

Deutsche. Reihen. Häuser.

Ein Essay von Prof. Dr. Christoph Schaden

Anmerkungen zu einem marginalen Gegenstand der Fotografie

„Reihenhaus-Siedlungen“ in großem Maßstab bilden die neue Form der Stadt. Sie sind überall zu finden. Sie sind nicht in gebundener Weise an bestehende Gemeinschaften gebunden; weder entwickeln sie besondere Charakteristika der Region noch eine spezifische eigene Identität.

Mit diesen einleitenden Gedanken eröffnete der US-amerikanische Künstler Dan Graham einen bebilderten Text, der im Dezember 1966 unter dem Titel „Homes for America“ in der New Yorker Kunstzeitschrift *Arts Magazine* veröffentlicht wurde. Hinter der journalistisch getarnten Dokumentation, die in ihrem Sprachjargon betont sachlich gehalten war, verbarg sich ein überaus bemerkenswertes Projekt. Denn der Bericht, der ausführlich und kenntnisreich über in Holz gebaute Siedlungsformen Auskunft gab, die nach dem Zweiten Weltkrieg an der Westküste der USA unter dem Label der „Kalifornien-Methode“ errichtet worden waren, schien offenkundig nicht nur mit Blick auf eine kunstsinnige Leserschaft verfasst.¹ Zwar sollte der Kunstavantgarde nichts anderes als ein kritischer Spiegel auf die damalige Gegenwartskunst vorgehalten werden, in dem Graham zeitgemäße Strategien der Minimal- und Konzeptkunst einmal auf ein vermeintlich banales Sujet der Trivialarchitektur anwendete. Grahams kulturkritische Lektion war denn auch eindeutig, wie Ulrich Wilmes rückblickend darlegen konnte. „Permutation, Serialität, Standardisierung sind hier nicht Eigenschaften eines autonom entwickelten ästhetischen Kanons“, so der Kunsthistoriker, „sondern einer gemäß einem klassenspezifischen Geschmack differenzierten, vorgefundenen industriellen Massenproduktion.“² Doch dabei blieb es nicht.

„Homes for America“ war ein Projekt mit Sprengkraft. Im kunstimmanenten Diskurs forcierte es einen wohl kalkulierten Affront in Worten und wenigen Bildern, die betont unkünstlerisch mit einer Billigkamera geknipst worden waren, um ausgerechnet

uniforme Reihenhäuser ins Visier zu nehmen. Es handelte sich hierbei allesamt um Gebäude, die "nur ein Schwachsinniger fotografieren würde", wie der kanadische Künstler Jeff Wall einmal mit beißender Ironie kommentierte. Nichts schien inakzeptabler, als Reihenhaussiedlungen für die Gegenwartskunst nobilitieren zu wollen. Umso bemerkenswerter ist es aber im Rückblick, dass Dan Graham die ironische Trivialisierungsspirale noch eine Schraube weiter drehen wollte. Nach der Intention des Künstlers sollte der Bericht „Homes for America“ nämlich ursprünglich in einem der auflagenstarken Hochglanzmagazine wie etwa „Esquire“ erscheinen. Auch wenn das nicht gelang, darf man trefflich darüber spekulieren, wie in diesem Falle wohl die Reaktionen der Leserschaft ausgefallen wäre. Hätte man den ästhetischen Eigenwert der Häuserreihen - etwa in den Farbnuancierungen und deren Variationen, die der Autor sehr detailreich darlegte - seinerzeit in einer breiten US-amerikanischen Öffentlichkeit zu schätzen gewusst? Inwieweit wäre der Nobilitierungscharakter des Berichts auf fruchtbaren Boden gefallen? Hätte es bei dem Künstler sogar Kaufanfragen gegeben?

Häuser.

Allein diese Fragen evozieren bereits ein Gedankenspiel, in dem die Verstrickung zwischen *High & Low* auf wunderbar ambivalente Weise ausgelotet scheint. Was das Sujet betrifft, offenbart der Fall „Homes of America“ allerdings eine Leerstelle, nicht zuletzt, weil *das Bild* des Reihenhauses gerade hierzulande buchstäblich in einer gewissen Unschärfe verblieben ist. Hierfür nach Gründen zu suchen, ist seltsam unbefriedigend. Sicher mag man definitorische Schwierigkeiten anführen, wie Klaus Theo Brenner und Helmut Geisert zuletzt in ihrer Publikation über „Das städtische Reihnhaus“ ausführlich dargestellt haben. Die beiden Autoren haben auf eine verlorene Bautradition in Deutschland verwiesen und auf die zahlreichen psychologischen und soziologischen Implikationen, die die architektonische Seinsform des Reihenhauses zu einem weitgehend ungeliebten Kind der Moderne werden ließen.³ Ein Blick auf angelsächsische und niederländische Traditionsstränge belegt in diesem Zusammenhang, wie willkürlich und national behaftet tatsächlich die kulturelle Umgangsweise mit diesem Bautypus ausgefallen ist.⁴

Dennoch kann man trefflich darüber nachsinnen, ob nicht auch das vermittelte *Bild* und vor allem die Fotografie in Deutschland ihren Teil dazu beigetragen haben, eine mehr oder weniger spezifische Vorstellung über das gereichte Haus zu vermitteln. Zumal das technische Bildverfahren schon im 19. Jahrhundert geradezu prädestiniert war, im Rahmen einer systematisch agierenden denkmalpflegerischen Bestandserfassung, die innerhalb der Architekturfotografie erfolgte, einen dokumentarischen Anspruch

einzulösen. Schließlich war das Paradigma einer neuen Wahrnehmung schon in den ersten bildlichen Ausformulierungen gesetzt. Erinnerung sei daran, dass bezeichnenderweise ein Blick aus dem Fenster - also aus einer Binnenarchitektur in die Welt - sich in der ersten Fotografie, die erhalten ist aus dem Jahre 1826/27, auf unnachahmliche Weise offenbart hatte. *Die Fotografie* verwies in diesem Erstlingswerk des Franzosen Nicéphore Niépce höchst eindrucksvoll auf eine metaphorische Qualität, nicht zuletzt deswegen, weil die zugrunde liegende Apparatur, deren physikalische Grunddisposition in der Camera Obscura bereits seit Jahrhunderten existierte, mit einem Mal in der Lage war, ein Bild der Außenwelt in einen abgedunkelten Binnenraum auf eine Fläche zu projizieren und dieses dank chemischer Prozesse auf nahezu magische Weise festzuhalten.⁵ In der Folge diente jene „helle Kammer“, wie sie über ein Jahrhundert später von Roland Barthes genannt wurde, nicht nur als ein Archetyp der Welterkenntnis.⁶ Sie avancierte auch zum Sinnbild einer umhüllten Kleinstarchitektur, einer modulartigen „Black Box“, in der alles möglich zu sein schien.

Wenngleich die Verbundenheit zwischen Architektur und Fotografie von Anbeginn stark ausgeprägt war, blieb in den ersten 100 Jahren des technischen Bildverfahrens eine Fokussierung von Reihenhaussiedlungen im (vor-)städtischen Gefüge weitgehend außen vor. Bei der ersten Publikation, die sich im deutschsprachigen Bereich explizit dem Verhältnis von Reihnhaus und Fotografie widmete, handelte es sich um den 1929 erschienenen Titel „Reihnhaus-Fassaden“ von Werner Hegemann. In der Einleitung des üppigen Bildbandes, der mit über 500 Abbildungen gespickt war, forderte der namhafte Theoretiker und Kritiker einen spezifischen Anschauungsmodus, der nolens volens auf eine Oberfläche beschränkt bleiben sollte.

Es gibt geschmackvolle und geschmacklose Fassaden, wobei die Geschmäcker und die Vorstellungen von Sachlichkeit heute ungewöhnlich verschieden zu sein scheinen. Da solche Fassaden unvermeidlich und täglich vor unseren Augen sind, da die künstlerische Wirkung nicht nur der Straßen und Plätze, sondern auch der öffentlichen Gebäude, die das Stadtbild beherrschen sollen, von diesen Fassaden abhängt, lohnt es sich wohl, über ihre Gestaltung nachzudenken oder, besser, das Auge für sie zu schulen.⁷

Man darf zu Recht vermuten, dass jenes Diktat der Augenschulung, wie Hegemann 1929 programmatisch vorformuliert hatte, im Sinne des *Neuen Sehens* und des *Neuen Bauens* wesentlich dazu beitrug, um mit einem buchstäblich an der Oberfläche verhafteten Fassadenblick fortan serielle Gebäudeordnungen ins Visier des Fotoapparats zu nehmen. Hierbei war die optische Dimension der Fassadensehseite

für den öffentlichen Raum nur in der Weise verhandelbar, dass sie den ästhetischen Vorgaben einer Vorkriegsmoderne verpflichtet blieb. In den Aufnahmen von Siedlungsbauten, wie sie die etwa die bedeutenden Architekturfotografen Werner Mantz und Hugo Schmölz in den 1920er und 1930er Jahren praktizierten, ist das Credo einer zeitgemäßen und funktionalen Bauästhetik nur allzu gut ablesbar.⁸ Dermaßen aufgeladen, verwundert es nicht, dass nach den katastrophalen Folgen der NS-Diktatur und insbesondere den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs in Deutschland ein tiefes Misstrauen gegenüber jedweden oberflächlich-ästhetischen Betrachtungsweisen herrschte, insbesondere innerhalb der Architekturfotografie. Allen Notwendigkeiten des Wiederaufbaus zum Trotz blieb nämlich die Frage virulent, welche Mentalität hinter den gesichtslosen Fassaden, die nach 1945 wieder oder neu errichtet worden waren, eigentlich anzutreffen sei. Die Oberfläche wurde zu einem Makel der Fotografie, uniformierte Häuserreihen gleichsam zum tabuisierten Bedeutungsträger. Konsequenzen blieben folglich nicht aus, zumal die Sichtungen zum architektonischen Erbe hierzulande bevorzugt nationale Befindlichkeiten generierten, um im Sujet der Architektur eine höchst fragwürdige Projektionsflächen auszuloten. Es galt von nun an, in aneinander gereihten bürgerlichen Behausungen das Deutschtümelnde und Spießige zu erkunden, das die Jahrzehnte überdauert hatte.⁹ Jenes verpönte, auch überdeckte Mentalitätsmoment wurde seit den 1980er Jahren zum Gegenstand einer sozial-dokumentarischen Fotografie, die bevorzugt in Schwarzweiß agierte.¹⁰ Als bedeutendster Protagonist mag sicher Michael Schmidt gelten, dessen künstlerisch-kritische Bestandsaufnahmen im Laufe der Jahrzehnte allerdings zunehmend ideologiefreier ausgefallen sind. „Irgendwo“ hieß denn auch der Titel seines 2005 erschienenen Bildbandes, der die deutsche Identität an den Peripherien der Republik ausmachte. Reihenhäuser sucht man dort vergebens.

Reihen.

Gegenwärtige fotografische Positionen kommen also nicht umhin, das nationale Bilderbe in all seiner Bedeutungslast mit zu reflektieren, wenn das Sujet des Reihenhauses aufgegriffen wird. Daran ändert auch das Erbe des Pop wenig, das das Moment der Oberfläche wieder ein Stück weit rehabilitieren half, wie das eingangs angeführte Beispiel von „Homes for America“ zeigt. Zwar wird dem Seriellen in seinen kulturspezifischen Ausprägungen jenseits des Atlantiks eine Coolness bescheinigt, hierzulande scheinen Reihen aber weiterhin suspekt zu sein. Der Werkserie „Das Glück des eigenen Heims“ von Marc Räder, die im Rahmen des Buch- und Ausstellungsprojekts „In deutschen Reihenhäusern“ im Jahre 2008 entstanden ist, merkt man das Ausgangsmoment einer national verhafteten Gebundenheit nicht nur im Titel deutlich an.¹¹

Der Blick des 1966 geborenen Fotokünstlers, der in der Metropole Berlin lebt, wahrt augenscheinlich Distanz, indem er weder seriell und typologisch, noch in psychologischer Manier seinen Gegenstand zu fassen sucht. Vielmehr erfolgten die Farbaufnahmen aus sichtlich erhöhter Perspektive, die den Modulcharakter der Siedlungsarchitektur mit einem pragmatischen Aneignungsimpuls ihrer Einwohner konfrontiert. Automobile parken brav an verkehrsberuhigten Straßen, Fassaden und Seitenwände, die in Primärfarben verkleidet sind, üben sich in zarten Harmonien, eine Deutschlandflagge weht leicht im Wind, selbst die Sonne darf einmal scheinen. Ein Kind spielt im Sandkasten, Jugendliche tragen Umzugskartons in eine Wohnung, ältere Männer bepflanzen ein Beet im Vorgarten, die Frau schaut zu. Diese klischeebesetzten Idyllen der Gegenwart, vorgefunden an den Stadträndern von Frankfurt, Bonn und Mainz, sind nicht einmal trügerisch. Lediglich eine partielle Unschärfe, die als bestimmendes Gestaltungselement immer wiederkehrend im Werk von Marc Räder auftritt, verwirrt den Blick und lenkt ihn gleichermaßen. Es handelt sich um einen Gulliver-Effekt, der unweigerlich Gewissensfragen evoziert. Denn eine korrigierende Schärfereinstellung ist hier so nutzlos wie überflüssig, so betont unschuldig und ironiebesetzt wirken die fotografierten Szenerien, deren Botschaft eindeutig ist: Die Welt darf hier klein sein, die Wohnform auch. Doch ist das gewählte Leben deshalb weniger lohnenswert? Ist in den Wohnparks tatsächlich ein Glück zu finden?

Deutsche.

Albrecht Fuchs, dessen fotografische Arbeit sich vornehmlich auf das Menschenporträt konzentriert, wagte demgegenüber einen Innenblick. In Anlehnung an ein fotografisches Projekt, das die Münchner Fotografin Herlinde Koelbl 1980 unter dem Titel „Das deutsche Wohnzimmer“ in Buchform realisiert hatte, suchte er bundesweit 50 Bewohner in deutschen Reihenhaussiedlungen auf.¹² Als Panoptikum hatte Koelbles Buchprojekt bereits eine wesentlich differenzierte Sicht auf Wohn- und Lebensformen in Deutschland ermöglicht, die auch heute noch eine soziologische Betrachtungsweise geradezu herausfordert. Alter, Beruf und sozialer Status der Dargestellten sind in diesen Bildern ebenso ablesbar wie etwa familiäre Strukturen und die jeweiligen unterschiedlichen Bemühungen, eine repräsentative Keimzelle des eigenen Heims individuell und zeitgemäß einzurichten. Aus der historischen Distanz von 30 Jahren offenbart „Das deutsche Wohnzimmer“ zugleich ein Zeitbild, das abseits von verzerrenden Klischees ein vielschichtiges Psychogramm deutscher Identität zu zeichnen vermag.

Auch Albrecht Fuchs, der 1964 in Bielefeld geboren wurde und in Köln lebt, nutzt diese dokumentarische Qualität der Fotografie, um in der Gesamtschau seiner farbigen Innenraumaufnahmen eine typologische Sehweise zu forcieren. In tradierter Manier des 19. Jahrhunderts kommen sie zunächst als repräsentative Porträtdarstellungen daher, in denen die abgebildeten Protagonisten mit Stolz auf ihr umgebendes bürgerliches Besitztum verweisen dürfen. Stets aufgeräumt und sauber sind die gezeigten Wohnräume, und die Bilder verhehlen keineswegs ihren Auftragscharakter, nicht zuletzt, weil die jeweilige Aufnahmeposition nur wenig variiert worden ist. Es handelt sich in der Bildanlage um ein bewusst gewähltes Gleichmaß, das in der Zusammenschau allerdings erst recht die Unterschiede erkennbar werden lässt. So darf man als Betrachter wählen, die spezifischen Figurenkonstellationen, Blicke, Interieure und einzelne Bildgegenstände vergleichend in Augenschein zu nehmen. Wer lacht etwa, wer lächelt nur? Wer steht am Rand, wer in der Mitte, und wer ist der eigentliche Entscheidungsträger? Was ist von IKEA, was sieht nur danach aus? Wozu dient all der Kitsch? Welchen Beruf hat dieser Mann, wo kommt er her? Wie lange ist das Paar wohl schon zusammen? Warum leben sie ausgerechnet in einem Reihenhaus? Was denkt dieser Mensch wohl, was glaubt er? Wer ist er eigentlich?

Mit Kalkül evoziert Albrecht Fuchs in seinen Porträts ein lustvolles Studium mit Seitenblicken, das in den zahlreichen beobachtbaren Nuancen - man achte beispielsweise nur auf die unterschiedlichen Fußbekleidungen! - ein *Gegenbild* zeichnet.¹³ Natürlich impliziert er auch ein Spiel der Projektionen, Vorsicht ist also geboten. Wer oder was allerdings unübersehbar „In deutschen Reihenhäusern“ vorzufinden ist, mag tatsächlich überraschen. Etliche Menschen in dieser Bilderfolge weisen nämlich einen Migrationshintergrund auf, und das Spektrum der vorgefundenen Kulturen, Religionen und Identitäten scheint riesig. Könnte es sich hierbei vielleicht um ein aktuelles und wirklichkeitsgetreues *Abbild der Deutschen* handeln? Inwieweit dieses *Bild* der Fotografie auf das zutrifft, was gemeinhin Realität genannt wird, darf sicher noch kritisch befragt werden. Doch eines scheint klar: Gesichtslosigkeit kann man den Bewohnern in deutschen Reihenhäusern jedenfalls nicht attestieren.

© Christoph Schaden, 2008

¹ Dan Graham: *Eigenheime für Amerika*, zitiert nach: Dan Graham: *Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Ulrich Wilmes, Stuttgart 1994, S. 26-32.

² Charles Harrisson und Paul Wood: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1998, S. 1048.

³ Klaus Theo Brenner und Helmut Geisert: *Das städtische Reihenhaus. Geschichte und Typologie*, hrsg. von der Wüstenrot Stiftung, Stuttgart und Zürich 2004.

⁴ Rob van Gool, Lars Hertelt, Frank-Bertolt Raith, Leonhard Schenk: Das niederländische Reihenhaus. Serie und Vielfalt, Stuttgart und München 2000, S. 8ff.

⁵ Zur metaphorischen Dimension der Fotografie siehe Bernd Stiegler: Bilder der Photographie. Ein Album photographische Metaphern, Frankfurt am Main 2006, S. 8ff.

⁶ Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1989.

⁷ Werner Hegemann (Hrsg.): Reihenhaus Fassaden. Geschäfts- und Wohnhäuser aus alter und neuer Zeit, Berlin 1929, S. 5.

⁸ Karl-Hugo Schmölz und Rolf Sachsse: Hugo Schmölz. Fotografierte Architektur 1924-1937, München 1982; Werner Mantz. Architekturphotographie in Köln 1926-1932 aus der Graphischen Sammlung des Museums Ludwig der Stadt Köln, Ausstellungskatalog, Köln 1982.

⁹ Siehe hierzu Ludger Derenthal: Skeptische Architekturphotographie, in: Ansicht. Aussicht. Einsicht. Andreas Gursky. Candida Höfer. Axel Hütte. Thomas Ruff. Thomas Struth. Architekturphotographie, Düsseldorf 2000, S. 19f.

¹⁰ Michael Schmidt: Irgendwo, Köln 2005.

¹¹ Daniel Arnold (Hrsg.): In deutschen Reihenhäusern. Fotos von Albrecht Fuchs und Marc Räder. Texte von Inmken Herzig, Hartmut Häußermann und Werner Sewing, München 2008.

¹² Herlinde Koelbl und Manfred Sack: Das deutsche Wohnzimmer. Mit einem Beitrag von Alexander Mitscherlich, Luzern und Frankfurt am Main 1980.

¹³ Das fotografische Projekt wiegt umso mehr, da es in seiner konzeptuellen Grundanlage letztlich auf die Typologien von August Sander verweist.