Art und Weise. Sie sind Indizes und Etikettierungen einer Chronologie und einer Topologie. Nachdem man die Unterschriften gelesen hat, kann man die Fotografien kaum mehr ohne diesen Ort/Zeit-Bezug rezipieren. Eine besondere Funktion für die ästhetische Wahrnehmung erhalten diese Texte nun, wenn zeitlich weit auseinanderliegende Fotografien miteinander montiert werden, wie in »Top: House, Outside of Pittsburgh, 1993; Bottom: »Neo Colonial« Garage, Westfield, N.J. 1978« (Kat.7) oder in »Top: Burned House, Hilversum, Holland 1996; Bottom: Corridor of Junior High School, Westfield, N.J. 1965« (Kat.5). Durch dieses Verfahren werden verschiedene historische Schichten von Architektur miteinander in Kontakt gebracht. Das Bild der Gegenwart wird durch das Bild der Vergangenheit nicht nur bestätigt, sondern auch korrigiert, erweitert oder entwertet.¹⁸

Architektur als Sozialmontage

Damit sind wir beim historischen Zeitbezug dieser Fotoarbeiten angelangt. Anfang bis Mitte der sechziger Jahre entstand sowohl in den USA wie in Europa eine immer stärker werdende Kritik an der formalistisch gewordenen Architektur des Funktionalismus. Er war in der Nachkriegszeit schnell zu einem spekulativen Wohnungsbau pervertiert, der in den Satelliten- und Trabanten-

19 David Riesman: The Suburban Dissociation, in: The Annals of the American Academy of Political and Social Science, Vol. 314, 1957.

20 In Deutschland wurde diese Diskussion vor allem von Hans Paul Bahrdt und Alexander Mitscherlich mit seinem Buch: Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt a.M. 1965 eröffnet, denen bald weitere Publikationen folgten. So zogen seine Mitarbeiter Heide Berndt, Alfred Lorenzer und Klaus Horn mit dem Sammelband: Architektur als Ideologie, Frankfurt a.M. 1968 nach. Selbst Theodor W. Adorno beteiligte sich mit seinem Aufsatz: Funktionalismus heute, in: ders., Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt a.M. 1967, S. 104–127 an einer Kritik der fehlgeleiteten Dogmen moderner Architektur.

21 Herbert Marcuse: One-Dimensional Man. Studies in the Advanced Industrial Society, Boston: Beacon Press 1964.

22 Ders., Art in the One-Dimensional Society, in: Arts Magazine, Vol. 41, 1966/67, S. 26–31.

23 Alexander Mitscherlich (wie Anm. 20), S. 24f.

städten seinen heute noch schockierenden Ausdruck findet. In Amerika war es der Soziologe David Riesman, der bereits 1956 auf die Probleme suburbaner Dislokalisierung hinwies.¹⁹ Bücher wie Kevin Lynchs »The Image of the City« von 1960 oder Jane Jacobs »The Death and Life of Great American Cities« von 1961 heizten die Diskussion um menschenfeindliche Großstadtarchitektur zusätzlich an. 1966 erschien dann Robert Venturis »Complexity and Contradiction in Architecture«, das sich dezidiert gegen das Dogma von Mies van der Rohe »Less is more« (Weniger ist mehr) mit dem Satz »Less is abore« (Weniger ist langweilig) stellte.²⁰ Der Begriff des eindimensionalen Menschen, der von der kapitalistischen Industriegesellschaft seiner gesamten Kreativität beraubt wurde, wurde von Herbert Marcuse 1964 geprägt.²¹ Ein halbes Jahr nach Dan Grahams »Homes for America« veröffentlichte Marcuse in derselben Zeitschrift den Aufsatz »Art in the One-Dimensional Society«²². In diesem äußerst sozialkritischen Diskussionsklima muß man das intellektuelle Umfeld der Fotoarbeiten Dan Grahams sehen. Sie kritisieren die öde Monotonie der Vorstadtarchitektur mit den Mitteln des Fotojournalismus und der Montage wie Riesman, Lynch, Jacobs oder Venturi mit den Mitteln der Schrift. Die Fotoarbeiten Dan Grahams haben bis heute ebensowenig an sozialer Brisanz und Gesellschaftskritik verloren wie Alexander Mitscherlichs Streitschrift von 1965:

»Wenn der Jugendliche aus den Slums oder aus komfortablem Vorstadtmilieu mit emotionaler Spar- und Rohkost aufgezogen – wenn beide Jugendliche, äußerlich so verschiedener Herkunft, plötzlich sadistische Gewalttaten verüben, an blindem Zerstörungsdrang Gefallen finden, wenn der Städter, dem die Einsamkeit angeblich nichts anhat, Jahr für Jahr mehr Alkohol trinkt, nicht weil er sich am Saft der Trauben labt, sondern weil er sich besaufen muß, wenn er Jahr für Jahr blindlings mehr Kilometer herunterrasselt in seiner zwecklosen Freizeit, weil er es nirgends mehr aushält – dann wird mir eine gewisse, sich ganz unsentimental gebende soziologische Auffassung, die das alles als Unvermeidlichkeiten des sozialen Daseins hinzunehmen bereit ist, fragwürdig. Es gibt einen modernen Snobismus: er kommt sich wirklichkeitsnahe, aufgeklärt vor, weil der die sentimentalen Rückwärtsträume unter der Last dessen, was uns gegenwärtig weh tut, nicht mitmacht; aber de facto vollzieht er ein faules appeasement mit allem, was ungekonnt, brutal, verachtungswürdig an unserer Gegenwart ist.«²³



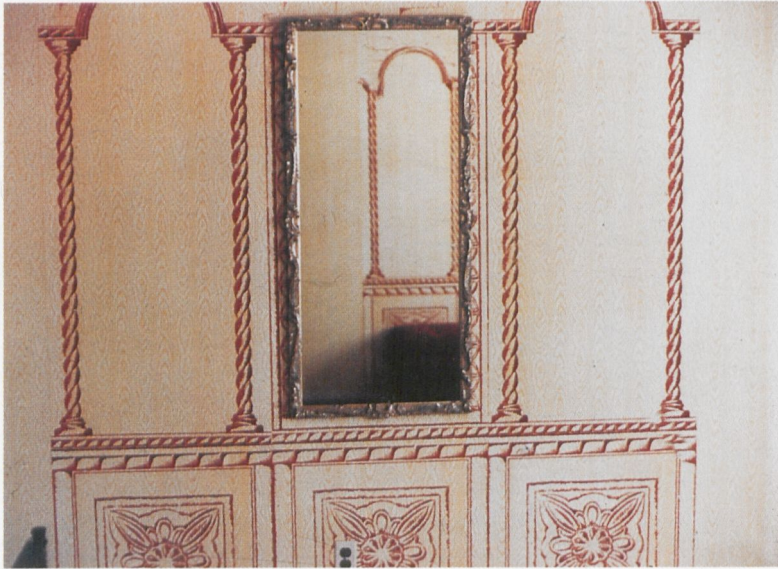
Kat.1 · Dan Graham · View Interior · Highway Restaurant Jersey City · N.J. 1967 · C-Print auf Museumskarton im Künstlerrahmen · 117,5 x 97,5 cm · Sammlung Siemens Kulturprogramm/Sprengel Museum Hannover



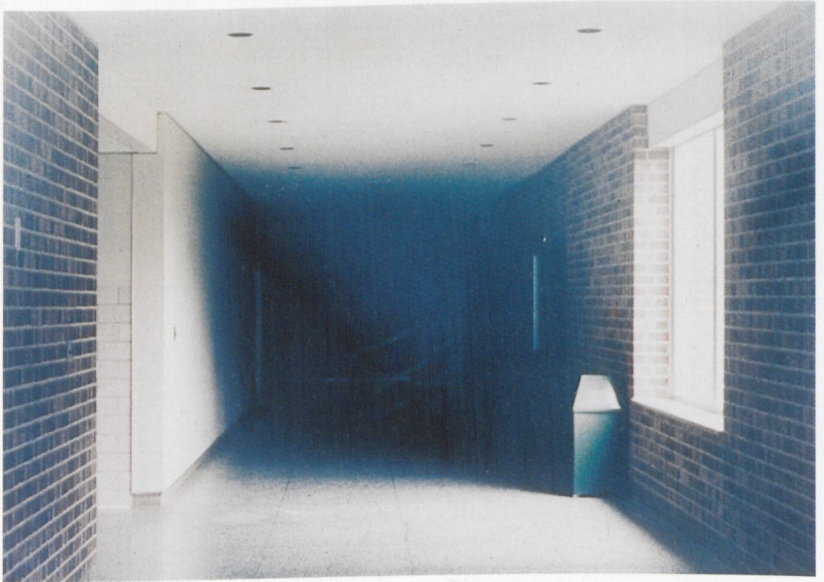
Kat. 2 · Dan Graham · Trucks · New York · N. Y. 1966 · C-Print 57 x 67 cm · Galerie Rüdiger Schöttle · München



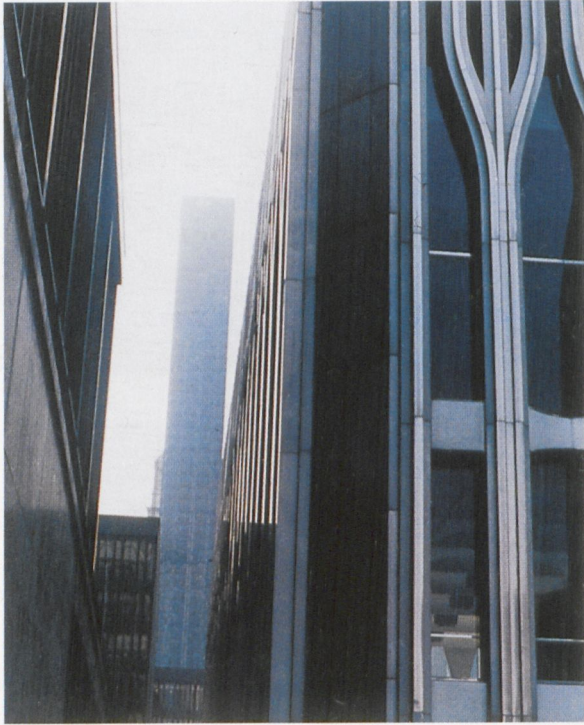
Kat. 3 · Dan Graham · Two Way Mirror Office Building · Rotterdam 1975 · C-Print 67 x 57 cm ·
Galerie Rüdiger Schöttle · München



Kat. 4 · Dan Graham · Top: People in Highway Restaurant · First Day of Opening · Bayonne · New Jersey 1969 ·
Bottom: Hallway »Model Home« · Staten Island · New York City 1967 · C-Print 82 x 62 cm · Galerie Rüdiger Schöttle · München



Kat. 5 · Dan Graham · Top: Burned House · Hilversum · Holland 1996 ·
Bottom: Corridor of Junior High School · Westfield · N.J. 1965 · C-Print 82 x 62 cm · Galerie Rüdiger Schöttle · München



Kat. 6 · Dan Graham · Left and Right: New Office Building · Pittsburgh 1993 · C-Print 62 x 82 cm · Galerie Rüdiger Schöttle · München