

das kunstwerk

zeitschrift
für moderne kunst

6 XLI 1988
februar 1989



verlag
w. kohlhammer
stuttgart
berlin köln

Dan Graham Pavillons

Kunstverein München
(17. September–23. Oktober 1988)

Bei den Werken, die der New Yorker Dan Graham seit Mitte der sechziger Jahre realisiert, schließen sich Experimente mit Präsentationsformen und ein sozialkritischer Ansatz nicht aus. Das Experiment mit Werkformen wird von Graham nicht um seiner selbst willen betrieben. Graham experimentiert nicht, um neue Kunstformen zu finden, sondern um die Werkorganisation stärker und komplexer als bisher mit der Lebenswelt zu verbinden. Neu sind Grahams Werkformen im Vergleich zu etablierten Kunstformen, nicht im Vergleich zu außerhalb der Kunst bekannten Mitteln. Diese Vorgehensweise ist bei konzeptuellen Künstlern, die ihre Laufbahn Ende der sechziger Jahre begonnen haben, ebenfalls üblich, nicht aber der sozialkritische Ansatz. In der Kombination dieses Ansatzes mit Werkform-Experimenten wären Hans Haacke, Victor Burgin, Stephen Willats oder Vito Acconci mit Graham vergleichbar.

Graham hat in den sechziger Jahren mit dem Formenvokabular der Druckmedien geschaffene Werke – Diagramme und anderer Mitteilungen – in der Presse publiziert. Seit 1976 interessieren Graham Architekturformen, die er sich aneignet, um daraus wieder umbaute Räume entstehen zu lassen. So wie früher aus Publikationsformen der Presse wieder Presstexte wurden, so wird heute aus Architekturelementen wieder Architektur. In Gartenanlagen und in Ausstellungsräumen werden Grahams Glaspavillons für die Öffentlichkeit betracht- und begehbar.

Bei den Presse-Werken und den Glaspavillons werden die aus kunstexternen Elementen abgeleiteten Werke Modelle von dem, woraus sie abgeleitet wurden. Zwischen diesen Modellen, und dem öffentlichen Kontext, in dem sie präsentiert werden, gibt es keine Trennlinie, die der ästhetischen Grenze zwischen autonomen Werk und Umraum vergleichbar wäre. Die aus sozialer Praxis abgeleiteten Modelle konstituieren keine von der Lebenswelt abgehobene Meta-Ebene, sondern bleiben Bestandteile dessen, woher sie kommen. Grahams Glaspavillons sind durch die Verwendung von Aluminiumrahmen (nur „Three Linked Cubes“ besteht aus einem Holzrahmen) und Zwei-Weg-Spiegelglas der High-Tech-Architektur moderner Bürohochhäuser verwandt. Die amerikanischen Bürohochhäuser in Riesendimensionen sind Raumcontainer, die aus einem tragenden Skelett für vielgeschossige, multifunktional verwendbare „Universalräume“ (Mies van der Rohe) und einer Glashaut bestehen. In Grahams Pavillons gibt es im Unterschied dazu nur aus von einer Glashaut abgegrenzte ebenerdige, häufig nach oben offene Räume. Dieser Unterschied ist wichtig, denn: Das Bürohochhaus spiegelt von oben nach unten eine soziale Hierarchie vom Spitzenmanagement abwärts. Der Blick von den oberen Etagen auf die Stadt ist privilegiert. Im

Unterschied zum halbprivaten Bürohochhaus kann in Grahams Pavillons jeder eintreten. Der Zugang in Parks oder in Museen, wo sie ausgestellt sein können, steht prinzipiell jedem offen. Es gibt dort keinen privilegierten und irreversiblen Blick von innen nach außen sowie von oben nach unten. Der Blick von innen nach außen und umgekehrt ist reversibel, da jeder ein- und austreten kann.

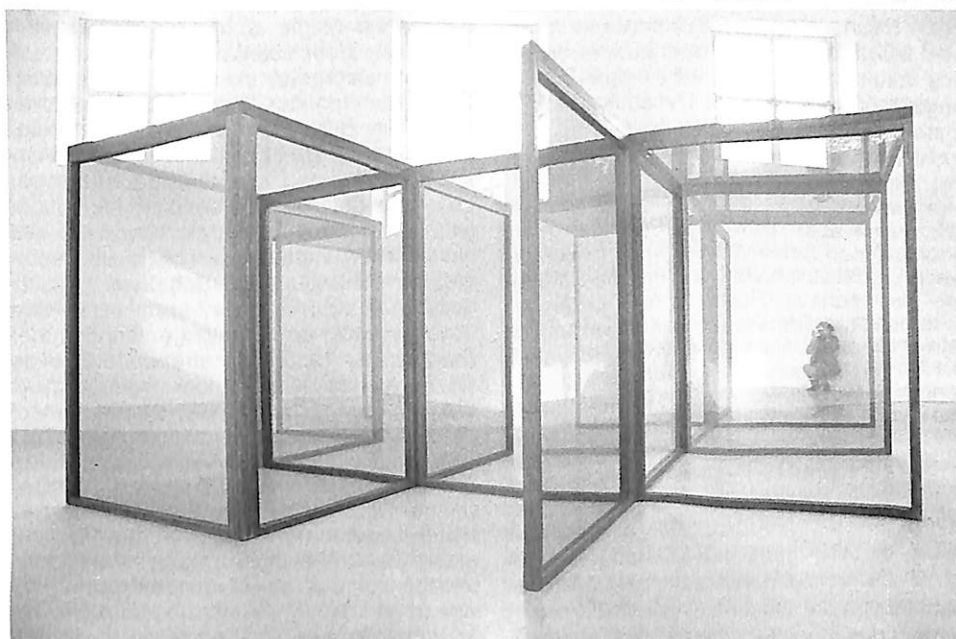
Mit dem Bautyp des Pavillons knüpfen Grahams Architekturmodelle an die feudale Tradition des Gartenpavillons an. Die Präsentationsorte von Grahams Pavillons – öffentliche Parks und Museen – sind im bürgerlichen Zeitalter aus Gartenanlagen und Kunstsammlungen von Feudalherren entstanden.

Diesem Wandel von der privaten zur öffentlichen Sphäre steht die Privatisierung von öffentlichen Stadträumen durch Spekulationsobjekte – besonders kraß im amerikanischen Wolkenkratzerformat – entgegen. Die Wolkenkratzer sind nur Angestellten der Büros und anderen Benutzern zugänglich. Durch Geschäftszonen für gehobene Bedürfnisse in Atrien wird zudem ein Teil der Wolkenkratzer einkommensstarken Kunden zugänglich. Die Kapitalträger überlassen also einen Teil ihrer Spekulationsobjekte einer begrenzten Öffentlichkeit, um dadurch die Rentabilität der Objekte erhöhen zu können. Grahams Glaspavillons stellen sich vom Bautyp und vom Präsentationskontext in eine Tradition des Wandels von feudaler Privatheit zur bürgerlichen Öffentlichkeit, und verweisen durch die Ausführung dieses Bautyps mit Mitteln der High-Tech-Architektur auf die Reprivatisierung der Öffentlichkeit im Monopolkapitalismus. Graham selbst hat diese Zusammenhänge in mehreren Aufsätzen problematisiert, so auch in einem gemeinsam mit Robin Hurst geschriebenen Artikel „Private ‚public‘ Space: The Corporate Atrium Garden“, den der Künstler auf sechs Tafeln in der Ausstellung vorstellt.

Die Zwei-Weg-Gläser der Pavillons verändern je nach Lichthelligkeit ihre Spiegeleigenschaften. Bei einseitigem Lichteinfall reflektieren sie auf der hellen Seite ihre Umgebung, während sie auf der dunklen Seite durchsichtig sind. Bei beidseitig gleicher Helligkeit ist das Glas auch beidseitig transparent. In „Three linked Cubes“ von 1986 entstehen bei Sonneneinfall Spiegelungen, durch die es schwer wird, reale und gespiegelte Raumteile zu unterscheiden: Teile werden so gespiegelt, daß offene Glaskuben wie geschlossene erscheinen. Außerdem entsteht der Eindruck von Glaskuben, wo real keine zu sehen sind.

Bei „Triangular Solid-Right Angles“ von 1987 ist der gebaute Körper leicht erkennbar – es ist ein von Glaswänden umschlossener Raum über dreieckigem Grundriß. Durch die Spiegelungen bei Sonnenschein wird der reale Raum durch drei Spiegelungen dieses Dreiecks erweitert. Diese Spiegelwelt über quadratischem Grundriß stammt von der real gebauten Welt ab, ohne die sie nicht zustande kommen könnte, und wirkt doch, als bilde sie eine eigene Welt. Der Eindruck von einer autonomen Spiegelwelt erscheint um so paradoxer, als zu dieser Spiegelwelt auch der real gebaute Körper gehört: Er ist einer von vier Dreiecksräumen, von denen jeder die Wände der drei anderen Räume berührt. Das materielle Sein einer gebauten Realität wird in die Totalität einer Scheinwelt integriert. Dies läßt an computergenerierte Scheinwelten denken, die nur auf eigene Zeichen verweisen und damit die Referenz auf materielle Körper aufgegeben haben. Jedoch ist die Scheinwelt der Glaspavillons nicht künstlich, wie die simulierte Welt elektronischer Medien, sondern wird von Naturlicht erzeugt, das auf materielle Körper trifft. Bei gleichmäßigem Naturlicht – bei bewölkttem Himmel – wird diese Scheinwelt entzaubert. Es bleibt nichts als der nackte Baukörper. Der Innenraum des Baukörpers erhält durch

Dan Graham
Three linked cubes/Interior design, 1988



die Glaswände eine materielle Schranke zur Außenwelt, ist aber durch die bei bewölktem Himmel uneingeschränkte visuelle Transparenz des Glases doch nicht vom Umraum abgeschlossen. Die Pavillons trennen aus den öffentlichen Park- und Museumsräumen keinen Privatraum ab. Der öffentliche Raum bleibt durchsichtig und überwachbar. Die Intimität des Pavillons im feudalen Garten ist in der radikalen Entzauberung der Welt verlorengegangen. Wenn der Zusammenhang von Sein und Schein so aufgefaßt wird, daß die Welt des Seins unauflösbar mit der Welt des Scheins verbunden ist, und das legen Grahams Glaspavillons nahe, dann wird auch die Fiktion der totalen Überwachbarkeit hinfällig. Diese Fiktion setzt voraus, daß ein von allem Schein entzaubertes Sein total erfaßt und als Wissen gespeichert werden kann. Grahams Pavillons konterkarieren die materialistische Perversion einer total transparenten Öffentlichkeit, indem sie ihr die unauflösbare Dialektik von Sein und Schein entgegenhalten. Wenn die Realitätswahrnehmung von Licht abhängt, dann kann es nicht das materielle Sein der Dinge sein, das aufgefaßt wird, sondern die Erscheinung der Dinge im Licht. Das Sein der Dinge wird erkennbar, indem es erscheint. Vorstellungen von der Dingwelt sind aus ihrem Schein abgeleitete Konstrukte und jederzeit veränderbar. Dieser erkenntnistheoretische Ansatz läßt sich auf den Bezug von Architektur und Öffentlichkeitswandel übertragen. Weder eine nostalgische Rückbesinnung auf Feudales oder Bürgerliches noch eine Verabsolutierung des zeitgenössischen Monopolkapitalismus sind offensichtlich Grahams Anliegen, sondern die Spannung zwischen Rückbesinnung und Gegenwartsbezug aufrecht zu halten. Diese Spannung schärft die Sensibilität für die Veränderbarkeit etablierter Beziehungen. Graham führt dies an der Beziehung von Architektur und Öffentlichkeitswandel modellhaft vor. *Thomas Dreher*

4. Internationale Triennale der Zeichnung

Kunsthalle, Norishalle, Wolffscher Bau, Nürnberg
(16. Juni–2. Oktober 1988)

Curt Heigl, Vater der Triennale, ging bei der 4. Ausgabe besonders clever vor. Er stellte im Katalog Fragen mit dem hinterlistigen Gedanken: nun antwortet mal schön. Das liest sich denn im Ausschnitt so: „Ist Zeichnung in dem überschaubaren, weit verzweigten Bereich der Kunst des 20. Jahrhunderts heute noch aktuell? Hat sie noch ihre oft gerühmte Spontaneität und Ausdruckskraft? Ist sie noch der sensible Seismograph, der als Gradmesser der Kunst gesehen werden kann? Ist Zeichnung ein Prozeß, der am deutlichsten die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst dokumentiert, da die Zeichnung den Denkweg, das diskreteste Wollen des Künstlers, am schnellsten reflektiert? ... Hat die Handzeichnung in unserem technischen Zeitalter

noch die Berechtigung, besonders herausgestellt zu werden, wenn daneben die Computerzeichnung weit in den Vordergrund gerückt ist und neue interessante experimentelle Möglichkeiten bietet?“

Dieses sicherlich erlesene Fragen-Ensemble (auch als Puzzle-Service für Süchtige geeignet) läßt alles zu; kaum etwas muß (auch von den Länderkommissaren) wirklich verantwortet werden. Wenn da nicht 50 Künstler aus 15 Ländern und 500 Werke, verteilt auf drei Spielorte, mit Eigen-Sinn, gelegentlich frisch dosierter Intensität, reichlichen (ärgerlichen) Beliebigkeiten oder klug angesetzten Sprüngen in den Raum für spannende Unruhe sorgen würden, wäre dieser Zeichnungs-Marathon eine weitere Folge des landauf, landab grassierenden (Konzeptions-)Mittelmaßes.

Ein erster Parcours-Durchgang vermittelt disparate Eindrücke – und das ist gut so. Wer im Wolffschen Bau hinter dem Hauptmarkt beginnt, wird zunächst von einer geschickten Hängung beeindruckt. Fast sofort im Blickfeld der herausragendste Part im Länderreigen: Österreich – eine sehr sensible, in sich geschlossene Auswahl, die auf faszinierende Weise alle möglichen Register im Hell-/Dunkel-Kontraste-Bereich zieht. Hier die Landschafts-/Schicksals-Geflechte von Hubert Schatz, dort die elegisch-dramatisch inszenierten Nacht-Geschichten des Ulrich Waibel (treffsicher mit dem desjährigen Renta-Preis ausgezeichnet), dazu gewiefte Bild-Aphorismen des Stakkato-„Steinografen“ Georg Salner.

Sehr zurückhaltend und nach innen sinternd die drei Vertreter Englands: Vielfachfolien für das Transzendente, bei Anish Kapoor mit einem Schuß Sinnlichkeit. Vorsichtig tentakelnd die Beispiele aus der UdSSR und Überraschungen aus der DDR. Eingleisigkeit und akademische Stelzerei scheinen endgültig, auch beim öffentlichen Herzeigen, passé zu sein. Widersprüche erhalten ein Gesicht, durchdachter Wagemut ist fast selbstverständliche Komponente. Zeit-Geist wird im hochkarätigen Spannungsdreieck Andreas Kuchler, Michael Kunert, Christine Perthen synchronisiert.

In der Kunsthalle entdeckt der Kunst-Wanderer inmitten eines Jahrmarkts der Möglichkeiten auch überzeugende Inseln. Die (aus unserer Sicht) für Japan erstaunliche Auseinandersetzung mit und in Innen- und Außen-Räumen sowie -Welten wird körperlich aber auch rational demonstriert. Endstation: „Leere reflektiert die Wirklichkeit, Wirklichkeit reflektiert die Leere.“ In Italien ist '88, nach früheren Exkursen in die Erotik, fast analytischer Purismus angesagt; Rückzug oder die Wiederbelebung der offenen Geometrie?

Das bundesrepublikanische Trio hat Curt Heigl ausschließlich weiblich besetzt. Es markiert exakt den zur Endlosschleife degenerierten Gattungsbegriff; die Technik-Toleranz wird, das gilt ganz allgemein, auf eine harte Probe gestellt. Fast klassisch am Metier orientieren sich Michaela Scheunungs Verschwisterungen von Vegetativem und Gestischem; leider sind sie latent von Manieriertheit bedroht. Am Rande zur Malelei siedeln zarte konvexe und konkave Bo-

gen-Choreografien von Sabine Funke; ZEN-Bilder für das Auge – Rückmeldungen erwünscht. Horror und Erotik, der andere Lebenszirkus mit scharfen Nummern, als deftig-witzige, überfrachtete Never-ending-Story führt Gabriele Konsor vor. Ihre Haupt-Bildergeschichte „Hanna im Glück“ spielt in einer begehbaren Riesenschnecke (Durchmesser 360 cm): Zeichnung als Installation.

Eine vorsichtige Ordnung nach etlichem Querlaufen und -Denken: – Osteuropa bietet die ergiebigsten Neuigkeiten; Offenheit als neue Vorgabe, ohne traditionelle Felder (als Beispiel in der CSSR: die Welt des Phantastischen) zu verlassen; – der zweite Newcomer, China, ist brav; – als Anwärter auf halbe Flops werden Kanada und die Niederlande vorgemerkt; – Insider hätten sich ein räumliches Gegenüber der Beiträge beider Deutschlands gewünscht; – die Schweiz, bei der letzten Triennale die geheime Nummer eins, wurde erst gar nicht eingeladen.

Der neue „Einfall“ gegenüber den drei Vorgängerinnen dieser inzwischen für Nürnberg zur Tradition gerinnenden Veranstaltung sammelt Pluspunkte: Die Länder sind nur noch mit drei Künstlern (früher 10) vertreten, dafür jedoch mit je 10 Werken (vorher drei). Dieses Verfahren gestattet schlüssige Einblicke in die individuellen bildnerischen Werkstätten. Brennglas-Effekt statt „repräsentativer Querschnitt“, den es zuvor sowieso nur bedingt gab.

Hat dieses buntscheckige, ausfransende, von subjektiven Präferenzen bestückte Mosaik Fixpunkte? Es hat einige. Lustvoll werden Raum-Simulationen, mit oder ohne Bewegung, geprobt. Hier (Zeichen-)Trickfilme en miniature oder die Serie als sinnvolles Stimulans, dort (Bühnen-)bildreiche Inszenierungen. Wenn das alles nicht zieht, müssen Riesenformate als Ersatz einspringen. Aber das selbstbewußte und selbstverliebte Protzen und Spektakeln der Üppigen ist, wie schon gehabt, lediglich die halbe Wahrheit; die einfache, sehr individuelle Chiffre, das dichte Kürzel, zwischen offen und hermetisch, zeigt quer durch die Länder Flagge. Diese besonderen Augen-Blicke lohnen: bei Bruno Querci (Italien) mit krakeligen schwarzen Rechtecken, die von weißen Randspuren leben; bei Marie-Françoise Poutays (Frankreich) mit offenen, unterschiedlich farbigen Linien, meist im Rechteck pendelnd, an den Enden Rechtecke, Kreise oder Tropfen angehängt, als Freiraum-Zeichen; bei Pello Irazu (Spanien) suchen vereinfachte Mini-Gegenstände einen Dialog mit fast geometrischen Farbflächen; und bei den bereits Vorgestellten: Sabine Funke (Deutschland) und Georg Salner (Österreich). Ein Aufbruch zur neuen Genügsamkeit?

Die Revue insgesamt suggeriert freilich eine andere Überlegung: „Alles geht“ (à la J.-F. Lyotard, dem Apostel der Postmoderne)? In einer Zeit des raschen Pulses – wenn es sein muß auch mit Engagement – würde diese Marschrichtung auf einer gefährlichen Klippe enden. Das Triennalekonzept scheint nach vier Auflagen ausgereizt. Eine Fortschreibung mit Neuansätzen wäre für den

Dan Graham: Pavillons

Ausstellung Kunstverein München 1988

Bildstrecke zu/illustrations for:

Thomas Dreher: Dan Graham. Pavillons. Kunstverein München.

In: das kunstwerk, 6 XLI 1988/Februar 1989, p.90f.

Neu/new in: URL:

http://dreher.netzliteratur.net/9_KontextKunst_Graham_Pavillons.pdf

Dan Graham: Three Linked Cubes/Interior Design for Space Showing Videos, 1986



Glas, Zwei-Weg-Spiegelglas, Holz. Ausstellung Kunstverein München 1988.

Dan Graham: Three Linked Cubes/Interior Design for Space Showing Videos, 1986



Glas, Zwei-Weg-Spiegelglas, Holz. Ausstellung Kunstverein München 1988.



Dan Graham: Triangular Solid-Right Angles, 1987



Glas, Aluminium. Collection FRAC, Bourgogne. Ausstellung Kunstverein München 1988. Das zerstörte rechte Dia ist der einzige dem Autor verfügbare Beleg für die in der Ausstellungskritik beschriebenen Spiegelungen im Pavillon.