

**Thomas Demands Darstellung historischer Ereignisse. Ein modernes Historienbild?
Kritische Auseinandersetzung mit dem Werk im Zeitraum 1995 – 2005**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Felix von Lüttichau
aus München

2015

Erstgutachter: Prof. Dr. Ulrich Pfisterer

Zweitgutachter: Prof. Dr. Hubertus Kohle

Tag der Disputation: 08. Juli 2015

Einleitung	5
I. Forschungsstand	12
1. <i>Allgemeiner Überblick</i>	13
2. <i>Die Wirklichkeit im Bild</i>	14
3. <i>Modell – Architektur</i>	16
4. <i>Fotografie</i>	17
5. <i>Wahrnehmung</i>	18
6. <i>Vorlagen</i>	20
7. <i>Historische Ereignisse</i>	22
8. <i>Weitere Themen</i>	24
9. <i>Resümee</i>	25
10. <i>Weitere Literatur</i>	27
II. Werke	35
1. Büro	35
1.1. <i>Büro</i> – Titel eines Werks	35
1.2. Interieur	37
1.3. Tatort?	40
1.4. <i>Büro</i> als offenes Kunstwerk	43
2. Reale Räume? Demands künstlerische Technik	47
2.1. Papier	48
2.2. Modell	49
2.3. Übersicht der Werke und ihre Quellen	51
2.4. Werkbegriff bei Thomas Demand	55
3. Wahrnehmung der Fotografien	58
3.1. Konstruktion und Rekonstruktion – Dekonstruktion	60
3.2. Künstlerische und mediale Realität	63
III. Darstellung und Rezeption von Ereignissen	66
1. Wahrnehmung und Erinnerung	68
2. Medien	72
2.1. Die Wirkungsebenen der Medien	72
Exkurs: Pressefotografie	76
2.2. Medien als Anlass und Mittel gesellschaftlicher Kommunikation	80
2.3. Eine Verbindung aus Medien und Kunst?	81
3. Ereignisdarstellung in der Kunst	86
3.1. Herausforderungen bei der Darstellung von Ereignissen	87
3.2. Der Künstler als Historiker?	91
3.3. Ereignisdarstellung – Ein ‚modernes Historienbild‘?	99

IV. Medien als Quelle – Ereignisdarstellung bei Demands Zeitgenossen	104
1. Vergleich zu Demands Zeitgenossen	105
1.1. Gerhard Richter – <i>18. Oktober 1977</i> . Bildquelle als Bildmotiv	106
1.2. Thomas Ruff – <i>jpeg ny02</i> . Darstellerische Möglichkeit im Internet-Zeitalter	108
1.3. Marc Quinn – <i>Mirage</i> . Körperliche Präsenz	111
1.4. Michael Schirner. Original mit Leerstelle	113
1.5. G.R.A.M. Nachgestelltes Original	113
2. Medien als Bezugspunkt für die Rezeption	114
V. Demands Ereignisdarstellungen	117
1. Rezeption von Demands Werk	118
1.1. Ausstellungsvergleich 2005 – 2009	118
1.1.1. <i>2005, Museum of Modern Art</i>	120
1.1.2. <i>2009, Neue Nationalgalerie</i>	121
1.1.3. <i>Presse – New York & Berlin</i>	124
1.2. Ausstellungsarchitektur und Inszenierung	132
2. Kontextualisierung von Demands Werk	137
2.1. Demands Werk vor dem Hintergrund deutscher Nachkriegsgeschichte	143
2.2. Postmoderne und Appropriation Art – Schnittpunkte mit Demands Werk?	148
3.3. Postmodernes Historienbild – Begriffliche Umschreibung für Demands Werke?	152
VI. Schluss	163
Literaturverzeichnis	168
Abbildungsnachweis	192

Einleitung

„Seit Anfang der ___er Jahre arbeitet ___ mit historischem Bildmaterial, das sich in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben hat. Die zu Ikonen gewordenen Bildmotive entstammen vornehmlich der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts, thematische Schwerpunkte sind der Holocaust, deutscher Widerstand oder die Baader-Meinhof-Gruppe. Mittels gezielt eingesetzter Unschärfen erweitert ___ die Bildinhalte um eine neue Bedeutungsebene, die auf andauernde Aktualität verweist. Durch den künstlerischen Eingriff der changierenden Bildschärfen wird eine poetisch radikale Ästhetik erzielt, die den emblematischen Charakter der Photographien zusätzlich verstärkt. [...]“¹

Diese Einleitung könnte derzeit so oder ähnlich in vielen Ausstellungskatalogen oder Künstlermonographien² zu finden sein, bündeln sich in ihr doch genau diejenigen Floskeln, die nur allzu gerne verwendet werden, wenn sich Gegenwartskunst mit der Vergangenheit beschäftigt: Arbeiten mit historischem Bildmaterial, kollektives Gedächtnis, Bildikonen, Unschärfe, symbolhafte Fotografie etc. Doch warum gibt es derzeit überhaupt diese nahezu inflationäre Beschäftigung mit historischen Themen? Nicht, dass sich nicht schon zuvor Künstler³ mit politischen oder gesellschaftlichen Themen auseinandergesetzt haben – diese waren und sind zu jeder Zeit Inhalte der Kunst gewesen, das Historienbild ist sogar als eigene Kunstgattung in die Kunstgeschichte eingegangen. Seit den sechziger Jahren jedoch zeigt sich eine vollkommen neue Herangehensweise junger westlicher Künstler im Umgang mit der zurückliegenden sowie gegenwärtigen Geschichte: Andy Warhol oder Gerhard Richter stellen in gegenständlicher figürlicher Manier und zum Teil plakativer Weise aktuelle Themen dar, wie es vor ihnen keiner wagte. Dies hat vielerlei Gründe. Zum einen hat sich das politische

¹ Einleitung, in: Kat. Ausst. Ernst Volland. Eingebrennte Bilder, Deutsches Historisches Museum Berlin 2005, Berlin 2005, S. 1; ___ steht für die Beliebigkeit und Austauschbarkeit eines Namens oder eines Zeitraums. Herv. d. V.

² Etwa: Kent, Sarah: Public Pictures, Private Lives, in: Kat. Ausst. Uwe Wittwer. Hail and Snow, hrsg. von Juerg Judin, Galerie Haunch of Venison Zürich 2007, Zürich 2007, S. 16–22; Firmenich, Andrea/Buhrs, Michael: Vorwort, in: Kat. Ausst. Heribert C. Ottersbach. Hälfte des Lebens, hrsg. von Michael Buhrs und Andrea Firmenich, ALTANA Kulturstiftung, Sinclair-Haus, Bad Homburg 2008, Museum Villa Stuck, München 2008/09, Köln 2008, S. 8–9; Grynsztejn, Madeleine/Molesworth, Helen: Preface and Acknowledgments, in: Kat. Ausst. Luc Tuymans, hrsg. von Madeleine Grynsztejn und Helen Molesworth, Wexner Center for the Arts, Columbus 2009/10 und div. andere Orte, Columbus 2009, S. 10–13; Heynen, Julian: Vorwort (Eine eigene Art von Blickintelligenz), in: Kat. Ausst. Wilhelm Sasnal, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2009/10, S. 8–10; Schneede, Uwe M.: Einleitung, in: Kat. Ausst. Gerhard Richter. Bilder einer Epoche, hrsg. von Uwe M. Schneede, Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2011, München 2011, S. 10–11; auch in Schriften über Thomas Demand selbst: Kittelmann, Udo: Vorwort. Die Erinnerung in der Zukunft oder Wie man in den Wald hinein ruft ..., in: Kat. Ausst. Thomas Demand Nationalgalerie, Neue Nationalgalerie, Berlin 2009–2010, Göttingen 2009, o. S.

³ Bei allen Bezeichnungen, die auf Personen bezogen sind, meint die gewählte Formulierung beide Geschlechter, auch wenn aus Gründen der leichteren Lesbarkeit die männliche Form steht.

Klima massiv gewandelt: Für Westdeutschland beispielsweise beginnt insbesondere mit dem Eichmann-Prozess, aber vor allem mit den Auschwitz-Prozessen in Frankfurt am Main die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit, und gegen den Vietnamkrieg formieren sich weltweit wütende Protestmärsche. Nach den ‚piefigen‘, eher unpolitischen fünfziger Jahren erwacht in der noch neuen Bundesrepublik das demokratische Bewusstsein.⁴ Die Achtundsechziger-Generation zweifelt an Autoritäten, lehnt sich auf gegen eine preußisch-deutsche ‚Untertanenmentalität‘⁵. Dies sind die mentalen Veränderungen – es gibt aber auch ganz praktische Erklärungen für die Attraktivität der Gegenwart als Kunstsujet: Die visuelle Informationsvermittlung hat zwar bereits eine fast einhundertjährige Tradition im Printjournalismus, doch mit dem Fernsehen erlangt die optische Wahrnehmung eine neue Dimension. Plötzlich ist es möglich, zeitnah Bilder zu empfangen, und das aus fast allen Teilen der Welt und dazu noch in Bewegung. Zu keinem Zeitpunkt der Geschichte war es bis dahin möglich, die Lebenswirklichkeit auf eine solch realistische Weise abzubilden. Das Publikum konnte Bilder von aktuellen Geschehnissen sehen, als ob es live dabei gewesen wäre. Das wiederum veränderte die Erwartungen der Bevölkerung an die Berichterstattung. Der Journalismus kam um diese neuen konkreten Bilder nicht mehr herum.

Dies gilt auch für die Künstler. Fasziniert von der neuen, emotionalen Bildsprache beginnen sie, auf die mediale Vermittlung des Zeitgeschehens zu reagieren. Das Fernsehen, aber auch die Pressefotografie – bedingt durch die schnelle Verbreitung von großen, massenwirksamen Zeitungen – werden zu zentralen Quellen für ihre Kunst, das Alltägliche und die Gegenwart werden zu ihren Themen. Diese Tendenz ist bis heute ungebrochen und durch die globale Digitalisierung vielmehr beschleunigt. Inzwischen muss nicht einmal mehr auf die Sendezeiten des Fernsehens geachtet, Bilder können von überall her und zu jedem Zeitpunkt empfangen werden. Auf einen ersten Blick trägt die künstlerische Verarbeitung der Medienereignisse dabei durchaus paradoxe Züge. Die Frage, was Künstler dazu veranlasst, sich mit zeitgeschichtlichen Ereignissen zu beschäftigen, wenn das Weltgeschehen doch ohnehin tagtäglich in Internet, Fernsehen und Zeitungen omnipräsent ist, ist durchaus legitim.

Warum also erfreut sich die Auseinandersetzung mit der jüngeren Zeitgeschichte in der gegenwärtigen Kunst solch großer Beliebtheit? Was erreicht die Kunst, was die Medien nicht

⁴ Vgl. Schildt, Axel: *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und „Zeitgeist“ in der Bundesrepublik der 50er Jahre*, Hamburg 1998, S. 313.

⁵ Vgl. Mann, Heinrich: *Der Untertan*, Leipzig 1918; Vorabdruck 1914 in der Zeitschrift *Zeit im Bild*; Untertanenmentalität, die Heinrich Mann in ironischer Distanz schon vor dem Ersten Weltkrieg in seinem Roman *Der Untertan* beschreibt, die sich aber über den Faschismus des sogenannten Dritten Reichs hinweg in die junge Bundesrepublik bei so manch einem hinübergerettet zu haben scheint.

leisten (können)? Um sich dieser Frage anzunähern, kommt man um ein konkretes Beispiel nicht umhin.

Im Mittelpunkt dieser Arbeit soll daher das Werk des deutschen Künstlers Thomas Demand (Jahrgang 1964) stehen: Denn auch er beschäftigt sich in seinem Werk mit der jüngeren deutschen wie auch der US-amerikanischen Geschichte. Ebenso sind bei ihm die Medien ein zentraler Aspekt, insbesondere die moderne Pressefotografie spielt eine große Rolle beziehungsweise ist diese in der Regel Ausgangspunkt für seine Arbeiten. *Raum, Büro, Korridor, Archiv, Ecke, Zimmer, Zeichenraum, Scheune, Badezimmer, Campingtisch, Podium, Modell, Tunnel, Hinterhof, Poll, Küche, Gate, Attempt, Embassy* – dies sind nur einige der Werke, die hier exemplarisch genannt werden sollen. Doch das Kuriose bei Demand: Die Bilder weisen nicht offensichtlich auf bestimmte (Medien-)Ereignisse hin, ganz im Gegenteil. Oberflächlich betrachtet erscheinen die Fotografien ähnlich unspektakulär wie die vom Künstler gewählten Titel. Bei *Büro* erkennt man einen unsortierten, etwas chaotischen Arbeitsplatz, hinter *Badezimmer* verbirgt sich eine blau gekachelte, halb verdeckte Badewanne. Was hat es mit diesen Werken auf sich? Inwiefern verarbeitet der Künstler in ihnen tatsächlich Ereignisse von zeitgeschichtlicher, medialer Bedeutung? Dafür ist ein genauer Einblick in die Arbeitsweise Thomas Demands erforderlich: Es gehört zum zentralen Merkmal seiner Kunst, dass seine Fotografien nicht reale, tatsächlich vorgefundene Gegenstände abbilden, sondern dass Demand diese erst konstruiert. Das bedeutet: Alles, was in seinen großformatigen Werken zu sehen ist, wird in Papier in einem Maßstab von 1:1 erstellt, mit einer Sinar-Großformatkamera fotografiert und anschließend wieder zerstört. Was aber löst diese Arbeitsweise beim Betrachter aus? Ist dieser Prozess für den Betrachter ablesbar und wenn ja, was bewirkt er? Verändert das Bewusstsein um diese „Konstruktion“ auch die Wahrnehmung? Distanziert sich der Künstler mit seiner technischen Darstellung vom ‚eentlichen‘ Abbild des Ereignisses?⁶ Geht es überhaupt noch um die ‚realen‘ Ereignisse oder schaffen seine Werke nicht letztlich eine Illusion?

Fest steht: Demands Fotografien – denn als solche sind sie eindeutig zu erkennen – täuschen die Darstellung von Wirklichkeit auf den ersten Blick vor. Ein zweiter und dritter Blick eröffnet dem Betrachter eine fließende Grenze zwischen Wirklichkeit und Wahrnehmung, lässt ihn erahnen, dass das, was er wahrnimmt, eventuell doch nicht wahr ist, sondern nur ein

⁶ Vgl. Gross, Thomas: Blow up oder Wie die Bilder schemenhaft wurden, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (18. Dezember 2013).

Schein, ein Abbild. Warum also geht Demand diesen aufwendigen Weg und vor allem: Was erreicht er damit?

Wie bereits angekündigt, sollen im Verlauf der Arbeit vor allem zwei Werke näher betrachtet werden: *Büro* (1995, Abb. 1) und *Badezimmer* (1997, Abb. 2). Für diese Arbeiten griff Demand zum einen auf eine Fotografie aus einem *Spiegel*-Artikel aus dem Jahr 1990 zurück und zum anderen auf das Titelblatt einer *Stern*-Ausgabe von 1987. Jedoch selektiert Demand inhaltliche Bezüge im Vergleich zum ‚Original‘. Elemente, die ganz unmittelbar auf ein Ereignis oder Individuen hinweisen, fügt er nicht in seine Konstruktionen ein, einzig das Interieur verbleibt als visuelles Zeichen zurück.

Zwar spricht der Künstler selbst davon, dass seine Werke einem kollektiven Bildgedächtnis entspringen⁷, durchaus in dem Wissen, dass diese an eine „Medienwirklichkeit“ angebunden sind, wie Demand selbst in einem Interview resümiert.⁸ Aber kann tatsächlich auch jeder Betrachter die medialen Referenzen zweifelsfrei erkennen? Sicher nicht. Die Darstellung ist viel zu unkonkret, viel zu allgemein. Dazu kommt: Die Medienbilder sind lange passé. Bei der heutigen Bilderflut erscheint dem durchschnittlichen Fernsehschauer eine Spanne von fünf Jahren bereits als kleine Ewigkeit.

Folglich stellt sich die Frage, welche Aussagekraft Demands Werke besitzen, wenn man die Verbindung zu seiner Vorlage nicht auf Anhieb erkennt. Steffen Siegel, der sich in einem Aufsatz mit der Dechiffrierung von Fotografien beschäftigt, unterstützt diese Frage: „Ein Wissen durch Bilder ist ohne ein Wissen über eben diese Bilder nicht zu haben.“ Der Autor bezieht sich hierbei auf die wissenschaftliche Bildbetrachtung, jedoch lässt sich die Aussage ebenso auf das Thema dieser Arbeit beziehen, wenn sie der Aussage des Künstlers gegenübergestellt wird: „Ich glaube, dass viele Dinge für uns erst erkennbar werden durch Bilder, die wir von Dingen gesehen haben.“ Wo Siegel mit seiner Aussage ein Hintergrundwissen für das Bildverständnis voraussetzt, ist für Demand das Bild – das Ding – zentral für die Erkenntnis, denn ohne die Verbildlichung von Dingen, etwa Ereignisse, gäbe es keine Auseinandersetzung. Das Wiedererkennen eines Bildes kann daher eine dichte Vernetzung von Wissen als auch Assoziationen im Gedächtnis aktivieren, pflichtet Johannes

⁷ „Für mich sind diese immer schon verwischten medialen Spuren, die die Ereignisse hinterlassen, entscheidend. Nicht die Ereignisse selbst, sondern ihre Schatten im diffusen Reich unseres kollektiven Gedächtnisses.“ Demand, Thomas: In der Tropfsteinhöhle klafft ein Vakuum, Thomas Demand im Interview mit Alexander Kluge: in: *Süddeutsche Zeitung* 129 (2006 a), S. 11.

⁸ Demand, Thomas: Den Tatort bauen. Ein Interview von Ruedi Widmer mit Thomas Demand, in: *Camera Austria. International* 66 (Juli 1999), S. 10–16, S. 14.

Schmidt in Bezug zu Thomas Demand bei. Angeregt wird dieses Wissen freilich erst dann, wenn die Zusammenhänge zwischen Kunst und Geschichte erkannt worden sind.⁹ Ist in der Demandschen Abstraktion der fotografischen Vorlage eine Grenze der Erkennbarkeit überschritten? Um jedoch diese Frage zu klären, ist es unerlässlich, sich näher mit der Rolle der Medien und dem menschlichen Gedächtnis auseinanderzusetzen. Wie rücken mediale Ereignisse, vermittelt durch die Medien, überhaupt in unseren Fokus? Und wie (lange) können wir sie nachvollziehen? Folgen sie einem natürlichen Prozess des Vergessens oder kann dieser Vorgang aufgehalten werden?

In vier übergreifenden Kapiteln beschäftigt sich diese Arbeit mit der Darstellung politischer und zeitgeschichtlicher Ereignisse in Demands Werk. Dabei soll gleichermaßen die Sichtweise des Künstlers als auch die des Betrachters Berücksichtigung finden.

Zu Beginn der Arbeit ist deswegen ein detaillierter Einblick in das Werk Thomas Demands erforderlich, in seinen Arbeitsprozess, das Motiv und letztendlich den Werkbegriff seiner Kunst. Erst wenn das Werk Demands und die damit verbundenen Eigenschaften aufgearbeitet sind, kann der nächste Schritt vollzogen und sich dem Thema Ereignisdarstellungen allgemein zugewandt werden. Welche Merkmale muss ein Kunstwerk besitzen, um zu einem Bild eines Ereignisses zu werden? Und wie kann ein solches von den Betrachtern entschlüsselt werden? Hierfür wird der Begriff des kollektiven Gedächtnisses eingeführt sowie auf die Wirkungskraft der modernen Massenmedien und der Fotografie eingegangen. Es wird sich zeigen, dass sowohl die spezifische Erinnerungskultur einer Gesellschaft als auch ihre Kommunikation und Vermittlung von Informationen zu der jeweiligen Wahrnehmung von Ereignissen beitragen. Wie jedoch kann sich hierbei die Kunst positionieren? Gerade ihre Fähigkeit, ein Bild der Vergangenheit zu erstellen, wird mitunter gegensätzlich diskutiert.¹⁰

Weiter ist eine Einordnung Demands Position in sein künstlerisches Umfeld unerlässlich. Wie stellt sich der Umgang mit Ereignissen bei seinen Zeitgenossen dar? Dieser Vergleich wird im dritten Teil der Arbeit behandelt.

⁹ Siegel, Steffen: Ich sehe was, was du nicht siehst. Zur Auflösung des Bildes, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 58, 2 (2013), S. 177–202, S. 181; Demand, Thomas: Constructing the authentic. Der Künstler im Interview mit Marc-Christoph Wagner (Mai 2012), produced by Kogi, Martin/Wagner, Marc-Christoph, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2013; Schmidt, Johannes: Thomas Demand, in: Kat. Ausst. troubled waters, hrsg. von Ulrich Bischoff, Galerie Neue Meister, Dresden 2008/09, Köln 2008, S. 50–55, S. 53.

¹⁰ Vgl. Kap. II. 3.2. & II. 3.3.

Auch das „äußere Umfeld“ Thomas Demands muss im Folgenden näher betrachtet werden: Unter welchen gesellschaftlich-politischen Bedingungen erschafft Demand seine Werke und spielt dieses Umfeld überhaupt eine Rolle? Haben seine Werke nur wenige Adressaten oder können sie global uneingeschränkt verstanden werden? Wie viel Vorwissen muss der Betrachter besitzen?

Im vierten und letzten Teil der Arbeit sollen die Begriffe und Argumente, die im Verlauf der Auseinandersetzung gefallen sind, zusammengeführt werden. Kann der ‚traditionelle‘ Begriff des Historienbildes im Hinblick auf Demands Werk weiterhin verwendet werden? Muss er gänzlich ad acta gelegt werden? Oder liefert Demands Werk letzten Endes eine adäquate, eine neue Definition?

Auf diese Weise soll analysiert werden, ob Demands Arbeiten gar die angesprochene Tradition der Historienbilder fortführen, also gewissermaßen als ‚zeitgenössische Historienbilder‘ betrachtet werden können. In der Literatur wird bereits die Zugehörigkeit von Demands Fotografien „zur traditionellen Gattung des Historienbildes“ diskutiert.¹¹ So wird der Künstler beispielsweise als „Historiker“ bezeichnet, jedoch selbstverständlich nicht im geisteswissenschaftlichen Sinne, sondern in der Art und Weise, wie er Bildthemen inszeniert.¹² In manchen Arbeiten und Rezensionen wird in Bezug auf *Badezimmer* beispielsweise explizit von einer „neuen und komplexen Form des zeitgenössischen Historienbildes“ gesprochen.¹³ Dennoch stellt sich bei solchen Interpretationen die Frage, ob diese Kategorisierung wirklich stichhaltig ist. Selbstverständlich liegt bei der genaueren Beschäftigung mit dem Werk Demands, insbesondere mit seinen politischen Sujets, dieser Vergleich auf der Hand, doch drängt sich der Verdacht auf, dass der Bezug zur Gattung des Historienbildes zu vorschnell, zu pauschal hergestellt wird. Bei der Historienmalerei zumindest handelt es sich, wie bereits angeklungen, um eine akademische Gattung. In ihr kommen religiöse, mythisch-sagenhafte oder auch literarische Stoffe zum Ausdruck; in keiner Weise fühlen sich Historienbilder einer realistischen Darstellung eines vergangenen

¹¹ Gronert, Stephan: Reality is not totally real. Die Infragestellung des Sichtbaren in der zeitgenössischen Kunst, in: Kat. Ausst. Große Illusionen, Kunstmuseum Bonn, Bonn 1999 und Museum of Contemporary Art, North Miami 1999, Köln 1999, S. 12–31, S. 26.

¹² Morgan, Stuart: Geschichtsstunde, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, hrsg. von Bernhard Bürgi, Kunsthalle Zürich, Zürich 1998, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1998, Zürich 1998, o. S.

¹³ Bürgi, Bernhard: Tatsachen, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, hrsg. von Bernhard Bürgi, Kunsthalle Zürich, Zürich 1998, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1998, Zürich 1998, o. S.; jedoch geht es Bürgi hierbei nicht um die Inszenierung als vielmehr um Objekte, die mit Geschichte und Erinnerung aufgeladen sind und in Demands Rekonstruktionen fokussiert werden, ohne dabei jedoch das „ideologische Pathos des Historienbildes“ aufzugreifen.

Geschehens verpflichtet, stattdessen können sie verklären, überhöhen und mystifizieren. Lässt sich diese Haltung aber tatsächlich auch aus dem Werk Thomas Demands herauslesen? Ist er wirklich ein „konsequenter“ Nachfolger der klassischen Historienmaler oder ist eine solche Vermutung nicht vielmehr eine ziemliche Anmaßung? Und letztendlich: Hat die Kategorie „Historienbild“ in der parlamentarischen Demokratie nicht ohnehin längst ausgedient? Oder, um es überspitzt zu formulieren: Ein wenig scheint es so, als ob da ‚ein großes Wort gelassen ausgesprochen‘ wird. Auch dieser Fragestellung möchte die vorliegende Arbeit auf den Grund gehen.

Dafür ist eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Verständnis des Begriffs Geschichte und seinem Wandel durch die Zeitläufe unerlässlich. Deswegen soll bereits an dieser Stelle vor einer vorschnellen Verwendung des Historienbegriffs gewarnt werden. Nur allzu oft geht man von einem vermeintlich wissenden Blick auf die Vergangenheit aus, ohne in Betracht zu ziehen, dass zu jedem Zeitpunkt stets ein äußerst komplexes Geflecht aus politischen, sozialen und kulturellen Strömungen herrscht, das sich mitunter aus der Gegenwart nicht mehr vollständig rekonstruieren lässt. Auch in der Kunstwissenschaft entzündet sich inzwischen an einer allzu eindimensionalen Blickweise zurück in die Vergangenheit Kritik¹⁴, bis hin zu der Annahme, dass eine punktuelle Deutung und somit ‚richtige‘ Darstellung der Vergangenheit gar nicht existieren kann. Dieser Sichtweise schließt sich – das sei bereits an dieser Stelle vorweggenommen – die vorliegende Arbeit an: Die Deutung von Geschichte ist ein beständiger Prozess, der nie zum Abschluss kommt, nie zu einem Stillstand gelangen kann!

Mit einem in stetigem Wandel begriffenen Verständnis von Geschichte würde sich wiederum auch die Anforderung an ein Historienbild grundlegend verändern: Gefragt wäre nun ein Werk, das sich einer vielschichtigen und verändernden Kontextualisierung öffnen kann.¹⁵ Es gilt also herauszufinden, ob ein solch unvoreingenommenes Kunstwerk mit geschichtlichem Bezug überhaupt existieren kann. Und falls ja: Wie ließe es sich definieren? An welchen Kriterien kann man es festmachen? Hier könnten die unbestimmten, entindividualisierten Szenarien bei Thomas Demand ein entscheidender Vorteil sein. Doch gelingt es diesen vornehmlich leeren Räumen tatsächlich, eine objektive Einladung zur Interpretation

¹⁴ Vgl. unter anderem: Leeb, Susanne: Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart, in: Texte zur Kunst 76 (2009), S. 29–45; Osborne, Peter: Anywhere or Not At All. Philosophy of Contemporary Art, London/New York 2013; Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg 2013.

¹⁵ Vgl. Fleckner, Uwe: Die Ideologie des Augenblicks. Ereignisbilder als Zeugen und Protagonisten der Geschichte, in: Fleckner, Uwe (Hrsg.): Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst, hrsg. von Uwe Fleckner, Bad Langensalza 2014, S. 11–28, S. 11.

auszusprechen und gleichzeitig die kollektive Erinnerung wachzuhalten? Ist das Werk Thomas Demands nach diesem Verständnis vielleicht ein ‚radikal modernes‘ Historienbild?

I. Forschungsstand

Seit 1992 bis 2015 sind an die 420 Artikel, Aufsätze, nationale und internationale Kataloge sowie Rezensionen und nun auch Blogbeiträge über Thomas Demand und sein Werk erschienen. Dieses breite Spektrum an Literatur ist hilfreich, um die grundlegenden Kenntnisse über sein Werk und seine Person zu verifizieren. Gleich vorweg können hieraus Autoren genannt werden, die ebenfalls das Thema der ereignisdarstellenden Werke bei Thomas Demand oberflächlich aufgreifen, wie etwa Michael Diers, Yilmaz Dziewior oder Matthew Bailey¹⁶, jedoch nicht unter der Fragestellung, wie sie in der vorliegenden Arbeit beantwortet werden soll.

Wie der Künstler selbst über sein Werk denkt, kann in Gesprächen und Interviews erfahren werden, die er mit Ruedi Widmer (1999), Hans Ulrich Obrist (2007 & 2009), Cristina Bechtler (2008) und Alexander Kluge (2006) führte.¹⁷ Zudem sind die Kataloge zu den Ausstellungen in der Kunsthalle Zürich und Kunsthalle Bielefeld (1998), der Präsentation im Münchner Lenbachhaus (2002), der Ausstellung in New York (2005), der Schau im Irish Museum of Modern Art in Dublin (2007) sowie der Präsentation in der Fundación Telefónica in Madrid (2008) und der Werkschau in der Neuen Nationalgalerie (2009) hilfreiche Quellen.¹⁸

Um aus dieser Fülle von Publikationen die wesentliche Literatur herauszufiltern, erfolgt zum einen eine Konzentration auf die umfassenden Publikationen und zum anderen auf jene

¹⁶ Diers, Michael: Die doppelte (Ent-)Täuschung. Bilder nach Bildern bei Thomas Demand, in: Kat. Ausst. Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst, hrsg. von Ortrud Westheider und Michael Philipp, Bucerius Kunst Forum 2010, München 2010, S. 52–59; Dziewior, Yilmaz: Mehr als drei Lügen, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Report, Sprengel Museum, Hannover 2001, hrsg. von Thomas Demand und Ulrike Schneider, Amberg 2001, S. 26–35; Bailey, Matthew: Thomas Demand, in: Kat. Ausst. Reality Bites. Making Avant-Garde Art in Post-Wall Germany. Kunst nach dem Mauerfall, Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis 2007, Opelvillen-Zentrum für Kunst, Rüsselsheim 2007, hrsg. von Sabine Eckmann, Ostfildern 2007, S. 288.

¹⁷ Demand 1999, S. 10–16; Obrist, Hans Ulrich: The Conversation Series. Thomas Demand, Köln 2007; Demand, Thomas: Thomas Demand und die Nationalgalerie. Gespräch über die Ausstellung mit Hans Ulrich Obrist, Berlin 2009, Köln 2009 b; Bechtler, Cristina: Art, Fashion and Work for Hire. Thomas Demand, Peter Saville, Hedi Slimane, Hans Ulrich Obrist and Cristina Bechtler in Conversation. Wien/New York 2008; Demand, Thomas im Gespräch mit Alexander Kluge, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, Serpentine Gallery, London 2006, München 2006 b, S. 51–114; Demand 2006 a, S. 11.

¹⁸ Kat. Ausst. Thomas Demand, Kunsthalle Zürich, Zürich 1998, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1998, Zürich 1998 a; Kat. Ausst. Thomas Demand, Lenbachhaus, München und Louisiana-Museum of Modern Art, Humlebæk, München 2002; Kat. Ausst. Thomas Demand, The Museum of Modern Art, New York 2005, New York 2005; Kat. Ausst. Thomas Demand. L’Esprit D’Escalier, Irish Museum of Modern Art, Dublin 2007; Kat. Ausst. Cámara. Thomas Demand, Fundación Telefónica, Madrid 2008, Madrid 2008; Kat. Ausst. Thomas Demand Nationalgalerie, hrsg. von Udo Kittelmann, mit Bildlegenden von Botho Strauß, Neue Nationalgalerie, Berlin 2009/10, Göttingen 2009.

Ausstellungsrezensionen und Zeitungsartikel, die eine vergleichbare Thematik wie die gestellte Forschungsfrage nach dem modernen Historienbild aufweisen. Ebenso werden Texte vorerst ausgeblendet, die nicht in einer inhaltlichen Verbindung mit den hier thematisierten Arbeiten stehen, wie der Katalog¹⁹ zu einer Ausstellung Demands in Sydney. Nachfolgend wird eine exemplarische Auswahl von Aufsätzen und Artikeln vorgestellt, um das gesamte Spektrum möglicher Interpretationsansätze und den Umgang mit Demands Werk zu demonstrieren. Dieser Überblick ist hilfreich, um die These und das Untersuchungsfeld dieser Arbeit besser einordnen zu können sowie sich in der bisherigen Literatur über Demand zu positionieren, Argumentationen zu untermauern, aber auch, um auf gegenteilige Meinungen hinzuweisen.

I.1. Allgemeiner Überblick

Mit einer allgemeinen Betrachtung seines Œuvres beschäftigt sich unter anderem Veronika Tocha in einem kurzen, aber äußerst kompakten Beitrag²⁰, welcher auf ihrer 2010 vorgelegten Magisterarbeit beruht.²¹ Sie war mit einem Dissertationsprojekt über Demands Vor- und Nachbilder beschäftigt und zeigt in ihrem Artikel die verschiedenen thematischen Aspekte in der Kunst von Thomas Demand auf. Ausgehend von einer prinzipiellen Integration medialer Inhalte, performativer Elemente und von einem grundlegenden Aufsprengen eines allzu eng gefassten Kunstbegriffs in der Gegenwart sieht Tocha in dem Werk von Demand darüber hinaus eine „künstlerische Multidisziplinarität“²². Um dies zu unterstreichen, schlägt sie einen allgemeinen Bogen über sein gesamtes Werk – von den frühen Arbeiten über die aufwendigen großformatigen Fotografien bis hin zu den arbeitsintensiven Filmprojekten. Dabei beleuchtet sie alle Themengebiete, die einem Überblick entsprechen: das Material Papier, die bewusste Inszenierung der Fotografie, Arbeiten mit Bewegtbildern, die spezifische Ausstellungsarchitektur sowie Publikationsgestaltung. Für Veronika Tocha verfügen Demands Fotografien über drei Kriterien, die sie hervorheben möchte. Erstens: Hinwendung zu einer größeren Objektdimension, sprich einer Tableaufotografie, wie sie von der Becher-Schule her bekannt ist. Zweitens: Inszenierung des Objekts bei gleichzeitiger Präsentation

¹⁹ Forbat, Sophie: Thomas Demand and the CTA, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. The Dailies, Commercial Travellers' Association, London 2012, o. S; hier wurde Demands Serie *The Dailies* ausgestellt, Fotografien, die das tägliche Leben thematisieren.

²⁰ Tocha, Veronika: Von der Pappschachtel zur Stadtarchitektur. Medienpluralismus bei Thomas Demand (chrono)logisch betrachtet, in: *kunsttexte.de*, Gegenwart 1 (2010 a), S. 1–7, <http://www.kunsttexte.de/index.php?id=711&idartikel=30503&ausgabe=30368&zu=491&L=0> (29.07.2014).

²¹ Veronika Tocha: Immer nur Pappe? Gleichförmigkeit und Vielschichtigkeit im Werk von Thomas Demand, Magisterarbeit Bauhaus Universität Weimar, Weimar 2010 b.

²² Tocha 2010 a, S. 7.

mittels Studientechnik. Drittens: Rückgriff auf vorhandenes Bildmaterial aus den Massenmedien sowie privater wie auch historischer Archive.²³ Besonders hebt die Autorin die Inszenierung seiner Werke im Kontext von Ausstellungen hervor und nennt dabei eine Reihe von Beispielen wie etwa die Überblicksschau in der Berliner Nationalgalerie 2009. Sie deutet an, welchen Stellenwert diese Form der Inszenierung für Thomas Demand hat.²⁴

Weitere exemplarische Einblicke in Demands Werk lassen sich sowohl in den Blogbeiträgen von Stephen Horne²⁵ als auch in dem Katalogbeitrag von Marcella Beccaria²⁶ finden. Beide erkennen in seiner Arbeit vielfältige Verbindungen zur Kunst des 20. Jahrhunderts und merken an, dass aufgrund seiner Arbeitsweise umfassende Interpretationsmöglichkeiten für den Betrachter entstehen können, vor allem, wenn die Bezüge zu den Vorlagen nicht erkannt und aufgrund der ‚neutralen‘ Titel auch nicht gezogen werden können, wie Beccaria anmerkt.

1.2. Die Wirklichkeit im Bild

Stephan Berg hinterfragt in seinem Artikel den Begriff der Wirklichkeit in Demands Werk.²⁷ Dabei setzt er die Bildhaftigkeit mit der Abbildhaftigkeit in Verbindung. Für ihn sind sowohl der Bezug von Bild zum abgebildeten Objekt als auch das Spannungsverhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem wichtige Aspekte. Nach Berg generiert das Bild generell seine eigene Wirklichkeit. Die Fotografie jedoch hat seiner Meinung nach das Verhältnis mehr zum Sichtbaren gerückt und bildet eine Einheit von realem und fotografiertem Objekt. Auf dieser Grundlage betrachtet der Autor nun die Werke von Thomas Demand und attestiert ihnen eine Dokumenthaftigkeit.²⁸ Ohne ihre bildhaften Hintergründe zu offenbaren, erscheinen die Fotografien von Demand für Stephan Berg als Tatorte. Sie rufen sogar Misstrauen im Betrachter hervor, da sie jede Lebendigkeit, die üblicherweise eine Fotografie zeigt, zu

²³ Ebd., S. 2.

²⁴ „Ob es angesichts eines immer umfangreicher werdenden Werkkorpus die neue Sorge um die adäquate Präsentation der Arbeiten ist oder eine gewisse Abwechslung von der alltäglichen Bildproduktion, welche zu immer neuen Ausstellungskonzepten führt – Demand gibt sich immer weniger mit vorgefundenen Raumsituationen zufrieden: [...]“ Tocha 2010 a, S. 3.

²⁵ Horne, Stephen: Thomas Demand: Catastrophic Space, in: Parachute: Contemporary Art Magazine 96 (1999), S. 21–24; veröffentlicht ebenfalls unter: <http://www.stephenhorne.org/post/44641637717/thomas-demand-catastrophic-space> (07.09.2014).

²⁶ Beccaria, Marcella: Thomas Demand: The Image and Its Double, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turin 2002/03, Mailand 2002, S. 7–35.

²⁷ Berg, Stephan: Die Verwandlung des Unsichtbaren in das Sichtbare. Zu den neuesten Arbeiten von Thomas Demand, in: Noema, Art Magazine 42, 8–10 (1996), S. 94–97.

²⁸ „[...] erscheinen die neuen Arbeiten in ihrer Betriebstemperatur deutlich abgekühlt. Sie wirken wie Protokolle, wie fotografische Dokumente, deren Hintergrund allerdings im Dunklen bleibt.“ Berg 1996, S. 96.

negieren scheinen.²⁹ Doch vor dem Hintergrund Demands künstlerischer Technik schließt sich hier der Kreis zu Bergs ursprünglicher Aussage: der Ambivalenz von Sicht- und Unsichtbarkeit, Bild- und Abbildhaftigkeit der Darstellung. „Erst in der Fiktion einer ganz und gar künstlichen Welt [...] kann sich das Geheimnis der Unsichtbarkeit wieder entfalten.“³⁰ Thomas Demand erschafft autonome Fotografien, die ihren ‚realen‘ Objektbezug negieren, denn sie bilden eine Wirklichkeit ab, die nur für die Kamera erschaffen wurde und nur im Fokus der Kamera zur Wirklichkeit werden kann.

Diese These wird ebenfalls von Susan Laxton wie auch Michael Fried vertreten. So hat sich Laxton in ihrem fundierten Aufsatz³¹ über die Eigenschaften der Fotografie dem Werk von Thomas Demand genähert. Ausgehend von der Annahme, dass die Fotografie als Konstruktion historischer Erinnerung angesehen wird, positioniert Laxton Demand an der Schnittstelle zwischen einer künstlerischen Geschichtsdarstellung und der Frage nach der Wahrhaftigkeit seiner Abbildung, was die Autorin als „konstruierte[r] Fotografien“³² bezeichnet. Für die Autorin thematisiert Demand damit einen zentralen Gegenstand unserer Zeit: „[...] die Politik der Repräsentation in einer digitalisierten und hypermedialisierten Welt.“³³ Und meint damit die handwerkliche Annäherung und Auseinandersetzung des Künstlers mit dem thematisierten Gegenstand sowie die daraus resultierende Beziehung zwischen Objekt und Fotografie, die mehr und mehr zu einer Sonderstellung wird innerhalb der rasant heranwachsenden digitalen Repräsentation. Weiter empfindet Susan Laxton, dass sich die Kritik über Demands Werk zu sehr auf seine Raumarchitektur und generelle Bildwerdung beschränkt und dagegen den skulpturalen Aspekt seiner Kunst ausspart. Hierbei findet die Autorin Unterstützung von Michael Fried, der sich wiederholt zum Werk Demands äußert.³⁴ Auch er hebt den skulpturalen Anteil in Demands Kunst hervor und empfindet sogar, dass, im Vergleich zur Demandschen Herangehensweise, die haptische Skulptur Schwachstellen aufweisen würde, da der Betrachter seine Position frei zu ihr wählen könne, wohingegen Demand einen skulpturalen Raum für nur eine Perspektive, nämlich die der Kamera, erschafft.³⁵

²⁹ Berg 1996, S. 96.

³⁰ Ebd., S. 97.

³¹ Laxton, Susan: What Photographs Don't Know, in: van Gelder, Hilde/Westgeest, Helen (Hrsg.): Photography between Poetry and Politics. The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art, Leuven 2008, S. 89–99.

³² Laxton 2008, S. 89.

³³ „[...] the politics of representation in a digitally destabilized and hypermediatized world.“ Laxton 2008, S. 89.

³⁴ Fried, Michael: Thomas Demand's *Pacific Sun*, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Animations, Des Moines Art Center, Des Moines 2012, DHC/ART, Montréal 2013, Des Moines 2012; dieser Beitrag wurde wiederabgedruckt in: Fried, Michael: Another Light. Jacques-Louis Davis to Thomas Demand, New Heaven/London 2014, S. 250–269.

³⁵ Fried 2014, S. 254 ff.

Dagegen interessiert sich Ulrich Domröse in diesem Zusammenhang vor allem für den Abstraktionsprozess im Vergleich zur fotografischen Vorlage, in dem die Wesensmerkmale herausgefiltert und in eine papierene Konstruktion überführt werden.³⁶ Speziell die Arbeit *Büro* wird von der reinen Anschauung her betrachtet, um tiefer in die Eigenschaften der Demandschen Kunst vorzudringen. Im Hinblick auf die Verwendung von massenmedialen Fotografien leitet Domröse ebenfalls zu der generellen Frage nach der Wahrnehmung von Realität und medialer Realität über. Denn seiner Meinung nach möchte Demand in seinen Fotografien diese (vermeintliche) mediale Realität eben als Illusion darstellen und nicht nur die Illusion einer fotografischen Szenerie an sich.

I.3. *Modell – Architektur*

Mit dem Umgang und dem Verhältnis von Modell und Fotografie beschäftigen sich exemplarisch Heinz-Norbert Jocks, Ulrike Westpahl, Beatriz Colomina sowie Theresa Kotulla in ihren Aufsätzen. So hat Jocks eine der ersten Rezensionen³⁷ über das Werk von Thomas Demand verfasst und bereits hierin betont der Autor den Aufwand, welchen Demand betreibt, um etwas „real Räumliches“ für die Fotografie zu „imaginieren“.³⁸ Schon zu dieser Zeit vernichtet Demand seine Modelle nach der Fertigstellung der Fotografie. Der Autor vermutet sogar eine mögliche belastende Wirkung für den Künstler, wenn dieser die Modelle aufbewahren würde. Doch sei diese Art der fotografischen Produktion nur ein „vorläufiges Bekenntnis“, wie Jocks noch 1993 annimmt, welches sich mit größerer Archivierungsfläche relativiere.³⁹ Dass sich das Verhältnis von Modell und Fotografie im Werk von Demand allerdings nicht verändert hat, zeigen die seit Jocks erschienenen Aufsätze deutlich. So beschäftigt sich Ulrike Westpahl in ihrer Magisterarbeit mit dem Thema des Modells in Demands Werk.⁴⁰ Hierbei stellt sie grundsätzlich fest, dass das Modell einerseits als Konstruktion der Wirklichkeit in dessen Werk fungiert und andererseits im Hinblick auf die Theorie der Fotografie den Bezug von Abbildung und Objekt verdeutlicht. Generell erkennt Westpahl in Demands Modellen, und damit auch in dessen Fotografien, sowohl eine

³⁶ Domröse, Ulrich: Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945, in: Kat. Ausst. Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945, hrsg. von Ulrich Domröse, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1997/98, Bramsche 1997, S. 15–40.

³⁷ Jocks, Heinz-Norbert: Thomas C. Demand. Die zerstörte und wiedergewonnene Aura aus Papier, in: Kunstforum International 123 (1993), S. 375–377.

³⁸ Jocks 1993, S. 376.

³⁹ Ebd., S. 377.

⁴⁰ Westpahl, Ulrike: Imitation of life? Das Prinzip des Modells in den Fotografien von Thomas Demand, Magisterarbeit Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Institut für Kunstwissenschaft, Braunschweig 2005.

Visualisierung von Erinnerung als auch eine Art Platzhalter für jegliche Gedanken der Betrachter.

Dagegen stellt die spanische Architekturhistorikerin und -theoretikerin Beatriz Colomina⁴¹ in der Architekturzeitschrift *ARCH+* Demands künstlerische Herangehensweise den Architekturvisionen bekannter Architekten des 20. Jahrhunderts – etwa von Ludwig Mies van der Rohe – gegenüber. Da Thomas Demand Medienbilder wie Architektur wahrnimmt, die sich rekonstruieren lässt, sieht Colomina diese vergleichbare Arbeitsweise. Doch letztendlich verhalte sich Demand in umgekehrter Form zu den Mechanismen der Architekten, da der Künstler dreidimensionale Modelle aus Bildern generiert, um sie wieder als Bilder erscheinen zu lassen. Hierin sieht Theresa Kotulla⁴² einen Idealtyp der Architektur.⁴³ Denn die von dem Künstler fokussierte Alltagsarchitektur, welche sich in seinen Arbeiten widerspiegelt, dient dem Betrachter als Projektionsfläche für persönliche Assoziationen.

I.4. *Fotografie*

Die Fotografie spielt in nahezu allen Publikationen zu Thomas Demand eine generelle Rolle, jedoch ist – wenn es um das Thema der Fotografie in seinem Werk im Allgemeinen geht – vor allem der fundierte und umfangreiche Aufsatz von Tamara Trodd⁴⁴ zu nennen. Darin befasst sich die Autorin mit Fotografie als Begriff im Werk von Thomas Demand, Jeff Wall und Sherrie Levine gleichermaßen. Vor allem Wall und Demand eint das Darstellen von ‚Bildern‘ in der Fotografie, so Trodd, und meint damit den Grad der Inszenierung. Die Autorin bezeichnet Demands Kunst als „bildhafte Fotografie“⁴⁵. Im weiteren Verlauf ihres Textes zieht die Autorin weite Kreise in die Kunstgeschichte und deren Theorie und betrachtet das Werk Demands im Sinne einer konzeptuellen Kunst. Dabei vergleicht sie sein Werk mit den Arbeiten von Sherrie Levine, einer Protagonistin der Picture Generation wie etwa Richard Prince oder Cindy Sherman, und rückt Demand damit zur Appropriation Art, sprich der ‚Wiederdarstellung‘ oder schlicht Aneignung existierender Bilder.⁴⁶ Besonders

⁴¹ Colomina, Beatriz: Medienarchitektur oder Von der Architektur des Bildes, in: *ARCH+* 204 (Oktober 2011), S. 26–31; ihr Artikel basiert auf einem ausführlicheren Aufsatz, welcher 2006 im Katalog zu der monographischen Ausstellung in der Serpentine Gallery erschien, in: Colomina, Beatriz: *Media as Modern Architecture*, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, Serpentine Gallery, London 2006, München 2006, S. 19–46.

⁴² Kotulla, Theresa: *Thomas Demand. Der Idealtyp als Projektionsfläche*, Aachen 2014; Lehrstuhl und Institut für Wohnbau und Grundlagen des Entwerfens, Dipl.-Ing. Tim Klauser, Seminar: M2.1 Artist in Residence.

⁴³ „Durch die Komprimierung der bildlichen Vorlage und die anschließende Rekonstruktion als Modell entstehen idealtypische Architekturen und Orte.“ In: Kotulla 2014, S. 52.

⁴⁴ Trodd, Tamara: *Thomas Demand, Jeff Wall and Sherrie Levine: Deforming ‚Pictures‘*, in: *Art History. Journal of the Association of Art Historians* 32, 5 (Dezember 2009), S. 954–976.

⁴⁵ Trodd 2009, S. 955.

⁴⁶ Ebd., S. 964; vgl. Anm. 635, Kap. V. 2.2.

ausführlich behandelt Trodd in diesem Zusammenhang einen Text von Michael Fried, welcher 2005 in *Artforum*⁴⁷ erschien. Fried sieht Demands Art und Weise der Fotografie als „beabsichtigend“ (intendedness). Dem möchte jedoch Tamara Trodd widersprechen und verwendet den gegenteiligen Begriff „instinktiv“ (visceral). Die Begründung hierfür sieht sie in der „Innerlichkeit“ (interiority), welche sich in Demands Werk – ihrer Meinung nach – offenkundig zeige.⁴⁸ Sie führt eine Reihe von Beispielen an, um ihre Argumentation zu unterstützen, wie die Serie *Klause*: Mit der Fassade einer Gaststätte beginnend, führt jede weitere Fotografie den Betrachter immer tiefer in das Innere ihrer Architektur. Hinzu kommt für Tamara Trodd, dass Demand sich aus dem ‚Inneren‘, sprich dem fokussiert Dargestellten einer Fotografie, bedient und damit das nicht dargestellte Umfeld außen vor lässt. Trodd beschließt ihren Aufsatz mit dem angeführten Argument, dass sich Demands Darstellungen mit den Erinnerungen der Betrachter deckten, da sie aus den Massenmedien gespeist würden. Dies führt zu ihrer finalen Erkenntnis, Fotografie, das Werk entstehe letztendlich aus dem ‚Inneren‘ der Betrachter selbst.

I.5. *Wahrnehmung*

Mit einer differenzierten Wahrnehmung von Demands Fotografien befassen sich dagegen vor allem Michael Fried, Stephan Gronert und Yilmaz Dziewior. So wird einerseits ein Bruch zwischen ursprünglicher Fotografie und Demands Werk vermutet, andererseits die mediale Präsenz der Ereignisse mit dessen Werken in Einklang gebracht.

Ausgehend von dem Katalogtext⁴⁹ der Kuratorin Roxana Marcoci beschäftigt sich Michael Fried in seiner Ausstellungsrezension mit der gängigen Sichtweise auf das Werk des Künstlers und der häufig umschriebenen Wahrnehmung der Betrachter.⁵⁰ Nach einer Auflistung einiger Werke und ihrer Hintergründe gelangt Michael Fried zu dem Hauptargument in seinem Text. Der Autor sieht in den Werken Demands einen Bruch der fotografischen Tradition der Indexikalität⁵¹: Der Bezug von Fotografie und Objekt ist in den

⁴⁷ Fried, Michael: Without a Trace, in: *Artforum International* (March 2005); siehe auch Ausführungen oben.

⁴⁸ Trodd 2009, S. 961.

⁴⁹ Marcoci, Roxana: Paper Moon, in: *Kat. Ausst. Thomas Demand, The Museum of Modern Art, New York 2005, New York 2005*, S. 9–27.

⁵⁰ Fried 2005, S. 198–203.

⁵¹ Der Begriff der Indexikalität wurde durch Charles S. Peirce geprägt, der damit den kausalen Zusammenhang zwischen Zeichen und Objekt benannte, in: Peirce, Charles S.: *Kurze Logik*, in: ders.: *Semiotische Schriften*, Bd. I–III, hrsg. von Christian J. W. Kloesel & Helmut Pape, Frankfurt a. M. 2000, Bd. 1, S. 202–229; weiter kann hier Peter Wollen angeführt werden mit seiner Aussage: „An Index is a sign by virtue of an existential bond between itself and its object.“ In: Wollen, Peter: *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington 1972, S. 122; sowie die Schriften von Philippe Dubois und George Didi-Huberman. Dubois schreibt hierzu: „Im Feld

Werken Demands dahingehend aufgelöst, dass nicht die fotografische Vorlage, sondern das konstruierte Modell an dessen Stelle tritt.⁵² Im Weiteren fokussiert sich Fried auf diese Modelle und bemerkt die Leblosigkeit, das Fehlen jeglicher Spuren. Und in der Frage nach den Beweggründen des Künstlers verweist Fried auf seinen Essay *Art and Objecthood* von 1967.⁵³ Darin beschäftigt er sich mit der Kunst der Minimal Art, und für Fried steht die Objekthaftigkeit dieser Kunst im Vordergrund, welche sich als Ganzes, losgelöst vom Künstler, dem Betrachter präsentiert. Diese Gedanken greift er nun in Anbetracht des Werkes von Demand auf und erkennt auch hier eine vergleichbare Wirkung in der Objekt-Betrachter-Beziehung.⁵⁴ Dabei merkt er an, dass die Wahrnehmung der Fotografie über die reine Betrachtung hinausgeht und sich mit persönlichen Erfahrungen vermischt. Am Ende seiner Rezension attestiert er Demands Werken eine Art von „allegorischer Zukunftsorientiertheit“, welche im Kontrast zu der Fotografie und ihrem Bezug zur Vergangenheit steht.⁵⁵ Drei Jahre später widmet sich Michael Fried erneut dem Werk von Thomas Demand in seiner bekannten Schrift *Why Photography Matters as Art as Never Before*.⁵⁶

Auch für Stephan Gronert geht die Wahrnehmung des Bildgegenstandes mit der assoziativen Wirkung einher, welche durch „Rezeptionsgeschichte und Kenntnis des gesellschaftlichen Kontextes mitbestimmt wird“.⁵⁷ In seinen Ausführungen zu diversen Werken Demands fächert Gronert eine Reihe möglicher Interpretationen auf und vertieft die Frage, wie wichtig die ‚erläuternde‘ Literatur für Demands Werk ist. Weiter führt er den Begriff des Historienbildes an, um seine Werke kunstgeschichtlich einzuordnen. Doch verneint Gronert

der indexikalischen Zeichen läßt sich die Fotografie als ein zugleich getrennter, planer, belichteter und diskontinuierlicher Abdruck charakterisieren.“ In: Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Dresden 1998, S. 98; für George Didi-Huberman bezeugt das indexikalische Medium das vergangene Reale, so wie Spuren die Anwesenheit eines Menschen bezeugen. In: Didi-Huberman, George: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999; siehe ebenfalls: Drück, Patricia: Das Bild des Menschen in der Fotografie. Die Porträts von Thomas Ruff, Berlin 2004, S. 197–201; zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Begriff der Indexikalität als Ausdruck einer sich abbildenden Wirklichkeit in der Fotografie äußern sich Oliver Scholz und Peter Geimer. Für Scholz bedeutet die Tatsache, dass ein Gegenstand in einer Fotografie erscheint, keineswegs, dass dieser zu dem Zeitpunkt der Aufnahme so beschaffen sein muss. Für ihn liegt die Bedeutung der Indexikalität nicht in ihrer Abbildlichkeit begründet, sondern in ihrer Bildhaftigkeit. In: Scholz, Oliver: Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung, Frankfurt a. M. 2004, S. 57–81; vgl. auch: Geimer, Peter: Das Bild als Spur – Mutmaßungen über ein untotes Paradigma, in: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernrot (Hrsg.): Spur – Spurenlese als Orientierungstechnik und Wissenskunst, Frankfurt a. M. 2007 a, S. 95–120; vgl. Anm. 676, Kap. V. 2.3.

⁵² Fried 2005, S. 200 f.

⁵³ Fried, Michael: Art and Objecthood, in: Artforum 5, 10 (June 1967), S. 12–23; auch in seinen Werk *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008) bezieht sich Fried auf diesen Essay: Fried, Michael: *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven/London 2008.

⁵⁴ Fried 2005, S. 202.

⁵⁵ Ebd., S. 203.

⁵⁶ Fried 2008.

⁵⁷ Gronert 1999, S. 12–31.

diese Gattung in Bezug auf Demand, da aufgrund „der Abwesenheit von Personen“ seine Bilder „weder eine wirklich erzählerische Struktur“ besitzen, „noch [...] eine Moral“ aufweisen.⁵⁸

Die unmittelbare zeitliche Reaktion auf ein Ereignis und das Interesse des Künstlers, ‚reale‘ Medienbilder mit seinen Fotografien in Einklang zu bringen, betont Yilmaz Dziewior in seinem Katalogbeitrag.⁵⁹ Bezogen auf das Werk *Poll* (2001), in dem sich Demand mit der 2000 stattgefundenen US-Präsidentenwahl beschäftigt, geht Dziewior davon aus, dass sich dieses Ereignis in Übersee „durch seine Omnipräsenz im Fernsehen und in Zeitungen bereits im Speicher des öffentlichen Bewusstseins sedimentiert [hat].“ Es handelt sich, so der Autor, „hierbei um ein soziales und politisches Ereignis, dessen Tragweite und Aktualität bis in die äußerste Gegenwart hinein reicht.“⁶⁰ Dziewior macht im weiteren Verlauf seines Beitrags darauf aufmerksam, dass es für die amerikanische Gesellschaft sogar ein „überdurchschnittlich relevantes Thema“ sei. Damit unterstreicht Dziewior die „ortsspezifische“ Wirkung der Arbeit, der sich der Künstler bewusst ist.⁶¹

I.6. Vorlagen

Der Verweis auf die bildhaften Vorlagen von Demands Fotografien wird in sämtlichen Aufsätzen und Artikeln wiederholt und kommentiert. Und sicherlich liegt in dem Aufzeigen der Bezüge zwischen dokumentarischer medialer Fotografie und seinen Werken eine der zentralen Thematiken. So stellt sich beispielsweise für Hubert Beck die Historie in Demands Werken im doppelten Sinne dar, zum einen zeithistorisch und zum anderen kunsthistorisch aufgrund der vielfältigen Bezüge und möglichen Analogien.⁶² Dagegen bezeichnet Heike Föll Demands Fotografien als „Stellvertreter“, die in ihrer stereotypen Darstellung Klischees von Räumen oder Orten verdecken und gleichzeitig repräsentieren.⁶³ Wie viele andere Autoren verweist auch Föll auf die Vorlagen, welche dem „kollektiven imaginären Archiv“ entstammen, dabei aber die „narrative Ebene“ ausblenden.⁶⁴ Dagegen argumentiert Nina

⁵⁸ Gronert 1999, S. 26.

⁵⁹ Dziewior 2001, S. 26–35.

⁶⁰ Ebd., S. 29.

⁶¹ Ebd., S. 32.

⁶² Beck, Hubert: Modernität – Medium – Milieu. Beispiele photographischer Bildlichkeit in der Gegenwartskunst, in: Zitko, Hans (Hrsg.): Kunst und Gesellschaft. Beiträge zu einem komplexen Verhältnis, Heidelberg 2000, S. 109–121.

⁶³ Föll, Heike: Thomas Demand, in: Kat. Ausst. Kraftwerk-Berlin, hrsg. von Anders Kold, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus 1999, S. 95–101.

⁶⁴ Föll 1999, S. 95.

Zschocke, dass eine transparent nachvollziehbare Verbindung zwischen Werk und Vorlage nicht gegeben sei. Generell stellt Zschocke die Langlebigkeit der Erinnerung des Betrachters an die Ereignisse, die Demands Werke zugrunde liegen, infrage. In ihrem Buch *Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*⁶⁵ versucht Nina Zschocke, ausgehend von theoretischen Überlegungen, die ästhetische Erfahrung von Kunst der „künstlerischen Wirkungsstrategie [einer] visuellen Irritation“ gegenüberzustellen. Sie fokussiert die Verbindungen von Werk und Vorlage einerseits und die von Werk und Rezeption des Betrachters andererseits. Sie geht auf die so oft angeführten Argumente der inhaltlichen Verbindung zu einer medialen Vermittlung von Ereignissen ein, gibt aber auch zu bedenken, dass die Bildbetrachtung von Demands Werken „eine Reihe von rezeptionsgebundene[n] Widersprüchen und Brüchen“⁶⁶ hervorruft. Letztendlich erscheinen die Werke von Demand der Autorin nicht als Darstellungen von Ereignissen, sondern als Darstellungen ihrer medialen Vermittlung. Und damit geben Demands Werke, ihrer Meinung nach, keinen Ausweg aus der Bilderflut der Massenmedien und Geschichtsdarstellungen, sondern sie zeigen vielmehr gezielt durch ihren fast unergründlichen Charakter diese als Problemstellung auf. Auf einen interessanten Punkt weist Nina Zschocke in ihrer überzeugenden und kritischen Auseinandersetzung mit Demands Werk hin: Der Künstler fordere somit einen „Modellbetrachter“, der ein konkretes Bild- und Geschichtswissen haben muss.⁶⁷

Auf eine andere Weise hat sich Peter Geimer mit dem Thema der bildhaften Vorlagen beschäftigt. In seinem Text⁶⁸ über „das Letzte“, was von einer Person nach dem Ableben in Erinnerung bleibt, sieht er eben jene letzten Worte oder Bilder als „erratische Gebilde“, welche fortleben und auf die immaterielle Existenz der Person verweisen. Als Beispiel führt der Autor den ungeklärten Tod von Uwe Barschel an, zeigt die kunsthistorischen Bezüge zu Davids *Marat* auf und schlägt eine Brücke zu Demands Werk *Badezimmer*. Doch im Vergleich zu der Pressefotografie nimmt Demand entscheidende Verfremdungen vor, wie Geimer bemerkt: Der Künstler lässt die Szenerie des Badezimmers in Farbe erscheinen, wohingegen er den Leichnam Uwe Barschels nicht in den Bildraum montiert. In dieser Veränderung sieht Geimer eine Veränderung der Nutzung und Wirkung der ‚letzten Bilder‘

⁶⁵ Zschocke, Nina: *Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*, München 2006.

⁶⁶ Zschocke 2006, S. 236.

⁶⁷ Ebd., S. 240.

⁶⁸ Geimer, Peter: *Das Letzte*, in: Macho, Thomas/Marek, Kristin (Hrsg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München 2007 b, S. 463–474.

eines Menschen, da Demand nicht das Vorbild kopiert, sondern ein Nachbild erschafft, welches die „Uneindeutigkeit des Ausgangsbildes reflektiert“.⁶⁹

Auch Alexander Klose sieht die Verbindung zwischen Barschel, David und Demand.⁷⁰ Für Klose zeigt sich in Davids Werk aufgrund der dargestellten Person und der malerischen Anlage ein „neuer, bürgerlicher Typus des Historienbildes“. Dagegen haben Demands Werke eine „psychologisch affizierende Qualität“. Denn vom Betrachter kann nicht eindeutig bestimmt werden, ob die möglichen Erinnerungen und Assoziationen, die im Anblick von *Badezimmer* entstehen, auf Kenntnis der konkreten Vorlage des *Stern*-Covers beruhen. Letztendlich spricht Klose jedoch dem Werk von Demand die Möglichkeit zur „individuellen Erinnerung“ ab und verneint im Vergleich zu Davids *Marat* die Fähigkeit zur „Repräsentation des Allgemeinen als Historischem“. Für Klose sind Demands „Vorlagen [...] Ereignisbilder, aus denen alle Spuren des Ereignisses getilgt wurden.“⁷¹

I.7. Historische Ereignisse

Durch den Bezug Demands auf historische Ereignisse wird in der Literatur dessen Kunst immer wieder als eine Form historischer Darstellung betrachtet, wie es beispielhaft Thomas W. Gaethgens in seinem Artikel unternimmt.⁷² Zwar verdeutlicht er, dass Demand seine Vorlagen in den historischen Ereignissen findet, warum jedoch Demand die spezifischen Eckpunkte der Geschichte gewählt hat, lässt Gaethgens offen. Gaethgens unterstreicht die Notwendigkeit, Demands Prozesse zu verstehen, um registrieren zu können, welchen Grad der Erkenntnis er darstellen möchte. Doch, und das betont Gaethgens, möchte der Künstler keine historischen Dokumente erarbeiten, sondern Kunstwerke erstellen.⁷³

Grundsätzlich wird die ‚Fähigkeit‘ von Demands Werken, als historische Darstellung zu fungieren, unterschiedlich diskutiert. Hier sieht Karl Schlögel insbesondere die Möglichkeit von Demands Kunst, in der täglichen Bilderflut der Massenmedien innezuhalten, einzelne Szenen heranzuholen und den Blick des Betrachters darauf zu fokussieren.⁷⁴ Was die Gesellschaft für gewöhnlich nur flüchtig betrachtet, kann nun in dem Werk von Demand –

⁶⁹ Geimer 2007 b, S. 474.

⁷⁰ Klose, Alexander: Tod in der Badewanne (Barschel/Marat/Demand), in: Butis Butis (Hrsg.): Stehende Gewässer. Medien der Stagnation, Zürich/Berlin 2007, S. 163–169.

⁷¹ Klose 2007, S. 167.

⁷² Gaethgens, Thomas W.: The Aesthetics of an Incident: Thomas Demand’s Animated Film „Pacific Sun“, in: Getty Research Journal 4 (2012), S. 219–225.

⁷³ Gaethgens 2012, S. 221 f.

⁷⁴ Schlögel, Karl: Arcana Imperii, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Executive. Von Poll zu Presidency, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009, Köln 2012, S. 11–27.

Schlögels Meinung nach – genauer in Augenschein genommen werden. Weiter bringt er den Begriff der aristotelischen Einheit von Ort, Zeit und Handlung in Verbindung mit Demands Fotografien und erkennt in seinen Werken die Darstellung des Ortes, eines Schauplatzes oder Tatorts eines Ereignisses⁷⁵, ohne jedoch seine Argumentation durch die Behandlung der zwei weiteren aristotelischen Begriffe Zeit und Handlung zu stützen.

Samuel Dangel betrachtet in seiner 2008 vorgelegten Magisterarbeit⁷⁶ Demands Arbeiten im Sinne eines neuen Historienbildes. In seinem Vergleich von Arbeiten Thomas Demands mit den dreidimensionalen Alpenwelten, die von den beiden Schweizer Künstlern Studer und van den Berg am Computer erstellt werden, möchte er die Illusionskraft und Modellhaftigkeit beider Werke ergründen. Samuel Dangel stellt im Verlauf der Arbeit die Frage, ob es sich bei den Arbeiten aller drei Künstler gar um eine „postmoderne Fortführung des Historienbildes“ handelt.⁷⁷ Das Historienbild wird von dem Autor hierbei vor allem als „Vorbild für gesellschaftliche Werte und Orientierung“ eingestuft, es gilt als „identitätsstiftend“ und soll letztendlich als Konstrukt dem kollektiven Gedächtnis dienlich sein.⁷⁸ Vor allem wird der Nationalgedanke hervorgehoben, welcher sich jedoch in der heutigen Zeit nicht eindeutig feststellen lässt und sich daher offen und in „ambivalente[m] Charakter“ in der Kunst niederschlagen kann.⁷⁹ Letztendlich wird das ‚neue‘ Historienbild als Darstellung von Nation und Ereignissen aus dem kulturellen Gedächtnis zusammengesetzt.

Neil Matheson hat in einem Aufsatz⁸⁰ über das Thema Allegorie und Geschichte im Werk von Gursky, Ruff und Demand bereits postmoderne Strukturen in der Darstellung von Historie untersucht. Der hierbei verwendete Begriff der Allegorie wird von dem Autor mit den Aussagen von Craig Owens und Walter Benjamin untermauert. Dadurch erhält der Leser das Bild, dass die Allegorie eine Vielzahl von Leserichtungen aufzeigen kann und eine Kette gedanklicher Bilder anregt. Doch entscheidend für die Verwendung des Begriffs im Zusammenhang mit Thomas Demand ist die Tatsache, dass dessen Fotografie eine

⁷⁵ Schlögel 2012, S. 22 f.

⁷⁶ Dangel, Samuel: Der ent-täuschte Blick. Betrachterirritationen im Werk von Thomas Demand und Monica Studer/Christoph van den Berg, Magisterarbeit Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 2008, <http://samueldangel.com/files/mader-ent-taeschte-blickob.pdf> (08.09.2014).

⁷⁷ Dangel 2008, S. 40 ff.

⁷⁸ Ebd., S. 40.

⁷⁹ Ebd., S. 41.

⁸⁰ Matheson, Neil: Gursky, Ruff, Demand: allegories of the real and the return of history, in: Sutton, Damian/Brind, Susan/McKenzie, Ray (Hrsg.): The State of the Real. Aesthetics in the Digital Age, New York 2007, S. 38–47.

Konstruktion ist. Hierfür zieht Matheson das Werk *Badezimmer* heran, das für ihn als Allegorie der politischen Korruption und des Mordes steht.⁸¹

Mit dem Begriff der Indexikalität und Authentizität beschäftigt sich Catharina Manchanda in ihrem Essay.⁸² In ihrem Nachdenken über die Form der Inszenierung von Ereignissen vergleicht sie Demands Werk mit den Fotografien des serbischen Künstlers Braco Dimitrijević aus den frühen 1970er Jahren. Jener kombiniert alltägliche, fast belanglose Landschaftsaufnahmen mit dem Satz: *This could be a Place of historical interest*. Damit möchte Dimitrijević die Assoziationskraft des Betrachters wachrufen und die Darstellung auf eine andere Deutungsebene heben. Die Position Dimitrijevićs vergleicht die Autorin mit dem Hinweis einer kritischen Betrachtung derartiger Kunst-Medien-Verbindungen mit dem Werk von Demand. Letztendlich sind Demands Werke für die Autorin „reminder of the need to rigorously compare and analyze images and texts“.⁸³

I.8. Weitere Themen

Albert Coers, der sich in seiner Dissertation⁸⁴ mit dem Thema des Ausstellungskatalogs als Medium zeitgenössischer Kunst beschäftigt, geht in seinem Artikel⁸⁵ auf die Strategie Demands gegenüber der literarischen Aufarbeitung seiner Kunst ein. In seinem detaillierten und fundierten Aufsatz für *kunsttexte.de* konzentriert sich Coers zunächst auf die Stellung des Interviews in der Selbstdarstellung des Künstlers. Der Autor verdeutlicht, wie gezielt sich Demand seine Gesprächspartner, etwa Alexander Kluge oder Vik Muniz, aussucht. Weiter geht Coers auf die gegenwärtige Katalogproduktion über Demand ein, die von einer merklichen Reduktion erläuternder, kunsthistorischer Stellungnahmen gekennzeichnet ist. Hierdurch wird der Einfluss des Künstlers auf den Leser verstärkt und seine Bildrezeption verändert. Am Beispiel der Publikationen zu der Ausstellung Nationalgalerie in Berlin lässt sich diese durchdachte Regie Demands erkennen. Albert Coers verdeutlicht in seinem Artikel,

⁸¹ Matheson 2007, S. 46.

⁸² Manchanda, Catharina: Staging History, in: *History of Photography* 31 (2007), S. 58–67; in einem weiteren Aufsatz, welcher ein Jahr später erschien, führt Manchanda Demand als ein Beispiel modellhafter Rekonstruktionen auf, belässt aber ihre Betrachtung bei der generellen Definition seines Werks, in: Manchanda, Catharina: Modelle und Prototypen. Ein Überblick, in: Reichle, Ingeborg/Siegel, Steffen/Spelten, Achim (Hrsg.): *Visuelle Modelle*, München 2008, S. 179–196.

⁸³ Manchanda 2007, S. 67.

⁸⁴ Coers, Albert: *Kunstkatalog – Katalogkunst. Der Ausstellungskatalog als künstlerisches Medium am Beispiel von Thomas Demand, Tobias Rehberger und Olafur Eliasson*, Diss. Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 2012, Berlin/München/Boston 2015.

⁸⁵ Coers, Albert: „of course, an interview with the artist“. Das Interview als Medium zwischen Konvention und Innovation in Ausstellungskatalogen, in: *kunsttexte.de* 3 (2012) (11 Seiten), <http://www.kunsttexte.de/index.php?id=711&idartikel=39616&ausgabe=39610&zu=121&L=0> (01.09.2014).

wie sehr Thomas Demand das Gespräch, aber auch den Katalog als eigenständige Kunstform nutzt.

Es sind aber nicht allein die Publikationen, die Demand in seinem Sinne vornimmt, ebenso die Ausstellungsinszenierung wird vom Künstler genauestens durchdacht. Auch hier hat sich Albert Coers in einem weiteren Artikel⁸⁶ mit der Inszenierung der monographischen Ausstellungen von Thomas Demand beschäftigt. Dabei hebt er zu Beginn das Ephemere und das Architektonische seiner Werke hervor – für Coers zentrale Charakteristika der Kunst Demands. Ephemere an dessen Werk ist für Coers vor allem der Umgang mit den Themen Material und Beständigkeit. Im Folgenden seines Artikels konzentriert sich Albert Coers auf bestimmte Beispiele der Ausstellungsgestaltung und unterstreicht gleich zu Beginn, ähnlich wie Veronika Tocha, dass sich in der Inszenierung des Ausstellungsraumes die Trennung zwischen Architektur und Kunst auflöst und im Gegenteil ein Spannungsverhältnis untereinander entsteht. Als Beispiele zieht er die Ausstellungen in der Fondation Cartier pour l'art contemporain in Paris (2000), im Kunsthaus Bregenz (2004), der Serpentine Gallery London (2006) und schlussendlich die Überblicksschau in der Neuen Nationalgalerie in Berlin (2009) heran. Abschließend resümiert Coers, dass „die Inszenierung der Bilder einer mehrfachen Distanzierung gegenüber der vorhandenen Architektur“ dient.⁸⁷ Weiter erkennt der Autor, dass durch „die temporäre Ausstellungsarchitektur [...] der Dialog zwischen Ausstellungsbedingungen und dem Ausgestellten um eine Ebene erweitert“⁸⁸ wird. Coers spricht hier von einem „Gesamtkunstwerk“ aus Demands Kunst und der Ausstellungsarchitektur, die sich zu einem Gesamteindruck zusammenfügen.

I.9. *Resümee*

Die bisher ausschnittsweise aufgeführte Literatur, die auch weiterhin als Quellenmaterial im Text Verwendung finden wird, mündet in der Erkenntnis, dass sich die Bildhaftigkeit von Demands Kunst nicht allein auf die Fotografie beschränkt. Vielmehr führt die hierin verdeutlichte Beziehung von Objekt und Wahrnehmung zu einem zentralen Punkt in der Auseinandersetzung mit der Demandschen Kunst – der Erinnerung. Die Fähigkeit der Betrachter, einen Bezug zwischen den Vorlagen – und damit den Ereignissen – und Demands Fotografien herstellen zu können, erscheint dabei grundlegend. Folgerichtig wird daher von

⁸⁶ Coers, Albert: Die Inszenierung der Bilder. Ephemere Architekturen bei Thomas Demand, in: *Archimaera* 3 (Mai 2010), S. 129–139.

⁸⁷ Coers 2010, S. 139.

⁸⁸ Ebd., S. 139.

Nina Zschocke die Frage nach der Möglichkeit einer Nichterkennbarkeit der Werke gestellt. Im Überblick der bisherigen Aufsätze zum Werk von Thomas Demand wird so gut wie keine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema der Ereignisdarstellung in seinem Œuvre geleistet. Selbstverständlich spielen die historischen Bezüge in der Literatur eine dominante Rolle, ebenso Demands Technik. Jedoch werden weder seine Darstellungsweise bezogen auf die äußere Wahrnehmung noch die Medienrezeption in seinen Werken hinterfragt. Selten wird die Frage gestellt, ob der Betrachter uneingeschränkt die Hintergründe seiner Werke erkennen und nachvollziehen kann, sondern stets auf das bekannte Vorlagen- und Quellenmaterial verwiesen und damit quasi die Referenzialität⁸⁹ seiner Kunst vorausgesetzt. Ist hierfür nicht die Zuhilfenahme der erklärenden Literatur erforderlich, damit die bewussten Leerstellen seinen Werken uneingeschränkt als Ereignisdarstellung gelten oder gar nur von einem ‚Modellbetrachter‘ (Zschocke) erkannt werden können? Dieser Frage wird in der bislang vorliegenden Literatur zu wenig Raum geschenkt, um sich einer schlüssigen Antwort nähern zu können. Sicherlich greifen Autoren wie Samuel Dangel, Alexander Klose oder Susan Laxton speziell die Bezeichnung des postmodernen Historienbildes auf. Neil Matheson erkennt postmoderne Strukturen unter Verwendung der Allegorie in Demands Werk, allerdings wird eine begriffliche Klärung anhand des Werks des Künstlers nicht mit letzter Konsequenz verfolgt. Die Arbeit von Samuel Dangel, welche einen vergleichbaren Aufbau der Argumentation wie die vorliegende Arbeit aufweist und ebenso Themen wie das kollektive Gedächtnis und Historienbild aufgreift, konzentriert sich jedoch auf die Illusionskraft der Werke und auf die Erschaffung einer ersetzenden Realität.

Diese Arbeit dagegen soll die Bedeutung der ereignisdarstellenden Werke Demands diskutieren. Bislang fehlt – und das ist entscheidend – eine umfangreiche und dezidierte Analyse, die sich bewusst nicht nur mit seinem Werk, sondern auch mit den kunsthistorischen, geschichtlichen und gesellschaftlichen Umständen auseinandersetzt, die wiederum direkt oder indirekt auf sein Werk einwirken. Diese Verbindungen und Synergien werden in der Literatur bisher in solcher Weise nicht diskutiert.

⁸⁹ Der Begriff der Referenzialität im Zusammenhang mit der Kunst von Thomas Demand leitet zu der Frage nach dem Verständnis über, die Fotografie generell als Abbild eines Objektes anzuerkennen. Im Sinne von Roland Barthes, der mit seinem Ausspruch ‚es ist so gewesen‘ argumentiert, dass die Fotografie ein Objekt vor der Linse festhält, das nicht mehr zwingend während der Betrachtung der Fotografie existieren muss, bedeutet Referenzialität sowohl ewigliche Darstellung als auch Vergegenwärtigung des Objekts. Siehe hierzu: Zeillinger, Peter: Der „Ort“ des Bildes. „Spurhafte“ Referentialität (nicht nur) in der Photographie, in: *kunsttexte.de* 1 (2010), <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7572/zeillinger.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (03.02.2015); Wöhrer, Renate: Mehrfache Referenzen. Interpiktorale Bezüge in der Dokumentarfotografie, in: Döhl, Frédéric/Wöhrer, Renate (Hrsg.): Zitieren, appropriieren, sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten, Bielefeld 2014, S. 257–279.

Ebenso wird vermieden, bei anderen künstlerischen Positionen nach ähnlichen Ansätzen im Umgang mit Ereignissen und medialen Vorlagen zu suchen.⁹⁰ Es scheint darüber hinaus für die Aufgabe dieser Arbeit von Interesse, im Hinblick auf die Ereignisdarstellung neben der Wahrnehmung und Erinnerung ebenfalls die Form der Inszenierung wie auch die räumliche Kontextualisierung zu betrachten (Tocha; Coers), um hieraus mögliche Verschiebungen in der Interpretation seines Werks feststellen zu können.

Das Ziel dieser Arbeit soll es sein, Demands Kunst in einen zeitlich und gesellschaftlich relevanten Kontext zu stellen, um herauszufinden, inwiefern die auf Ereignissen basierenden Werke eine Form gesellschaftlicher Ereignisdarstellung einschließen.

I.10. *Weitere Literatur*

Die Demand-Literatur ist hilfreich, um sich innerhalb der Forschung positionieren und abgrenzen zu können. Doch um Demand in einen größeren Diskurs zu stellen, müssen neben der kunsthistorischen Betrachtung des Demandschen Werks ebenfalls soziologische, anthropologische, geschichtswissenschaftliche wie auch medienwissenschaftliche Aspekte eine Rolle spielen. Dem Thema der Arbeit kommt es zugute, dass sich in den letzten Jahren ein breites Interesse für retrospektive bzw. historische Darstellungen in einer Vielzahl von Ausstellungen widerspiegelt. Beispielsweise markierte das Münchner Haus der Kunst eine Überblicksschau mit dem Titel *Bild-Gegen-Bild* (Juni bis September 2012) und thematisierte die künstlerische Verarbeitung medialer Darstellungen von kriegerischen Konflikten der letzten zwanzig Jahre. Die in München zu sehende Werkschau glich der von Antje Ehmman und Harun Farocki in der Mathildenhöhe Darmstadt kuratierten Ausstellung *Serious Games. Krieg – Medien – Kunst* (März bis Juli 2011). Auch hier wurde die permanente Medialisierung des Krieges mittels bildender Kunst kritisch betrachtet. Beide Präsentationen griffen auf zeitgenössische Darstellungsformen wie Fotografie oder Videokunst zurück, um die aktuelle gesellschaftliche Diskussion über die Darstellbarkeit des Krieges und den medialen Voyeurismus am Beispiel aktueller kriegerischer Auseinandersetzungen zu erkunden. Ebenfalls wurden die Medienarbeiten von Harun Farocki 2014 in der Ausstellung *Harun Farocki: Ernste Spiele* (Februar bis Juli 2014) im Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart in Berlin gezeigt.

⁹⁰ Die bisherigen künstlerischen Vergleiche beschränken sich auf James Casebere, Braco Dimitrijević, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Ed Ruscha und Jeff Wall, jedoch wird hierbei vor allem die Darstellungsweise sowie die Stellung des Objekts im Bild thematisiert.

Am eindrücklichsten wurde die Aktualität eines Konflikts samt der dazugehörenden Bilder, welche zunächst in sozialen Netzwerken und schließlich in den Medien kursierten, im Düsseldorfer NRW-Forum demonstriert. *Frontline – Die Macht der Bilder* (September 2011 bis Januar 2012) zeigte ein halbes Jahr nach den Anfängen der Arabischen Revolution im Frühjahr 2011 vorwiegend Pressefotografien aus den Gebieten in Nordafrika. Auch im Essener Museum Folkwang nahmen die Ausstellungsmacher Anfang 2013 dieses Thema auf und präsentierten eine umfangreiche Auswahl an Fotografien und fotografischen Dokumenten in der Schau *Kairo. Offene Stadt – Neue Bilder einer andauernden Revolution* (März bis Mai 2013). In beiden Präsentationen wurde besonders deutlich, dass durch Smartphones den Menschen eine technische Möglichkeit gegeben wurde, aktiv und unmittelbar auf Ereignisse in ihrem Umfeld zu reagieren und der Gesellschaft mitzuteilen.

Wie die Gesellschaft Bilder – etwa Fotografien aus den Medien oder historische Aufnahmen – konsumiert und erlebt, verdeutlichte die Ausstellung *Making History* (April bis Juli 2012), welche das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt zusammen mit dem Frankfurter Kunstverein organisierte. Die hier gezeigten Positionen, unter ihnen Thomas Demand, beschäftigten sich mit der Wirkungsmacht von Darstellungen. Aber auch weitere Ausstellungen sind zu nennen, wie die 2005 im Kunstmuseum Basel gezeigte Schau *Covering the Real. Kunst und Pressebild, von Warhol bis Tillmans* (April bis August 2005), die Ausstellung *Das Gedächtnis der Kunst: Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart* (Dezember 2000 bis März 2001) in der Frankfurter Schirn Kunsthalle und anderen Orten, wie auch *Konstruktion Zitat. Kollektive Bilder in der Fotografie* im Sprengel Museum Hannover (August bis Oktober 1993).

Die bisher genannten Ausstellungen verweisen stets auf die Omnipräsenz der Medien(bilder) und zielen auf deren nachhaltiger Wirkung in unserem Bewusstsein. Dieser Umstand eröffnet den Künstlern eine Vielzahl von Ansatzpunkten, mit dem Betrachter über Symbole und Zitate von historischen Ereignissen in Kontakt zu treten. Die Ausstellung *Unheimlich Vertraut. Bilder vom Terror* (September bis Dezember 2011) im C/O Berlin versuchte, einen Überblick aktueller Arbeiten zu diesem Thema zu geben. Die Kuratoren wählten gezielt solche Kunstwerke aus, die historische Szenen des 20. und 21. Jahrhunderts nachstellen. Teils ersichtlich, teils jedoch nur über minimale Andeutungen weisen sie auf die realen Ereignisse hin. Zur gleichen Zeit war in der Berliner Institution KunstWerke – Institut for Contemporary Art die Ausstellung *Seeing is Believing* (September bis November 2013) zu sehen. Auch hier wurde die Spannung zwischen realen Bildberichterstattungen und der Gesellschaft bzw. der Kunst demonstriert. Vor allem ging es der Kuratorin Susanne Pfeffer um das gesellschaftliche

Bewusstsein für Objektivität, die uns allzu oft in den Medien lediglich vorgegaukelt wird. Die gezeigten Künstler beschäftigen sich mit der Diskrepanz zwischen medialer Realität und der dramatischen Wirklichkeit. Krieg und Katastrophen lösen auf die Gesellschaft eine ungeheure Anziehungskraft aus. Die Medialisierung lässt die Gesellschaft an allen Einzelheiten teilhaben und sorgt hierdurch nachgerade für eine Verharmlosung des Krieges. Selbst Mode und Musik greifen auf Symbole des Militärs zurück, und durch Filme und Computerspiele ist der Krieg zu einem Bestandteil des Alltags geworden. Inwieweit der Krieg Teil der Massenkultur im 20. und 21. Jahrhundert geworden ist, zeigte die Ausstellung *M_ARS. Kunst und Krieg* (Januar bis März 2003) in der Neuen Galerie in Graz.

Weitere Ausstellungen nahmen speziell die deutsche Nachkriegsgeschichte in den Fokus, wie die Schau *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89* (Mai 2009 bis Januar 2010) im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und im Deutschen Historischen Museum in Berlin. Mithilfe von Künstlern aus West und Ost wurden die unterschiedlichen gesellschaftlichen Situationen im geteilten Deutschland veranschaulicht. Die Ereignisse der siebziger Jahre in Westdeutschland wurden in der Schau *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung* (Januar bis Mai 2005) in den Berliner KunstWerken aufgearbeitet. Ziel der Kuratoren war es, die gesellschaftliche Reflexion der Rote-Armee-Fraktion in den Medien und der Kunst zu präsentieren. Eine ähnliche Art der Vergangenheitsbewältigung zeigte sich in der Ausstellung *After Images. Kunst als soziales Gedächtnis* (Juni bis Oktober 2004) im Neuen Museum Weserburg in Bremen. Hier wurden zeitgenössische Künstler eingeladen, die sich in ihren Werken mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust auseinandersetzen, ohne diese Zeit real miterlebt zu haben. Die Kuratoren in Bremen interessierte das Verhältnis des Künstlers, aber auch der Gesellschaft zu der pädagogischen und medialen Aufklärung deutscher Geschichte der 1930er und 40er Jahre.

Im Hinblick auf die künstlerische Auseinandersetzung Demands mit der medialen und vor allem fotografischen Darstellung von Ereignissen ist ein Überblick zu den aktuellen Diskussionen zum Thema der Ereignisdarstellung bzw. der Darstellung der Vergangenheit in der Kunst generell hilfreich. Mark Godfrey veröffentlichte 2007 sein Essay *The Artist as Historian* über das Werk des amerikanischen Künstlers Matthew Buckingham. Darin widmet sich Godfrey dem Thema, wie Geschichte entsteht und diese in Wort und Bild vermittelt werden kann.

Eine Hinterfragung der gängigen Praktiken der Geschichtswissenschaften finden wir unter anderem in dem Werk *Auch Klio dichtet* von Hayden White.⁹¹ Darin stellt er die Position des Historikers allgemein infrage, jedoch nicht, um die Forschung vollkommen zu eliminieren, sondern er fordert im Gegenteil die Zunft dazu auf, ihre Methodik transparent zu machen. Mit seinem Appell reiht sich White in eine grundlegende Debatte ein, die in der Postmoderne über das Verständnis der Geschichtsdarstellung geführt wird. Zum einen wird die eurozentrische Geschichtsauffassung infrage gestellt, zum anderen wird verdeutlicht, dass die Beschäftigung mit Geschichte nur als Prozess verstanden werden kann. Diesen Tenor greift Hayden White in seinem Werk auf und hinterfragt gleich zu Beginn die geltenden Strukturen und Diskurse der Geschichtsforschung.⁹² Er kommt dabei zu dem Punkt, dass die Forscher ihre Quellen, Archivalien und Zeugnisse lediglich nur deuten und interpretieren können. Für White wird Geschichte erfunden und nicht gefunden.⁹³

Mit dem komplexen Zusammenspiel der bildhaften Verarbeitung eines Ereignisses und der anschließenden Betrachtung beschäftigt sich Andreas Körber in seinem Aufsatz *Bilder als Quellen – Bilder als Darstellungen: Bilder zum Rekonstruieren von Geschichte; Geschichte in Bildern de-konstruieren* und erläutert auf Grundlage eines geschichtsdidaktischen Modells ihre Wechselseitigkeit.⁹⁴

Susanne Leeb hat in ihrem Aufsatz *Flucht nach nicht ganz vorn* (2009) die Beschäftigung der aktuellen Kunst mit Geschichte betrachtet und vor allem hinterfragt, welche Rolle dabei filmischen Medien zukommt. Aber auch die Themen Reenactment, Fake Documentary oder Archive bezieht sie mit ein. Peter Osborne veröffentlichte 2013 ein komplexes Werk über die Philosophie der Gegenwartskunst. In *Anywhere or Not at All* geht der Autor davon aus, dass die Gegenwartskunst an sich eine postkonzeptuale Kunst ist. In seiner Gesamtbetrachtung widmet er ein Kapitel dem Thema Zeit in der Kunst (Art time). Ein Aspekt des Kapitels konzentriert sich auf die Konzepte der Gegenwartskunst in der Darstellung von Geschichte. Osborne kritisiert, dass ein grundlegendes Missverständnis über den Begriff und Umgang mit

⁹¹ White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart 1991.

⁹² White 1991, S. 38 ff.

⁹³ “[...] the historian must accept responsibility for the construction of what previously s/he [sic.] had pretended only to discover”; White, Hayden: *Postmodernism and Textual Anxieties*, in: Strath, Bo/Witozek, Nina (Hrsg.): *The Postmodern Challenge. Perspectives East and West*, Amsterdam/Atlanta/GA, 1999, S. 27–45, S. 27; vgl. auch: Hobsbawm, Eric: *Gefährliche Zeiten. Ein Leben im 20. Jahrhundert*, München 2003, S. 337: „[...] die moderne Mediengesellschaft hat der Vergangenheit zu einer beispiellosen Bedeutung und zu einem enormen Marktpotenzial verholfen. Heutzutage wird Geschichte mehr denn je von Leuten umgeschrieben oder erfunden, die nicht die wirkliche Vergangenheit wollen, sondern eine, die ihren Zwecken dient. Wir leben heute im großen Zeitalter der historischen Mythologie. Die Verteidigung der Geschichte durch ihre Experten ist heute in der Politik dringlicher denn je. Man braucht uns.“

⁹⁴ Körber, Andreas: *Bilder als Quellen – Bilder als Darstellungen: Bilder zum Rekonstruieren von Geschichte; Geschichte in Bildern de-konstruieren*, in: Kirschenmann, Johannes/Wagner, Ernst (Hrsg.): *Bilder, die die Welt bedeuten. „Ikonen“ des Bildgedächtnisses und ihre Vermittlung über Datenbanken*, München 2006, S. 169–195.

Geschichte existiert. Und sollte es eine Art von Darstellung von Geschichte in der Gegenwartskunst geben, dann könne sie nur eine konstruierte Geschichte sein. Auf die Gedanken von Peter Osborne bezieht sich Juliane Rebentisch in ihrem 2013 erschienenen Werk *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung* (2013). Ein Kapitel widmet sie der Diskussion über die Geschichtsdarstellung in der heutigen Kunst und reiht sich damit in die kritische Bewertung der Gegenwartskunst ein.⁹⁵

Eine positivere Sicht gegenüber der Darstellbarkeit der Vergangenheit und Argumente für eine ‚Definition‘ eines ‚modernen‘ Historienbildes geben beispielsweise die Aufsätze von Michael Diers. In zahlreichen Schriften hat er sich mit dem Thema der medialen und künstlerischen Darstellung von Zeitgeschehen befasst. Zu nennen ist hier sein Essayband *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart* (1997), in dem er sich mit der Emblemik politischen Handelns auseinandersetzt.⁹⁶ Weiter können der Katalogbeitrag *War Cuts. Über das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Pressefotografie* zur Ausstellung *covering the real. Kunst und Pressefotografie* für das Kunstmuseum Basel (2005) und der ein Jahr später erschienene Aufsatzband *Fotografie Film Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes* (2006) aufgezählt werden.⁹⁷

Selbstverständlich muss in diesem Zusammenhang Hans Belting mit seinen Thesen genannt werden, allen voran seine 2001 veröffentlichte Sammlung von Vorträgen und Essays *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*; sie gilt als Ansatz für eine interdisziplinäre Bildwissenschaft.⁹⁸ Schon zuvor brachte er zusammen mit Lydia Haustein den Sammelband *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt* heraus, in dem sie sich der Frage nach Tradition und kultureller Verbindung von Kunst und Gesellschaft in einer medialisierten Welt nähern.⁹⁹

Ralf Christofori veröffentlichte 2005 den Band *Bild – Medien – Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie*. Diese auf seiner Dissertation

⁹⁵ Rebentisch, Juliane: Die Zukunft des Vergangenen: Geschichte in der Kunst, Kap. IV Grenzgänge, in: ebd.: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 193–204.

⁹⁶ Diers, Michael: *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1997.

⁹⁷ Diers, Michael: *War Cuts. Über das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Pressefotografie*, in: *Kat. Ausst. covering the real. Kunst und Pressebild von Warhol bis Tillmans*, hrsg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel 2005, Köln 2005, S. 36–47 und Diers, Michael: *Fotografie Film Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*, Hamburg 2006.

⁹⁸ Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

⁹⁹ Belting, Hans/Haustein, Lydia (Hrsg.): *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*, München 1998.

beruhende Schrift beschäftigt sich mit einer Kunstgeschichtsschreibung der Fotografie und erörtert anhand von zeitgenössischen Beispielen das Verhältnis von Bild und Wirklichkeit.¹⁰⁰ Michael Beuthner legte 2003 mit anderen Autoren den Sammelband *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September* vor. In vier Kapiteln wird die Darstellung von terroristischen Anschlägen in den Medien vorgestellt und diskutiert, inwieweit sich die Distanz zwischen Ereignis und Berichterstattung verringert: einmal in der Instrumentalisierung der Medien und schließlich in der künstlerischen wie kulturellen Verarbeitung der Anschläge.¹⁰¹

Isabell Schenk-Weininger schildert zunächst in ihrer Dissertation und dem folgenden Ausstellungskatalog *Krieg Medien Kunst. Positionen deutscher Künstler seit den 1960er Jahren* (2004)¹⁰² die reflexiven Ansätze diverser deutscher Künstler zu dem Thema (vergangener oder gegenwärtiger) Krieg. Auch der Band von Sabine Flach, Inge Münz-Koenen und Marianne Streisand befasst sich mit der Darstellbarkeit von Erinnerung und Vergangenheit in der Kunst. Unter dem Titel *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien* versammeln sie in fünf Kapiteln Aufsätze zahlreicher Autoren zu Themen wie der Ereignisdarstellung in Bildtafeln, zu Warburgs *Mnemosyne Atlas* oder generell dem Bildatlas durch fotografische, filmische und digitale Mittel.¹⁰³

Dies kann nur ein Einblick in die zahlreiche Literatur sein, die für die vorliegende Arbeit gesichtet wurde. Vorgestellt wurden die für das Thema besonders relevanten Schriften. Zu den einzelnen Themengebieten liegt eine Vielzahl von weiterführenden Untersuchungen vor, doch um das eigentliche Thema dieser Arbeit nicht in zahlreiche Einzelaspekte zerfallen zu lassen, richtet sich der Blick mehr in die Breite der relevanten Gesichtspunkte als in die Tiefe deren singulärer Forschung. Denn schlussendlich sollen die einzelnen komplexen Blickwinkel nebeneinander Betrachtung finden, die in ihrer Gesamtheit für die vielschichtige Wahrnehmung von Demands Werk verantwortlich sind.

¹⁰⁰ Christofori, Ralf: *Bild – Medien – Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie*, Heidelberg 2005.

¹⁰¹ Beuthner, Michael u. a. (Hrsg.): *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Köln 2003.

¹⁰² Kat. Ausst.: Schenk-Weininger, Isabell: *Krieg Medien Kunst*, in: Kat. Ausst. *Krieg Medien Kunst. Positionen deutscher Künstler seit den sechziger Jahren*, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, Städtische Galerie Delmenhorst, Haus Coburg und Stadtgalerie Kiel 2004–2005, Nürnberg 2004.

¹⁰³ Flach, Sabine/Münz-Koenen, Inge/Streisand, Marianne: *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München 2005.

Ziel dieser Arbeit ist es, zunächst die auf politisch-gesellschaftlichen Ereignissen gründenden Fotografien von Thomas Demand zu analysieren. Dafür ist es neben der Konzentration auf den Künstler und seine Herangehensweise interessant zu beobachten, wie einerseits Ereignisse in der Gesellschaft rezipiert und andererseits diese Themen derzeit in der Kunsttheorie diskutiert werden. Daraus folgernd soll Demands Position eine Beurteilung finden. In der Literatur sind bereits Autoren dazu verleitet worden, Demands Kunst als eine Art Historienbild (Dangel) einzustufen, aber auch gegenteilige Ansichten (Klose; Gronert) wurden veröffentlicht.¹⁰⁴ Es ist dennoch lohnenswert, diesen Gedankengang aufzugreifen und in dieser Arbeit neu zu bewerten.

Mit dem Aufgreifen des Begriffs Historienbild wird Demand in den Diskurs einer Kunstgattung verortet, die zunächst sämtliche Kunstwerke mit religiösen, mythologischen und historischen Bildthemen einschließt.¹⁰⁵ Und wie der italienische Gelehrte Alberti in seinem Traktat *Della Pictura* (1436) mit dem Begriff *istoria* umschrieben hat, geht es dabei um einen erzählerischen Zusammenhang innerhalb eines Bildes.¹⁰⁶ Zweihundert Jahre später folgte die Institutionalisierung der Historienmalerei als Gattung in der sich gründenden Pariser Akademie. Für den Initiator André Félibien, unter dem eine Art von akademischer Definition entstand, lag die Herausforderung in der Darstellung der Geschichte auf Grundlage textlicher Quellen.¹⁰⁷ Mit dem 19. Jahrhundert ändern sich mehrheitlich Bedeutung und

¹⁰⁴ Dangel, Samuel: Der ent-täuschte Blick. Betrachterirritationen im Werk von Thomas Demand und Monica Studer/Christoph van den Berg, Magisterarbeit Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Freiburg 2008, <http://samueldangel.com/files/mader-ent-taeschte-blickob.pdf> (08.09.2014); Gronert, Stephan: Reality is not totally real. Die Infragestellung des Sichtbaren in der zeitgenössischen Kunst, in: Kat. Ausst. Große Illusionen. Thomas Demand, Andreas Gursky, Edward Ruscha, Kunstmuseum Bonn, Bonn 1999 und Museum of Contemporary Art, North Miami 1999, Köln 1999, S. 12–31; Klose, Alexander: Tod in der Badewanne (Barschel/Marat/Demand), in: Butis Butis (Hrsg.): Stehende Gewässer. Medien der Stagnation, Zürich/Berlin 2007, S. 163–169.

¹⁰⁵ Um sich einen Überblick dieser Gattung zu verschaffen wurden folgende Quellen zu Rate gezogen: Gaehtgens, Thomas W./Fleckner, Uwe (Hrsg.): Historienmalerei. Geschichte in der klassischen Bildgattung in Quellentexten und Kommentaren. Werk in 5 Bde., Bd. 1: Historienmalerei, Berlin 1996; Held, Jutta: Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie, Berlin 2001; Mai, Ekkehard/Repp-Eckert, Anke (Hrsg.): Kat. Ausst.: Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1987, Mailand/Köln 1987; Hager, Werner: Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, Hildesheim/Zürich/New York 1989; Germer, Stefan/Zimmermann, Michael F. (Hrsg.): Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München 1997; Honold, Alexander/Simon, Ralf (Hrsg.): Das erzählende und das erzählte Bild, München 2010.

¹⁰⁶ Gaehtgens, Thomas W.: Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihre Theorie, in: Gaehtgens, Thomas W./Fleckner, Uwe (Hrsg.): Historienmalerei. Geschichte in der klassischen Bildgattung in Quellentexten und Kommentaren. Werk in 5 Bde., Bd. 1: Historienmalerei, Berlin 1996, S. 15–76, S. 18.

¹⁰⁷ Félibien, André: Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, in: ders.: Entretien sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Farnborough 1967 (Nachdruck der Ausgabe Trévoux 1725), Bd. V, S. 290–466, Übersetzung von Tanja Baensch, in: Gaehtgens, Thomas W./Fleckner, Uwe (Hrsg.): Historienmalerei. Geschichte in der klassischen Bildgattung in Quellentexten und Kommentaren. Werk in 5 Bde., Bd. 1: Historienmalerei, Berlin 1996, S. 156–165; Held 2001, S. 125; Gaehtgens

Anspruch an das Historienbild hin zu einer Darstellung realer Ereignisse, die nationale, gesellschaftliche wie gegenwärtige Themen in sich aufnehmen sollte.¹⁰⁸ Die „beschleunigte Geschichtlichkeit“, die mit der Entwicklung der Gesellschaft im 19. Jahrhundert einhergeht, zeigte sich deutlich in der aufkeimenden illustrierten Presse. Konventionen der Historienmalerei wandelten sich zu massenwirksamen und „allgemeinverständlichen Stereotypen“ in der Berichterstattung. Die Transformation von komplexen Thematiken in verständliche Darstellungen bestimmte die Aufgabe der Medien im 19. Jahrhundert und ist eine Errungenschaft dieser Zeit.¹⁰⁹

Bereits Stephan Gronert hat in seinem Aufsatz¹¹⁰ über Demand festgestellt, dass in dessen Werken – in Bezug zum Historienbild – weder die Figur noch eine narrative Struktur zu finden sind. Und generell besteht die Gefahr, der begrifflichen Bedeutung ‚Historienbild‘ zu erliegen und diese im Sinne einer Darstellung der Vergangenheit oder eines Ereignisses auf Demands Kunst anzuwenden. In dieser Arbeit soll Thomas Demand nicht innerhalb einer jahrhundertübergreifenden Kunstgattung eingeordnet werden, sondern im Gegenteil untersucht werden, in welchen gegenwärtigen Diskursen sich sein Werk bewegt, um im Anschluss daran eine neue Begrifflichkeit zu wagen.

1996, S. 27; Schneider, Norbert: Historienmalerei. Vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 222.

¹⁰⁸ Vgl. Germer, Stefan: Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Germer, Stefan/Zimmermann, Michael F. (Hrsg.): Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München 1997, S. 17–36, S. 20; Hager 1989, S. 19, 26; Bringmann, Michael: Ansichtsseiten der Geschichte. Über einige Merkmale der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe, hrsg. Jutta Dresch und Wilfried Röbling, Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1993, Karlsruhe 1993, S. 139–152, S. 139; Mai, Ekkehard: Historienbild im Wandel – Aspekte zu Form, Funktion und Ideologie ausgangs des 19. und im 20. Jahrhundert, in: Kat. Ausst.: Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet, hrsg. von Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1987, Mailand/Köln 1987, S. 151–163, S. 151.

¹⁰⁹ Zimmermann, Michael F.: Industrialisierung der Phantasie. Der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste 1875–1900, München/Berlin 2006, S. 10.

¹¹⁰ Gronert 1999, S. 26.

II. Werke

Losgelöst von jeglichem Hintergrundwissen oder bereits publizierten Interpretationen soll sich zunächst ausschließlich auf die Darstellung konzentriert werden. Daran schließen sich die Frage nach dem Entstehen der Werke an sowie der Versuch, einen Werkbegriff für Demands Kunst zu definieren. Ebenfalls müssen die Quellen, auf die der Künstler zurückgreift, in die Betrachtung mit einbezogen werden. Erst wenn die Grundlagen für Demands Kunst vorgestellt sind, kann sich weiter dem Thema der Ereignisdarstellung genähert werden.

II.1. Büro

Unordnung herrscht in dem kargen Zimmer, unzählige Blätter liegen verstreut auf zwei großen Tischen, die in der Mitte des Raumes zusammenstehen. Auch auf dem Fußboden zeigt sich ein chaotisches Wirrwarr aus unbeschriebenem Papier und diversen Aktendeckeln und Kartons. An der hinteren Wand und der rechten Seite des Bildausschnitts befinden sich Schränke mit geöffneten Türen. Herausgerissen und verstreut liegen auch hier Papiere und Aktendeckel in den unteren Fächern. Eine Schublade ist gar herausgerissen. An weiterem Mobiliar sind vier Stühle und eine Klemmleuchte, ebenso ein kleinerer Maschinen-Schreibtisch in der hinteren rechten Ecke des Raumes zu erkennen. An der dem Betrachter gegenüberliegenden Wand befinden sich drei Fenster, deren Scheiben wie blind wirken und keinen Blick nach außen freigeben. In dem Raum sind keine Personen anwesend. *Büro* heißt dieses 1995 entstandene Werk (Abb. 1) von Thomas Demand.

II.1.1. Büro – Titel eines Werks

Büro hat Thomas Demand diese Arbeit betitelt und der Titel eines Kunstwerks gibt meist Auskunft über den Inhalt der Darstellung. Mit *Büro* weist Thomas Demand auf die Funktion des Raumes hin, was jedoch zweifelsfrei aus der Darstellung erkennbar wird. Demands Titel umschreibt lediglich das rein Formale, gibt uns keinerlei inhaltlichen Hinweis. Warum wählt der Künstler diesen unspezifischen Titel?

In der frühchristlichen Kunst wurden Titel sporadisch verwendet, da die zumeist religiösen Darstellungen an den Symbolen oder Handlungen einwandfrei identifizierbar waren. Im Verlauf der Jahrhunderte wurden die Bildthemen mannigfaltiger und komplexer, und es hat sich gezeigt, dass eine Titelgebung hilfreich ist. Diese sollte die Darstellung direkt und klar

benennen und damit sicherstellen, dass der Betrachter das Thema zuordnen kann. In der Historienmalerei verweisen beispielsweise die Titel auf die entsprechenden Texte und Anekdoten aus der Bibel oder der Mythologie.¹¹¹ Titel können damit ein Thema vorgeben und schaffen so eine Anregung für mögliche Interpretationen.¹¹² Ganz wesentlich bei der Titelgebung ist die Tatsache, dass nicht selten die Kunstgeschichte selbst Titel für Werke erst im Nachhinein gefunden hat, allein schon aufgrund der besseren Identifizierbarkeit.

In der neueren Kunstgeschichte gehen Titel jedoch nicht länger mit einer Darstellung konform, diese können immer anonym, respektive indifferenter werden. Was noch bei Rubens *Der Raub der Sabinerinnen* heißt, wird bei Kandinsky zur *Improvisation Nr. 7*. Auch schon im ausgehenden 19. Jahrhundert verwendeten Künstler wie Whistler für die damalige Zeit irritierende Titel wie *Arrangement in Grey and Black, No. 1*. Auch gewollt unwahre Bezüge sollten durch Titel erzielt werden, wie es rätselhaft das Œuvre von René Magritte unter Beweis stellt. Zunehmend sachliche, nüchterne Titel werden gewählt oder der Inhalt des Werks wiedergegeben. So kann auch eine Zeitangabe oder ein Datum zu einem Titel werden, wie es beispielsweise On Kawara in seiner *Date Paintings*-Serie zeigt. Auch Gerhard Richter wählt für seinen RAF-Zyklus das Datum: *18. Oktober 1977*. Sven Beckstette spricht in seiner Dissertation über die Strategien der Darstellung von Geschichte im 20. Jahrhundert die Problematik der Präzisierung eines bestimmten Zeitpunkts in diesem Jahrhundert an. Die konkrete Nennung eines Tages ist notwendig geworden, um eine Verbindung mit der Vergangenheit herstellen zu können. Als Beispiele führt er neben On Kawara auch Hanne Darboven an, die beide ihre Werke auf ein Datum reduzieren, um mit der oberflächlichen Einfachheit einer Zahl die Aussage über ein historisches Ereignis unmissverständlich zu präzisieren.¹¹³

Diese nüchternen Betitelungen lassen keine Eindeutigkeit des Kunstwerks oder gar des Künstlers zu. Allerdings kann dem Künstler bei der Wahl dieser nüchternen Titel zugutegehalten werden, dass die Werke aus sich selbst sprechen müssen und es weniger um die perfekte Umsetzung eines mythologischen oder religiösen Themas gehen soll, sondern allein um die Darstellung an sich. Ein Titel ist dafür unnötig, und gerne wird in der heutigen

¹¹¹ Vogt, Tobias: Zur Geschichte der buchstäblich buchstäblichen Kippfigur *Untitled*, in: Kat. Ausst. *Untitled*. (Ohne Titel), Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2010, S. 73–81, S. 73.

¹¹² Vgl. Kapsch, Edda: Eigennamen, Titel und Nicht-Titel, in: Kat. Ausst. *Untitled* (Ohne Titel), Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2010, S. 83–90, S. 86.

¹¹³ Beckstette, Sven: Das Historienbild im 20. Jahrhundert. Künstlerische Strategien zur Darstellung von Geschichte in der Malerei nach dem Ende der klassischen Bildgattungen, Diss. Freie Universität Berlin, Berlin 2008, S. 201 ff.

Zeit das Werk gar nicht mehr betitelt: *ohne Titel* oder *o. T.* Wobei allein durch die Nennung *ohne Titel* dem Werk bereits ein Titel gegeben wird, das Werk soll titellos bleiben und wird daher mit *ohne Titel* betitelt.

Thomas Demand bezeichnet sein Werk *Büro*, und im Überblick seines Œuvres tragen alle seine Arbeiten diese emotionslosen Titel: *Raum, Korridor, Archiv, Ecke, Zimmer, Zeichenraum, Scheune, Badezimmer, Campingtisch, Podium, Modell, Tunnel*, um nur einige zu nennen. Die Titel evozieren eine eher unspektakuläre Aura. Nur selten geben sie einen konkreteren Bezug zu der Darstellung, wie in *Parlament* (2009), womit zumindest die Funktion, aber auch Eindeutigkeit des Raumes benannt wird, und in *Heldenorgel* (2009) wird direkt auf die gleichnamige Freiluftorgel in Kufstein hingewiesen.

Der Betrachter kann über den Titel *Büro* keine Rückschlüsse auf ein bestimmtes Büro ziehen, die vielleicht auch die Unordnung darin erklären könnten. Der Künstler lässt den Titel des Werkes bewusst im Generellen. Jedoch bemerkte bereits Walter Benjamin 1931 in seiner Schrift über die Geschichte der Fotografie, dass die Beschriftung ein wesentlicher Bestandteil einer Aufnahme ist und ohne diese die Fotografie nicht mehr zu deuten sei.¹¹⁴ Denn Titel verfügen über eine „hermeneutische Dichte“, die das Thema und die Bedeutung des Werks offenbart. Wenn jedoch dieser „hermeneutische Wegweiser“ fehlt, kann der Betrachter über die reine Anschaulichkeit auf eine tiefere Ebene des Werkes gelangen?¹¹⁵

II.1.2. Interieur

In der weiteren Betrachtung des Interieurs können grundsätzlich zwei Positionen vergegenwärtigt werden: Zum einen ist hier die „architektonische Raumhülle“ zu nennen, sie gibt den Bildraum äußerlich vor.¹¹⁶ Aus naturwissenschaftlicher Sicht steht dieser geometrische Raum als Fixpunkt fest. Im Inneren wird dagegen durch die Einrichtung und die agierenden Personen eine Wechselwirkung im kinematischen Modell erzeugt.¹¹⁷ Somit bestimmt der „angefüllte Raum“ die „atmosphärische Inhaltsdichte“, die in dem Bildraum herrscht.¹¹⁸ Weiter ist hier Issac Newton und dessen Theorien über den Raum anzuführen: Er

¹¹⁴ Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie, in: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. II, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1931/1991, S. 368–385, S. 385.

¹¹⁵ Kapsch 2010, S. 85–86.

¹¹⁶ Leonhard, Karin: Das gemalte Zimmer. Zur Interieurmalerei Jan Vermeers, München 2003, S. 33.

¹¹⁷ Leonhard 2003, S. 34.

¹¹⁸ Ebd., S. 34.

unterscheidet zwischen dem absoluten und dem relativen Raum. Der absolute Raum definiert die Raumhülle, in der sich die Objekte bewegen können. Die Hülle ist jedoch fixiert und gleicht einem perspektivischen Raum, ähnlich wie die zentralperspektivischen Bildräume der Renaissance. Nun geht es Newton bei dem relativen Raum nicht darum, wie sich die Objekte in dem absoluten Raum verhalten, sondern in welcher Beziehung die freien Objekte zueinanderstehen. Für ihn bildet sich der relative Raum allein durch die Objekte und den Bezug zueinander im freien Raum.¹¹⁹ Letztendlich stellt das Interieur einen Teil des Erzählraumes dar, der, wie Wolfgang Kemp in seinem Werk über das Thema schreibt, von der Beziehung zwischen dem „Innenraum und Außenraum und zwischen Bildraum und Betrachtterraum“ und daher zwischen dem „Erzählraum und Bezugsraum“ lebt.¹²⁰

Nun fußt die Interieurmalerie auf einer langen Tradition, die bereits bei Giotto's Fresken in der Arenakapelle zu finden ist. War zuvor das bildhafte Interieur zumeist Ort religiöser oder mythologischer Handlungen, bildet sich in der niederländischen Kunst eine Tradition des bürgerlichen Interieurs heraus, die im 19. Jahrhundert in ganz Europa großen Zuspruch findet. In der Zeit des Biedermeier, in der sich die Gesellschaft nach Revolutionen und Kriegen ins Private zurückzog, bekommt das eigene Heim plötzlich eine neue Wertigkeit. Aber auch in Zeiten der Industrialisierung und des unstillen und chaotischen Großstadtlebens wird das eigene Heim zum willkommenen Refugium. Die Einrichtung spielt dabei eine zunehmend wichtige Rolle, was die ersten entstehenden Einrichtungsmagazine in dieser Zeit belegen. In der Literatur spiegeln die Dramen diese Strömung wider: Werke von E. T. A. Hoffmann, Henrik Ibsen oder Edgar Allan Poe sind hier zu nennen.

In der Kunst wurde das private Interieur zu einem beliebten Genre und Auftragswerk, sollte es doch durch die Darstellung des Besitzstandes und der Lebenssituation Auskunft über die Eigentümer geben. Sabine Schulze nennt dies in ihrem Aufsatz „verräumlichte Biographien“, die in dieser Funktion ein erweitertes Porträt darstellen.¹²¹ Dabei war es gar nicht notwendig, die Eigentümer selbst in dem Interieur zu zeigen, die Zusammenstellung der Möbel und Objekte im Raum geben genug Hinweise, um als „Spiegel der Seele“ fungieren zu können.¹²² Man war überzeugt davon, dass die Darstellung der privaten Wohnung nicht nur über den gesellschaftlichen Stand des Eigentümers, sondern auch über dessen Persönlichkeit Auskunft geben würde. Gerade durch die Einrichtung meinte man, die individuellen Interessen

¹¹⁹ Vgl. ebd., 2003, S. 37.

¹²⁰ Kemp, Wolfgang: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996, S. 9.

¹²¹ Schulze, Sabine: Innenleben. Die Kunst des Interieurs, in: Kat. Ausst. Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov, hrsg. von Sabine Schulze, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M. 1998, Ostfildern-Ruit 1998, S. 9–15, S. 11.

¹²² Schulze 1998, S. 11.

erkennen zu können.¹²³ Das entpersonalisierte Zimmer wird gleichsam im Bild zu einer Selbstinszenierung und einem Stellvertreter.¹²⁴

Über das 19. Jahrhundert hinaus gilt bis heute das private Heim in der kulturellen Auffassung als Repräsentation von Identität und Status.¹²⁵ Das wird besonders im fotografischen Interieur in der Gegenwartskunst deutlich, die einen direkten, vielleicht sogar ungeschminkten Blick auf den privaten Raum freigibt. Fotografische Serien wie von Walker Evans, William Eggleston, Nan Goldin oder Richard Billingham zeigen dies eindrücklich. Die räumliche Umgebung der Protagonisten, ihre sozial schwierige Situation werden sowohl über sie selbst als auch durch ihre wohnliche Situation reflektiert.¹²⁶

Das Interieur erscheint seit Anbeginn dieser Kunstgattung eben nicht nur als äußerliches Arrangement der Bildszenerie, sondern wurde immer schon gezielt eingesetzt, um dem Betrachter die Möglichkeit zu geben, mehr über eine Person oder eine Handlung zu erfahren. Die Interieurs verweisen vielmehr auf den „psychischen Innenraum“ – und damit auf die „emotionale Verfasstheit der Bewohner“ – als nur auf den „gesellschaftlichen Außenraum“.¹²⁷ In der Fokussierung auf die innere Psyche verändert sich das Bewusstsein für den Innenraum und der eigentliche Ort der Geborgenheit wird zu einem Ort der Spannung und Konflikte. Felix Krämer hat dies in seiner Dissertation anhand künstlerischer Beispiele aus dem endenden 19. Jahrhundert anschaulich beschrieben. Denn es ist gerade die Abgeschlossenheit von der Außenwelt, die die „Heimeligkeit zur Bedrängnis“ generiert und Innenräume zu einem unausweichlichen Ort der Angst werden lassen, „in denen selbst die zwischenmenschlichen Beziehungen keinen Schutz bieten, da sie von emotionaler Kälte und Einsamkeit bestimmt werden.“¹²⁸ Es gibt scheinbar kein Entrinnen, und wenn hinzu ein Blick aus dem Fenster oder einer offenen Tür verwehrt wird, verliert das Zimmer „seine positive Konnotation der Geborgenheit und offenbart seine unheimlichen und destruktiven Seiten.“¹²⁹ Im Interieur fließen Selbstdarstellung und Offenbarung der Psyche ineinander.

Betrachtet man nun Demands Werk *Büro*, ist zunächst anzumerken, dass ein Büro keinen privaten, sondern einen halböffentlichen Raum darstellt. Jedoch, wie auch die

¹²³ Krämer, Felix: *Das unheimliche Heim. Zur Interieurmalerei um 1900*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 23 f.

¹²⁴ Vgl. Krämer 2007, S. 23 f.

¹²⁵ Spengler, Lars: *Bilder des Privaten. Das fotografische Interieur in der Gegenwartskunst*, Bielefeld 2011, S. 118.

¹²⁶ Vgl. Spengler 2011, S. 315.

¹²⁷ Ebd., S. 37.

¹²⁸ Krämer 2007, S. 9.

¹²⁹ Becker, Claudia: *Innenwelten – Das Interieur der Dichter*, in: Kat. Ausst. *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*, hrsg. von Sabine Schulze, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M. 1998, Ostfildern-Ruit 1998, S. 170–181, S. 170.

kunsthistorische Betrachtung etwa von Felix Krämer zeigt, ist das Individuum, welches den Raum gestaltet oder belebt, ein entscheidender Faktor, der ebenso in den sozialen Räumen präsent ist.

Unter den oben genannten Gesichtspunkten kann zunächst festgehalten werden, dass die architektonische Raumhülle nur in Teilen zu erkennen ist. Dagegen ist der Rauminhalt offenkundig und eindeutig im Zentrum der Betrachtung. Nach Newtons Theorie bilden die zahllosen Papiere, offenen Schränke und zusammengerückten Möbel den relativen Raum, der eine Spannung in Demands Werk generiert. Hinzu kommt die beklemmende Wirkung, hervorgerufen durch die Fenster, die keinen Blick nach außen freigeben, auch ist keine Tür in dem Werk zu sehen. Diese ist für das Interieur das „konstituierende Element“, das die Verbindung von Außen- und Innenwelt herstellt.¹³⁰ Ohne Tür kann der Raum weder betreten noch verlassen werden. Ein Raum ohne den Blick in die Außenwelt wird zu einem Verlies. Die Unbehaglichkeit in Kombination mit der Unordnung macht Demands Büro zu einem spannungsvollen Ort. Wir haben es hier nicht mit einem herkömmlichen Interieurbild zu tun, sondern mit einem Werk, das durch die Störung lebt, durch den Bruch mit den üblichen Sehgewohnheiten dieser Gattung. Es gibt die Andeutung der Anwesenheit von Personen, die allein durch die Situation im Raum bestimmt wird. Jedoch können wir nichts über diese erfahren. Daher muss in der weiteren Betrachtung davon ausgegangen werden, dass es sich vor allem um ein Ereignis in dem Raum handelt und weniger um den Raum selbst. Es muss einen Grund dafür geben, warum dieser Raum und diese dargestellte Perspektive auf ihn gewählt wurde. Der Ort wird erst besonders durch die Tat, die in ihm geschehen ist.

II.1.3. Tatort?

Wüst wurde mit den Unterlagen in Demands *Büro* umgegangen. Wurde etwas gesucht? Der Raum bleibt als stummer Zeuge eines Ereignisses zurück. Man fühlt sich an Kriminalfilme erinnert, in denen eine Wohnung oder Büroräume auf der Suche nach geheimen Dokumenten, wichtigen Daten oder anderem brisanten Material durchsucht werden. Aus den zahlreichen Kriminalfilmen wissen wir auch, dass nichts an einem Tatort verändert werden darf, bis von der Spurensicherung alle Objekte gesichert und ausreichend Fotografien angefertigt wurden. Die Fotografie spielt somit eine zentrale Rolle, einen Tatort ‚in situ‘ für die anschließenden

¹³⁰ Schütz, Karl: Das Interieur in der Malerei, München 2009, S. 9.

Untersuchungen zu dokumentieren.¹³¹ Mit ihrer Hilfe gelingt es den Ermittlern immer wieder, an den Ort des Geschehens quasi zurückzukehren und einen möglichen Tathergang zu rekonstruieren.

Handelt es sich bei Demand auch um die Dokumentation eines Tatorts?¹³² Zumindest das rabiante Vorgehen der ‚Täter‘ kann deutlich in seiner Fotografie erkannt werden. Was jedoch wurde gesucht? Da aufgrund der nüchternen Betitelung *Büro* nicht nachvollzogen werden kann, um welches Büro es sich hierbei handelt, kann der Betrachter lediglich aufgrund der Darstellung Spekulationen anstellen. Er ist auf die Indizien angewiesen, die Demand in seinem Werk offenbart. Wie gleich zu Beginn herausgestellt, kann die Möblierung mit dem landläufigen Bild eines Büros in Einklang gebracht werden, und diese Vermutung wird durch den Titel zweifellos erhärtet. Als Ort lässt das Büro verschiedene Assoziationen zu und steht als Metapher für Ordnung, Verwaltung und Behörden. Diese kann sowohl neutrale, aber auch negative Vorstellungen hervorrufen und als Sinnbild für Beamte in ihren Amtsstuben sowie für obrigkeitshöriges Kleinbürgertum fungieren. Thomas Demand gibt dem Betrachter zwar Indizien an die Hand, ohne sie jedoch zu werten, zu fokussieren oder zu kommentieren. Es bleibt jedem selbst überlassen, Vermutungen anzustellen, mithilfe eigener Assoziationen, klischeehaften Vorstellungen oder eigenen Erfahrungen Demands Werk zu komplettieren. Aufgrund der Indizien kann der Betrachter selbst versuchen, den Tathergang zu rekonstruieren.

Einen Tatort zu fotografieren hat sich nicht nur der Amerikaner Arthur Felling, genannt Weegee, in seinen reißerischen Fotografien aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Aufgabe gemacht.¹³³ Im Vergleich zu Demands Werken sind zum Beispiel die Arbeiten des amerikanischen Fotografen Joel Sternfeld interessant, da dieser ebenfalls menschenleere Tatorte oder besser Orte einer vergangenen Tat festhält. In seinem Fotobuch *On this Site*,

¹³¹ Vgl. Wollen, Peter: *Vectors of Melancholy*, in: Kat. Ausst. *Scene of the Crime*, hrsg. von Ralph Rugoff, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles 1997, Hongkong 1997, S. 23–36, S. 25.

¹³² Den Begriff des Tatorts in Bezug auf die darstellerische Wirkung der Werke von Demand haben ebenfalls verwendet: Berg 1996, S. 94–97; Föll 1999, S. 95; Laxton 2008, S. 89–99; zum Thema siehe auch: Karallus, Christine: *Staatsanwälte, Kriminalisten und Detektive*, in: *Kunstforum International* 153 (2001), S. 132–143.

¹³³ Als Ergänzung könnte hier noch das Werk der Amerikanerin Taryn Simon genannt werden, die sich an vermeintliche Tatorte begibt. Sie beschäftigt sich in ihrer Serie *The Innocents* (2002) mit Personen, die zu Unrecht verurteilt wurden und in Haft saßen. In ihren Fotografien führt sie die Unschuldigen an die Orte ihrer beschuldigten Tat zurück. Aber auch die Fotografie *Search of premises* (2008) des Kanadiers Jeff Wall führt den Betrachter zwar nicht an einen Tatort, jedoch an einen Ort, an dem vermeintliche Terroristen sich auf ihre Tat vorbereitet haben.

welches zum ersten Mal 1996 erschien, stellt Sternfeld fünfzig Farbfotografien von Orten krimineller Handlungen zusammen.

Sternfeld sucht diese Orte des Geschehens auf und lichtet sie ab. Jedoch sind es keineswegs Tatortfotografien im kriminalistischen Sinne. Denn die Geschehnisse können sich bisweilen vierzig Jahre zuvor ereignet haben. Joel Sternfeld zeigt in seinen Fotografien Landschaften, Gebäude oder Straßenkreuzungen, die zum Teil durch ihre Schönheit, aber auch durch ihre urbane Tristesse faszinieren. Joel Sternfelds Serie *On this Site* sind Landschaftsporträts, wie beispielsweise die Arbeit *Pensacola Women's Medical Services, 4400 Bayou Boulevard, Cordova Square, Pensacola, Florida, August 1993* (Abb. 3). Die Fotografie zeigt eine typisch US-amerikanische Kleinstadtidylle: ein kleiner Vorgarten, der nach links durch eine Hecke begrenzt ist und in eine Straße mündet, welche die Mittelachse der Fotografie bildet. Rechts ist ein weiß gefasstes Holzhaus zu sehen. Der Bildhintergrund wird durch ein Doppelhaus begrenzt, das ebenfalls weiß gestrichen ist. Zentrum der Fotografie bildet ein kleines, zartrosa blühendes Bäumchen, welches von dem Licht der tief stehenden Sonne angestrahlt wird. Anders als bei Thomas Demands *Büro* strahlt Sternfelds Fotografie eine ruhige Atmosphäre aus. Was soll sich an diesem harmlosen Ort ereignet haben? Joel Sternfeld gibt anhand seiner Titel genauere Angaben über den Ort und die Zeit: *Pensacola Women's Medical Services, 4400 Bayou Boulevard, Cordova Square, Pensacola, Florida, August 1993*. Eine medizinische Praxis für Frauen am Bayou Boulevard Nr. 4400 in Cordova Square in der Stadt Pensacola im Bundesstaat Florida. Die Fotografie wurde von Sternfeld im August 1993 angefertigt. Damit kann der Betrachter die Fotografie verorten, findet jedoch ähnlich wie bei Thomas Demand keine weiteren Hinweise über ein mögliches Ereignis an diesem Ort. Allerdings gibt uns Sternfeld in seinem Fotobuch durch einen kurzen Text eine Erläuterung, was an diesem Ort vorgefallen ist: Dr. David Gunn, einem Arzt der Abtreibungen vornahm, wurde dreimal in den Rücken geschossen, als er wegen einer Demonstration gegen Abtreibung, die am 10. März 1993 vor seiner Frauenklinik stattfand, den Hintereingang betreten wollte. Er fiel unter den kleinen Baum und starb zwei Stunden später während der Notoperation. Sein Angreifer, Michael Griffin, ergab sich sofort der Polizei. Er wurde im März 1994 wegen Mordes verurteilt und erhielt eine lebenslange Haftstrafe. Vier Monate später, an einer anderen Klinik in Pensacola, schoss Paul Hill, der Führer der Gruppe von Abtreibungsgegnern mit dem Namen *Defensive Action*, auf einen weiteren Arzt und seine Begleitung und tötete beide.

Ohne den vom Künstler gegebenen Hinweis wären seine Fotografien ein weiteres Beispiel der traditionsreichen amerikanischen Straßenfotografie. Jedoch verschwindet die Assoziation von Ruhe und Schönheit in dem Wissen, dass sich an diesen Orten schreckliche Dinge ereigneten,

„diese Orte einmal Tatorte denkwürdiger Verbrechen waren.“¹³⁴ Sternfeld besucht Tatorte, die schon längst wieder in der Normalität angekommen sind.

Thomas Demand gibt uns keinerlei Hinweise zu den Geschehnissen, die in dem Büro stattgefunden haben. Sein Werk bleibt zunächst weiter unbestimmt und die Indizien können noch keine exakte inhaltliche Rekonstruktion geben. Oberflächlich betrachtet, scheint Demands Werk einen fast unscheinbaren Ort wiederzugeben, an dem etwas passiert zu sein scheint.¹³⁵ Daher können zwei Punkte für Demand als zentral festgehalten werden: der Ort und das Ereignis. Der Künstler definiert den Ort eines Geschehens und lenkt den Blick des Betrachters darauf. Es ist demnach für Demand in dieser Darstellung offenbar wichtig, das Chaos in diesem Raum – in diesem Moment – festzuhalten. Doch bleibt diese Annahme unvollständig, wenn nicht geklärt werden kann, ob der Grund für die Verwüstung eine Relevanz für die Beschäftigung mit der Arbeit hat. Oder geht es dem Künstler allein um die bildimmanente Spannung zwischen dem Raum, der wie eine Metapher für den Ort – besser Institution – eines Büros steht, für einen Ort, an dem Dinge bearbeitet, sortiert und verwaltet werden und nun Unordnung herrscht?

II.1.4. Büro als offenes Kunstwerk

Deutlich wird in dieser ersten Annäherung an das Bild, dass sich über eine genaue Betrachtung der Arbeit *Büro* eine Vielzahl von Fragen stellt, das Werk jedoch zunächst keine spezifischen Antworten liefert. Der von dem Künstler gewählte Titel gibt eine funktionsbezogene Nennung seiner Arbeit vor. Die Darstellung selbst wirkt sogar wie eine Schablone, wie ein Modell im wahrsten Sinne des Wortes, für den institutionellen Ort eines Büros – wenn nicht dieses Ungleichgewicht zwischen der Nüchternheit, ja Gradlinigkeit des Raumes und dem darin herrschenden Chaos bestehen würde. Thomas Demands Arbeit lebt von dieser Störung, lässt aber offen, ob dies allein ihre Intention ist. Demands Fotografie ist eine Momentaufnahme, die weder die Ursache noch die Reaktion auf die Situation in dem Raum erkennen lässt. Trotz der differenzierten Darstellung zeichnet sich Demands Werk insgesamt durch eine Bedeutungsoffenheit aus.

¹³⁴ Lippert, Werner: Vom Ort zum Tatort ins Museum, in: Kat. Ausst. (Tat)Orte, NRW-Forum, Düsseldorf 2006, S. 9.

¹³⁵ Vgl. Fogle, Douglas: Anonymous Scenarios, in: Thomas Demand. architecture: b & k +. Beitrag der Bundesrepublik Deutschland zur 26. Bienal de São Paulo 2004, Köln 2004, o. S.

Hier muss der Begriff der Offenheit des Kunstwerks erläutert werden. Er bezeichnet einerseits Kunst, die „erst durch die Intervention eines Interpreten konkret realisiert wird“, beispielsweise ein Musikstück.¹³⁶ Andererseits benennt er die „Bedeutungsoffenheit des Kunstwerks“, welches neben dem Schöpfer auch einer Interpretation bedarf, die das Werk unter wechselnden sozialen Bedingungen stets auf Neue rezipiert. Ein Kunstwerk kann nie abschließend beurteilt werden, sondern unterliegt den sich verändernden äußeren Bedingungen, was auch zu einem zentralen Charakteristikum dieser Kunst werden kann.¹³⁷ Jedoch auch ein formal geschlossenes Kunstwerk kann aus unendlich vielen Perspektiven betrachtet werden. Denn laut Umberto Eco, der sich in dem Essayband *Das offene Kunstwerk* in mehreren Aufsätzen mit der spezifischen Begriffsfindung der Offenheit eines Kunstwerks befasst hat, enthält jedes Kunstwerk als Bedeutungsträger (Signifikant) stets mehrere Bedeutungen (Signifikate).¹³⁸ Damit könnte letztendlich jedes Kunstwerk als offen charakterisiert werden.¹³⁹ Und so gibt Eco selbst zu bedenken, dass der Ausdruck ‚offenes Kunstwerk‘ uneindeutig ist.¹⁴⁰

In der *Poetik des offenen Kunstwerks*, einem der Aufsätze des Essaybandes, betrachtet Eco mit Blick auf die verschiedenen Künste das Verhältnis zwischen dem künstlerischen Gegenstand und seiner Interpretation¹⁴¹, aber auch Rezeption, welche sich nie in gleicher Weise wiederholen ließe.¹⁴² Ecos Ansatz, welcher sich besonders auf die Interpretation von Musikstücken konzentriert, die stets aufs Neue ausgeführt werden müssen¹⁴³, beruht auf der grundsätzlichen Loslösung von Schöpfung und Realisation¹⁴⁴, die in dieser Art ebenfalls in der Konzeptkunst von Bruce Nauman oder Tino Sehgal zu finden ist. Die Interpretation eines Werks ist jedoch nach Eco nicht vollkommen willkürlich, dank der spezifischen Eigenschaften des Werkes schließen sich bestimmte Deutungen als abwegig aus.¹⁴⁵ Im Gegenteil geht Umberto Eco davon aus, dass ein Kunstwerk bestimmten Codes unterliegt und damit nur innerhalb des Kontextes der zugehörigen Kultur verständlich ist.¹⁴⁶ Daher bezieht

¹³⁶ Rebentisch 2013, S. 28.

¹³⁷ Rebentisch 2013, S. 28–29, 37.

¹³⁸ „[...] das Kunstwerk gilt als eine grundsätzlich mehrdeutige Botschaft, als Mehrheit von Signifikaten (Bedeutungen), die in einem einzigen Signifikanten (Bedeutungsträger) enthalten sind.“ In: Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M. 1977, S. 8.

¹³⁹ Vgl. Rebentisch 2013, S. 27.

¹⁴⁰ Eco 1977, S. 30.

¹⁴¹ Ebd., S. 27–31.

¹⁴² Ebd., S. 47.

¹⁴³ Ebd., S. 30 f.

¹⁴⁴ Ebd., S. 55.

¹⁴⁵ Ebd., S. 32–35; vgl. Zschocke 2006, S. 34; Rebentisch 2013, S. 30.

¹⁴⁶ Eco, Umberto: *Die ästhetische Botschaft*, in: Henrich, Dieter/Iser, Wolfgang (Hrsg.): *Theorien der Kunst*, Frankfurt a. M. 1982, S. 404–428; Zschocke 2006, S. 34.

sich der Begriff der „Offenheit“ nicht auf das Werk an sich, sondern beschreibt die Beziehung zwischen dem Werk und dem Betrachter.¹⁴⁷

Der Begriff des offenen Kunstwerks wurde bereits in einer umfassenden Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum in Münster sowie im Museum der bildenden Künste in Leipzig als zweite Revolution der Moderne gewürdigt.¹⁴⁸ In dem Einführungsaufsatz des Ausstellungskataloges skizziert der Kurator Erich Franz die Charakteristika dieser ‚neuen‘ Kunstströmung und stellt sogleich das Kunstwerk als ein „materielles Gebilde, das die künstlerischen Zusammenhänge“ enthält, infrage und erkennt eine Loslösung der Kunst „vom gegenständlichen Körper des Werks“.¹⁴⁹ Im Vordergrund dieser Betrachtung stehen vor allem abstrakte Kunst, Arte Povera oder Nouveau Réalisme. Und in dieser Kunst ist für Franz die „Prozessualität des Sehens, die Unabschließbarkeit der Erfassung all diesen Werken gemeinsam“.¹⁵⁰ Letztendlich zeichnen sich die Werke durch eine Offenheit gegenüber Materialnutzung, Orientierung im Raum und zum Licht sowie durch die Aufhebung der „materiellen Bildgrenzen“ aus.¹⁵¹

Weitere Überlegungen für eine Definition eines offenen Kunstwerks finden wir im Aufsatz von Annegret Jürgens-Kirchhoff. Gleich zu Beginn hält die Autorin fest, dass der Begriff für Werke angewandt werden kann, welche sich nicht auf bestimmte Bedeutungen festlegen lassen, die in keiner Tradition vorgegebener Techniken stehen oder sich bestimmten Normen unterwerfen.¹⁵² Dabei entfernt sich die Kunst jedoch auch von der Herausforderung und Problematik der Darstellbarkeit des Allgemeinen und der Realität.¹⁵³ Als weitere Charakteristika hält sie Unbestimmtheit, Ambiguität sowie Polyfunktionalität und Multivalenz für Indizien¹⁵⁴ und greift ähnliche Argumente wie etwa Erich Franz in seiner Ausstellung auf. Generell schließt sie die Beteiligung bzw. aktive Wahrnehmung des

¹⁴⁷ Zschocke 2006, S. 34.

¹⁴⁸ Das offene Bild. Aspekte der Moderne in Europa nach 1945, konzipiert von Erich Franz und Eva Schmidt, Westfälisches Landesmuseum Münster (15.11.1992–07.02.1993) und Museum der bildenden Künste Leipzig (08.04.–31.05.1993); unter anderem wurden folgende Künstler gezeigt: Jean Dubuffet, Antoni Tàpies, Gerhard Hoehme, Emil Schumacher, Daniel Spoerri, Dieter Roth, Joseph Beuys, Sigmar Polke, Jannis Kounellis, Hermann Nitsch, Wolf Vostell, Lucio Fontana, Yves Klein, Günther Uecker, Otto Piene, Blinky Palermo, Imi Knoebel, Gerhard Richter, Peter Roehr, Daniel Buren, Roman Opalka, Hanne Darboven, Günther Förg, Rosemarie Trockel, Gerwald Rockenschau.

¹⁴⁹ Franz, Erich: Die zweite Revolution der Moderne, in: Kat. Ausst. Das offene Bild, Westfälisches Landesmuseum Münster und Museum der bildenden Künste Leipzig, Ostfildern-Ruit 1993, S. 11–23, S. 12.

¹⁵⁰ Franz 1993, S. 16.

¹⁵¹ Ebd., S. 17.

¹⁵² Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Das ‚offene‘ Bild – Überlegungen zu einer ästhetischen Kategorie, in: Klein, Peter/Prange, Regine (Hrsg.): Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft, Berlin 1998, S. 347–361, S. 347, 349.

¹⁵³ Jürgens-Kirchhoff 1998, S. 352.

¹⁵⁴ Ebd., S. 347.

Betrachters mit ein und bezieht sich hierbei auf die Gedanken von Umberto Eco¹⁵⁵ und dessen Ansatz für die Interpretation von Musikstücken.¹⁵⁶ Über diesen Punkt geht Jürgens-Kirchhof hinaus und bezieht ebenfalls die „kombinatorische Struktur“ von Kunst mit ein, die mit „Fragmentierungen, Andeutungen und ‚Leerstellen‘“ arbeitet und dadurch den Betrachter zu einer gedanklichen Vervollständigung der Kunst anregt.¹⁵⁷

Anders als es etwa Erich Franz in seiner Ausstellung präsentierte, geht es in Thomas Demands Werk nicht um die Offenheit im Sinne einer Gegenstandslosigkeit oder Abstraktion, auch nicht um eine beständige Neuinterpretation und Rezeption wie sie Eco definiert. Auch erscheint für Umberto Eco ein offenes Kunstwerk in der Loslösung von einer zuweisbaren schöpferischen Kraft. Und in der Tat kann vom bisherigen Stand der Betrachtung weder eine künstlerische Handschrift ausgemacht werden noch lässt sich erahnen, ob Demand die Szenerie lediglich interpretiert hat. Was jedoch in Demands *Büro* ersichtlich wird, ist die Unbestimmtheit, die Ambiguität, wie sie Annegret Jürgens-Kirchhof nennt.¹⁵⁸

Offenheit in Zusammenhang mit Demands Werk steht für eine Uneindeutigkeit der Darstellung, sie differiert zwischen der Allgemeinheit des Raumes und der Spezifität der Unordnung. Und wie bereits im Kapitel zuvor erkannt wurde, verteilt der Künstler in seiner Darstellung Indizien, die eine Deutung nicht in eine vollkommene Willkürlichkeit driften lassen. Dennoch ist der Betrachter zu einer aktiven Auseinandersetzung mit der Fotografie aufgefordert. Sie lädt gerade zu einer gedanklichen Vervollständigung ein, damit der Betrachter die vorgefundene Szenerie in eine narrative Struktur eingliedern kann. Der Begriff der Offenheit ist im Werk von Thomas Demand ebenso als Beziehung zwischen Objekt und Betrachter zu definieren.

Die Herangehensweise, sich auf rein visueller Ebene dem Werk von Thomas Demand zu nähern, wirft bis hierher Fragen auf, die allein die Betrachtung nicht klären kann. Daher soll sich im nächsten Schritt mit seiner Arbeitsweise beschäftigt werden. Denn um ein Kunstwerk zu erarbeiten, geht Thomas Demand einen „aufwendigen Umweg“¹⁵⁹, wie Michael Diers in einem Aufsatz schreibt.

¹⁵⁵ Eco 1977, S. 30 f.

¹⁵⁶ Jürgens-Kirchhoff 1998, S. 347.

¹⁵⁷ Ebd., S. 350.

¹⁵⁸ Der Begriff der Ambiguität wird im Zusammenhang mit Thomas Demand auch in dem Artikel von Andreas Ruby erwähnt; Ruby, Andreas: Thomas Demand. Memoryscapes, in: Parkett 62 (2001), S. 118–123, S. 118 f.

¹⁵⁹ Diers 2010, S. 55.

II.2. Reale Räume? Demands künstlerische Technik

Perfekte Oberflächen, plakative Farbigkeit ohne jeglichen Farbverlauf, Leblosigkeit in den Räumen, dies sind augenfällige Charakteristika von Demands Arbeiten. Tritt man näher an die Fotografien heran, können nicht nur die harten Kanten, die jedes Objekt definieren, sondern auch kleine Dellen und offene Stellen bemerkt werden. Das, was Demand fotografiert, erscheint bei näherer Betrachtung als nicht echt.¹⁶⁰

Ab 1987 beginnt Thomas Demand an der Akademie der Bildenden Künste in München Raumgestaltung zu studieren, mit Schwerpunkt auf Theater und Interieurdesign. Dort lernt er, Architektursettings, Dekor und Szenenmodelle zu bauen. 1990 wechselt er an die Düsseldorfer Kunstakademie und studiert Bildhauerei in der Klasse von Fritz Schwegler. Auch hier fertigt er fragile Papierskulpturen, und zum Zwecke der Dokumentation lichtet er diese ab.¹⁶¹ Ohne eine Fotografieausbildung zu absolvieren, beschäftigt er sich zunehmend mit der Fotografie und setzt sich mit der Becher-Schule und ihren Protagonisten wie Thomas Ruff, Andreas Gursky oder Candida Höfer auseinander.¹⁶² Hieraus entwickelt sich der für ihn entscheidende Arbeitsprozess, der sich auch während seines Graduiertenstudiums am Goldsmith College in London (1993–1994) festigt¹⁶³: Nach ersten Skizzen für eine grundlegende räumliche Struktur wird die Architektur wie in der Fotografie *Büro* minutiös in einem Verhältnis von 1:1 in Papier gebaut¹⁶⁴, um dann von Demand mit einer Großformatkamera der Marke *Sinar* fotografiert zu werden. Das Papiermodell wiederum wird anschließend zerstört. Zurück bleibt einzig die Fotografie eines Papiermodells.¹⁶⁵ Aus den papierenen Skulpturen, die zu Beginn seines Schaffens zur Dokumentation fotografiert

¹⁶⁰ Vgl. Fried 2014, S. 253.

¹⁶¹ Wiensowski, Ingeborg: Das Bild vom Bild vom Bild, in: Spiegel Kultur Extra 3 (1998), S. 12–14; Diers 2010, S. 55; siehe auch: Tocha (2010 a); Beccaria 2002, S. 8; in einem Gespräch zwischen dem Künstler und weiteren Kreativen äußert Demand, dass er schlicht aus Platzgründen seine papierenen Skulpturen und Modelle wieder zerstört und rein aus dokumentarischen Zwecken fotografiert, in: Bechtler 2008, S. 58.

¹⁶² Quintin, François: There is no innocent room, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris 2000/01, Paris 2000, S. 36–68, S. 43.

¹⁶³ Zum Thema seiner künstlerischen Ausbildung sowie frühe Begegnungen mit anderen Künstlern siehe: Wiensowski 1998, S. 12–14; Littman, Brett: The Education of Thomas Demand, in: Art on Paper 9, 4 (März/April 2005), S. 50–53; Tocha (2010 a); Taher, Sylvie: Thomas Demand in conversation with Sylvie Taher, in: AA Files 64 (2012), S. 30–36.

¹⁶⁴ Ulrike Schneider macht in ihrem Aufsatz über das Thema Modell in Demands Werk darauf aufmerksam, dass ein Modell zumeist in verkleinertem Maßstab angefertigt wird, jedoch Thomas Demand seine Modelle in einem Originalmaßstab errichtet. Für den Künstler, der diese auch Environments nennt, erhalten damit die Modelle eine eigene Wirklichkeit. In: Schneider, Ulrike: Modell, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Report, hrsg. von Thomas Demand und Ulrike Schneider, Sprengel Museum, Hannover 2001, Amberg 2001, S. 36–47; vgl. auch: Laxton 2008, S. 91; Demand, Thomas: Demand's Way. Interview with Andrea Blanch, in: Musée Magazine, 10. Juni 2014, <http://museemagazine.com/art-2/features/interview-with-thomas-demand-demands-way/> (08.01.2015).

¹⁶⁵ Siehe auch: Quintin 2000, S. 36–68.

werden, entwickeln sich Papiermodelle – architektonische Räume –, welche nur als Abbild in der Fotografie existieren.¹⁶⁶

II.2.1. Papier

Die Technik, die Demand anwendet, ist ebenso bemerkenswert wie einzigartig. Zum einen muss das Material, welches der Künstler verwendet, Beachtung finden, zum anderen sein Umgang mit diesem. Demand verwendet ausschließlich Papier, Pappe oder Karton für seine Werke.¹⁶⁷ Üblicherweise verwenden Künstler Holz, Stein oder Bronze. Stoffe, die je nach Sinn und Aufstellungsort eine spezifische Form von Beständigkeit und Charakter ausdrücken sollen. Seit Duchamp oder Picasso wissen wir auch, dass alltägliche Objekte, seien sie gefunden oder gezielt beschafft, für die Kunst zweckentfremdet werden können. Jedoch besitzt jedes Material einen eigenen Charakter und hat die Fähigkeit, als „Indikator gesellschaftliche[r] Empfindlichkeiten“ zu dienen, wie Monika Wagner schreibt. Das Material vermittelt „soziale Codes“.¹⁶⁸ Welche gesellschaftliche Aussage transportiert Papier? Papier als Material¹⁶⁹ für Plastiken zu verwenden ist eher ungewöhnlich. Denn weder ist es belastbar und langlebig, noch strahlt es einen materialgebundenen Charakter aus. Hierin liegt zugleich der zentrale Punkt für Demands Verwendung dieses Materials: Es ist flexibel, leicht und preiswert. Denn weder muss Demands Werk beständig sein, noch muss es sich einem bestimmten Aufstellungsort aussetzen. Da Demand seine Papiermodelle nicht für die Ewigkeit baut, sondern ‚nur‘ für die Erstellung der finalen Fotografie konstruiert, bietet das Material für ihn die geeigneten Voraussetzungen. Diese Fähigkeit des Papiers, eine andere Form, eine andere Bedeutung anzunehmen, spricht Dietmar Rübel in seinem Buch über die

¹⁶⁶ Vgl. Bechtler 2008, S. 26; Colomina 2006, S. 38.

¹⁶⁷ In einem Gespräch erläutert der Künstler selbst seine Beweggründe: „I chose paper because of its accessibility: it’s an ‚open‘ material. We all have the same memories of paper, and I can use your experience to make you understand what I am saying. As for the form itself, I didn’t want to make traditional sculptures, that is to say, objects that would have filled up space. Ad Reinhardt said that it is always the sculpture you stumble over when you walk backwards to get a decent view of the pictures. I didn’t want to make sculptures that I would have kept on fiddling with, in bronze or what have you. I just wanted to create the coherent configuration of a formal idea.“ Quintin 2000, S. 40; vgl. ebenfalls das Gespräch zwischen Tim Lienhard und Thomas Demand, in dem der Künstler die Verwendung und Bedeutung des Papiers in seinem Werk erläutert. In: Demand, Thomas im Gespräch mit Tim Lienhard: Übersetzungen in die Skulptur und wieder zurück in die Fotografie, in: Bluemler, Detlef (Hrsg.): Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst 80, 26 (4. Quartal 2007 b), o. S., unter: <https://www.zeitkunstverlag.de/wp-content/uploads/wpjsc/downloadables/kuenstler-2007-12-080-demand-thomas.pdf> (10.03.2015).

¹⁶⁸ Wagner, Monika: Materialien als soziale Oberfläche, in: Wagner, Monika/Rübel, Dietmar (Hrsg.): Material. In Kunst und Alltag, Berlin 2002, S. 101–118, S. 101.

¹⁶⁹ Eine übersichtliche Einführung zu der Stellung des Materials Papier in Kunst und Zeitgeschichte gibt Sebastian Hackenschmidt in: Hackenschmidt, Sebastian: Papier, in: Wagner, Monika/Rübel, Dietmar/Hackenschmidt, Sebastian (Hrsg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002, S. 190–196.

Plastizität des künstlerischen Materials an. Dabei würde der verwendete Stoff, im Falle von Thomas Demand Papier, nur eine „prozessuale Materialität künstlerischer Produktion“ besitzen und im finalen Werk aufgehen, wie Rübél empfindet.¹⁷⁰

Thomas Demands Werke zeichnen sich durch Vergänglichkeit aus, sie täuschen etwas vor, was sogleich nicht mehr existiert. Diesen „ephemerer Charakter“ erkennt Albert Coers in der „materialbedingten Fragilität“ wie auch in der Zerstörung.¹⁷¹ Um dennoch die Existenz des Kunstwerks zu sichern, wird das ephemere Material durch einen „stabileren Werkstoff“ ersetzt, wie Dietmar Rübél schreibt und damit die Fotografie bezeichnet. Im Hinblick auf das Werk von Thomas Demand – den Rübél als einen der „radikalsten Vertreter“¹⁷² dieser Kunst ansieht – erkennt der Autor ganz richtig, dass die Papiermodelle von Anfang an als ein „temporäres Erscheinungsbild“ geplant sind und nur für die Kamera inszeniert werden. Am Ende folgen die „fotografische[n] Aufzeichnungen“, „die im zeitgenössischen Kunstsystem als eigenständige Arbeit firmieren.“¹⁷³

Doch, und das zeigt Demands Werk deutlich, geht das Papier nicht vollkommen in der „Repräsentation“ auf, sondern das Material tritt als „entscheidende[r]“ und „eigenständige[r] Akteur“ im künstlerischen Prozess in Erscheinung.¹⁷⁴ Papier ist nicht nur das verwendete Material, sondern zeigt sich auch als zentrales Thema in einigen von Demands Werken, wie etwa *Büro*, aber auch in *Poll* oder der *Embassy*-Serie.¹⁷⁵

II.2.2. Modell

Von den ursprünglich kleinformatigen Modellen während seiner Studienzeit hat Demand den Fokus auf originalgroße Raumkonstruktionen gelegt, welche mithilfe einfacher Mittel wie Schere, Leim, Büroklammern bis hin zu modernen digitalen Schneidemaschinen produziert werden.¹⁷⁶ Je nach Komplexität entstehen sie in einem Zeitraum von wenigen Stunden bis zu mehreren Monaten durch Unterstützung von Mitarbeitern.¹⁷⁷ Demand könnte das Interieur in *Büro* auch in einem kleineren Maßstab nachstellen, wie es etwa der US-amerikanische

¹⁷⁰ Rübél, Dietmar: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012, S. 14.

¹⁷¹ Coers 2010, S. 130; Coers sieht das Ephemere des Materials in der Gestaltung der Ausstellungsarchitektur widerspiegelt. Dabei bezieht sich der Autor auf die meist verwendeten Vorhänge, die keine eigene Standfestigkeit besitzen, jedoch dem Raum eine Strukturierung geben.

¹⁷² Rübél 2012, S. 298.

¹⁷³ Ebd., S. 296–297.

¹⁷⁴ Ebd., S. 306.

¹⁷⁵ Godfrey, Mark: *Nationalgalerie*, in: *Kat. Ausst. Thomas Demand Nationalgalerie*, Neue Nationalgalerie, Berlin 2009/10, Göttingen 2009, S. 1–12, S. 3; Kotulla 2014, S. 34.

¹⁷⁶ Godfrey 2009, S. 3–4; Tocha 2010 a.

¹⁷⁷ Godfrey 2009, S. 4; Demand 2014, o. S.

Künstler James Casebere (Abb. 4) für seine Fotografien verwendet. In einem Miniaturmaßstab erstellt dieser verlassene, surreal wirkende Räume. Dabei bedient er sich nicht nur der Techniken des Hollywood-Films, sondern nutzt ebenfalls dessen Bildästhetik, um eine gleichgeartete, cineastische Stimmung zu erzielen.

Würde ein kleinerer Maßstab das optische Abbild eines Raumes in Demands Werk verzerren? Das Modell, wie es vor allem in der Architektur verstanden wird, ist meist eine verkleinerte Vision eines zukünftigen Gebäudes und soll der Anschauung dienen. Jedoch wird diese Idee einer modellhaften Simulation, welche die Vorstellungskraft der Betrachter anregen soll, im Falle des Künstlers vollkommen verändert. Sicherlich wäre es durch perfekte Ausleuchtung und der richtigen Wahl der Perspektive möglich, selbst ein kleinformatiges Modell täuschend echt zu inszenieren, wie im Falle von James Casebere. Doch Demand hat sich bewusst dafür entschieden, die Räume im naturgetreuen Maßstab zu erstellen. Sicherlich hat der Künstler sich bei Werken wie *Sprungturm* (1994) oder *Brenner Autobahn* (1994) aus praktisch-realistischen Gründen auf einen verkleinernden Maßstab beschränken müssen. Hier hätten die exakten Abmessungen der in den Fotografien dargestellten Szenerien und Räume nicht für die Erstellung der Modelle übernommen werden können. Doch durch die Annäherung an die realen Größenverhältnisse möchte der Künstler einer ‚Verniedlichung‘ des Objekts entgegentreten, wie er sich in einem Interview mit Sylvie Taher äußert.¹⁷⁸

Und sicherlich hätte Demand seine Nachbauten ebenso in einer Computersimulation erzielen können. Denn bereits zum Ende der 1980er Jahre ist es mithilfe entsprechender Programme möglich, jegliche Architekturmodelle sowie deren Lichtverhältnisse zu simulieren.¹⁷⁹ Wirken zugegebenermaßen derartige Darstellungen zu diesem Zeitpunkt eher sperrig auf das menschliche Auge, ist es doch heute mit leistungsstarken Rechnern möglich, Szenerien in einer hochauflösenden Qualität nachzuahmen, die außerhalb des Wahrnehmungsbereiches liegen. Thomas Demand könnte schlicht die fotografischen Vorlagen unter Verwendung dieser Technik in ein dreidimensionales Architekturmodell umwandeln. So erscheint vor diesem Hintergrund der technischen Möglichkeiten Demands künstlerische Handschrift wie aus der Zeit gefallen. Jedoch ist es dem Künstler wichtig – wie er ebenfalls in einem Interview betont –, dass durch die in Papier und in Lebensgröße entstehenden Modelle ein

¹⁷⁸ Taher 2012, S. 31.

¹⁷⁹ Schönberger, Angela: Architekturmodelle zwischen Illusion und Simulation, in: Schönberger, Angela (Hrsg.): Simulation und Wirklichkeit. Design, Architektur, Film, Naturwissenschaften, Ökologie, Ökonomie, Psychologie, Köln 1988, S. 41–54, S. 41.

reales Gegenüber entsteht.¹⁸⁰ So wird das Modell, welches aus der Analyse der fotografischen Vorlage resultiert¹⁸¹, zu einer körperlichen Erfahrung für den Künstler.¹⁸² Dem Betrachter wiederum soll dieser Eindruck durch die großformatigen Fotografien vermittelt werden, die ihn wie durch ein Fenster auf ein real großes Interieur blicken lassen.¹⁸³

II.2.3. Übersicht der Werke und ihre Quellen

In der Literatur über Thomas Demand stößt der Leser schnell auf die Vorlagen, die der Künstler für die Erstellung seiner Werke verwendet hat. Seine Motive findet er zumeist in der Presse, den öffentlichen Medien und auch in privaten Archiven.¹⁸⁴ Besonders scheint er sich hierbei für historische oder politische, aber auch gesellschaftliche Ereignisse und deren fotografische Reproduktion zu interessieren. Die Aktualität der Ereignisse spielt für Demand dabei keine entscheidende Rolle; die Motive werden zuweilen erst Jahre nach ihrer Entstehung von ihm aufgegriffen oder finden gar zufällig seine Beachtung.¹⁸⁵ Zu Beginn eines jeden Arbeitsprozesses stehen aktive Recherchen in Archiven und am Ort des Geschehens selbst. Demand versucht, weitere Details aufzudecken, die beispielsweise in den Medien nicht berichtet worden sind.¹⁸⁶ So nutzt er nicht nur die veröffentlichten Pressefotografien¹⁸⁷, sondern greift auch auf seine eigenen recherchierten Informationen zurück, die vielleicht einen anderen Blickwinkel einnehmen, den aus der Presse bekannten Ort aber noch erkennen lassen.¹⁸⁸

¹⁸⁰ Demand 2007 b;

¹⁸¹ Brill, Dorothee: Worüber berichten? Thomas Demand. Nationalgalerie, in: Museums Journal 4, 23 (2009), S. 69–71, S. 70.

¹⁸² Schneider 2001, S. 38; Marcoci 2005, S. 11; Laxton 2008, S. 91; Seyfarth, Ludwig: Thomas Demand. Welt ohne Spuren, in: Kat. Ausst. Extended. Sammlung Landesbank Baden-Württemberg, hrsg. von Lutz Casper und Gregor Jansen, ZKM/Museum für Neue Kunst, Karlsruhe 2009, Heidelberg 2009, S. 76–87; Godfrey 2009, S. 5; Kotulla 2014, S. 26.

¹⁸³ Vgl. Schneider 2001, S. 38; der Autor merkt zusätzlich an, dass in der musealen Präsentation die Fotografien in einer bestimmten Höhe präsentiert werden sollen, damit es dem Betrachter von seinem Standpunkt aus möglich ist, in die Darstellung einzutauchen; vgl. Colomina 2011, S. 30 f.

¹⁸⁴ Vgl. Schneider, Eckhard: Widerschein der falschen Wahrheit, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Phototrophy, hrsg. von Eckhard Schneider, Kunsthaus Bregenz, Bregenz 2004, München 2004, S. 116; der Autor erkennt zwei grundlegende Quellen in Demands Werk: Die eine ist fotografische Vorlage in Form von historischer, politischer, architektonischer und kriminalistischer Dokumentfotografie. Die andere sind die aus den Vorlagen erstellten architektonischen Modelle und Objekte.

¹⁸⁵ Demand, Thomas/Budelacci, Orlando: „wie ein aus dem Holz herausstehender Nagel, der eingeschlagen werden muss“, in: Boehm, Gottfried u. a. (Hrsg.): Imagination. Suchen und Finden, Paderborn 2014, S. 257–272, S. 260.

¹⁸⁶ Obrist 2007, S. 54.

¹⁸⁷ Godfrey 2009, S. 2.

¹⁸⁸ Ähnlich wie auch einer seiner Zeitgenossen, Gerhard Richter, verfährt. Doch anders als bei Richters *Atlas*, welcher als ‚direkte‘ Vorlage dient, löst sich Demand von seinen Vorlagen, um eigenständige Werke zu erhalten und eine direkte Konfrontation von ‚Vorlage‘ und ‚Kunstwerk‘ zu vermeiden. Demand sagt hierzu: „Es geht nicht um den Reinigungseffekt, sondern darum, dass man das Bild schon mal gesehen hat, das virtuell für jeden zugänglich ist und inwieweit wir ihm auch unsere Identifikationen verdanken.“ Obrist 2007, S. 11 ff.

Mit dem Wissen, dass sich Demand gezielt mit Ereignissen und den passenden Fotografien beschäftigt, erscheint seine Arbeit *Büro* in einem neuen Licht: Die Bildquelle ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts wohl kaum noch bekannt, am 16. Januar 1990 veröffentlichte das Magazin *Der Spiegel* eine Fotografie (Abb. 5), auf die sich Demand bezieht. Das Ereignis jedoch, auf das er anspielt, ist in der Geschichte Deutschlands tief verankert. Mit *Büro* (1995, Abb. 1) hat Thomas Demand die Erstürmung der Stasi-Zentrale an der Normannenstraße in Berlin am 15. Januar 1990 durch DDR-Bürger thematisiert. Diese wollten die Vernichtung von Akten stoppen und damit das Verschleiern der Taten der Staatssicherheit verhindern.

Neben diesem Ereignis aus der jüngeren deutschen Vergangenheit hat sich Demand innerhalb des Betrachtungszeitraums von 1995 bis 2005 jedoch auch über diesen zeitlichen Abschnitt hinaus bis zum heutigen Tag mit weiteren Eckdaten der deutschen, aber auch der US-amerikanischen Geschichte des 20. und 21. Jahrhunderts beschäftigt.¹⁸⁹

So bezieht sich etwa das Werk *Archiv* (1995) auf das Filmarchiv der deutschen Regisseurin und Fotografin Leni Riefenstahl, wogegen *Flur* (1995) die grausamen Taten des amerikanischen Serienmörders Jeffrey Dahmers aufgreift, die er an siebzehn Männern und Jugendlichen in seinem Apartment verübte. Das Werk zeigt den Flur zum Eingang in dessen Wohnung. Das Hotelzimmer, in dem der US-amerikanische Schriftsteller L. Ron Hubbard

¹⁸⁹ In der Demand-Literatur wird stets auf die historischen Vorlagen eingegangen und diese werden kurz erläutert (eine Auswahl der Literatur): Demand, Thomas: Kat. Ausst. Thomas Demand, hrsg. von Stephan Berg, Kunstverein Freiburg 1998, Freiburg 1998 b; Morgan 1998, o. S.; Ellis, Patricia: Notorious: Thomas Demand, in: Kat. Ausst. Eurovision, hrsg. von Patricia Ellis, Saatchi Gallery London 1998, London 1998, o. S.; Princenthal, Nancy: Schnitzeljagd, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, Oktogon der Hochschule für Bildende Künste, Dresden 2000, Kunsthalle Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 2000/01, Karl Schmidt-Rottluff Stipendium, Oberhausen 2000, S. 18–30; Beck 2000, S. 109–121; Bonami, Francesco: Ghosts, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris 2000/01, Paris 2000, S. 12–30; Dziewior 2001, S. 26–35; Schneider 2001, S. 36–47; Wakefield, Neville: Flashbulb Memory, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, Lenbachhaus, München und Louisiana-Museum of Modern Art, Humlebæk, München 2002, S. 108–120; Beccaria 2003, S. 7–35; Schumacher, Rainald: Übersetzung und Metamorphose – Die Skulpturen Thomas Demands, in: Kat. Ausst. Sculpture Sphere. Martin Boyce, Thomas Demand, Mark Manders, Manfred Pernice, Liisa Roberts, Tom Sachs, hrsg. von Ingvild Goetz und Rainald Schumacher, Sammlung Goetz 2004, Ostfildern 2004, S. 65–75; Marcoci 2005, S. 9–27; Fried 2005, S. 198–203; Colomina 2006, S. 19–46; Thomas Demand im Gespräch mit Alexander Kluge 2006 b, S. 51–114; Zschocke 2006, S. 235 ff.; Baecker, Dirk: Wo ist Pascal?, in: Huber, Jörg u. a. (Hrsg.): Ästhetik der Kritik. Verdeckte Ermittlung, Wien 2007, S. 203–210; Klose 2007, S. 163–169; Manchanda 2007, S. 58–67; Geimer 2007 b, S. 463–474; Laxton 2008, S. 89–99; Fried 2008, S. 261–263; Seyfarth 2009, S. 76–87; Demand, Thomas im Interview mit Germano Celant, in: Kat. Ausst. Fondazione Prada – Ca' Corner delle Regina, Fondazione Prada – Ca' Corner delle Regina, Venedig 2011, Mailand 2011, S. 209–213; Demand, Thomas: Yellowcake. (Slightly Revisited ...), in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Executive. Von Poll zu Presidency, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009, Köln 2012 a, S. 29–51; Demand, Thomas/Lootsma, Bart: Türen, Ovale, Skulpturen. Ein Interview mit Thomas Demand anlässlich seiner Arbeiten Presidency und Embassy, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Executive. Von Poll zu Presidency, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009, Köln 2012 b, S. 67–103; Fried, Michael: Thomas Demand's Pacific Sun, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Animations, Des Moines Art Center, Des Moines 2012, DHC/ART, Montréal 2013, Des Moines 2012, o. S.; Demand/Budelacci 2014, S. 257–272; Fried 2014, S. 253 f.; Held, Svenja: Thomas Demand. Gate, in: Kat. Ausst. One Million Years – System und Symptom, Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 2014, o. S.

1950 sein Buch *Dianetik* schrieb und damit die Grundlagen der Scientologen legte, wird in der Fotografie *Zimmer* (1996) gezeigt. Die kleine Büroecke, in der Bill Gates das erste massentaugliche PC-Betriebssystem MS-DOS programmierte, zeigt die Fotografie *Ecke* (1996). Nach der Zerstörung deutscher Städte im Zweiten Weltkrieg wurde für den Wiederaufbau Münchens durch ein Fachgremium entschieden, die Stadt in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit zu rekonstruieren. *Zeichen Raum* (1996) zeigt den in der Akademie vorgesehenen Ort, an dem die Pläne bearbeitet wurden. Auf einen Politikskandal und aufsehenerregenden (Selbst-)Mord weist Demand in dem hochformatigen Werk *Badezimmer* (1997) hin. Die Fotografie zeigt das Badezimmer im Genfer Hotel *Beau-Rivage*, in dem Uwe Barschel am 11. Oktober 1987 tot in der Badewanne liegend aufgefunden wurde. Das Magazin *Stern* veröffentlichte kurze Zeit später ein Foto des toten Barschel. *Scheune* (1997) bezieht sich auf das Atelier von Jackson Pollock in Springs, East Hampton, in dem er Mitte der 1940er Jahre seine Drip-Paintings anfertigte. Im gleichen Jahr realisierte Demand *Studio* (1997), welches das TV-Studio der Unterhaltungssendung *Was bin ich?* zeigt. *Campingtisch* (1999) zeigt den Ort in Garlstedt nördlich von Bremen, an dem Jan Philipp Reemtsma dreiunddreißig Tage festgehalten wurde. Erst nach der Freilassung erfuhr die Bevölkerung von der Entführung, da sich die Medien an ein Nachrichtenmoratorium gehalten hatten. Reemtsmas Familie erhielt von den Entführern eine Polaroidaufnahme, die ihn mit einer Zeitung an dem Tisch sitzend zeigte. Mit *Grube* (1999) verweist Demand auf das Grubenunglück von Lassing, bei dem elf Minenarbeiter verschüttet wurden. Früh wurde die Suche nach den Bergleuten aufgegeben und Hilfe aus Deutschland wieder zurückbeordert. Nach zehn Tagen jedoch wurde einer der Verschütteten durch eine deutsche Bohrfirma gerettet.

Die Fotografie *Podium* (2000) verweist auf die am 28. Juni 1989 von Slobodan Milošević gehaltene ‚Amselfeld-Rede‘ anlässlich des 600. Jahrestages der Schlacht auf dem Amselfeld. Diese Rede wird als Beginn des Kosovo-Konfliktes gewertet. Die Arbeit *Modell* (2000) beschäftigt sich wieder mit der NS-Geschichte Deutschlands: Es zeigt das Modell des deutschen Pavillons, der von Albert Speer für die Weltausstellung 1937 in Paris geplant wurde. Die US-Präsidentenwahl von 2000, in der sich Herausforderer Al Gore dem Amtsinhaber Georg W. Bush geschlagen geben musste, ist Grundlage für die Arbeit *Poll* (2001). In Florida kam es zu Unstimmigkeiten bei der Stimmauszählung, sodass alle Stimmen dort per Hand nochmals überprüft worden sind. *Poll* zeigt einen der Orte, an denen die Wahl-Lochkarten nachgeprüft wurden. Einen militärischen Erfolg konnte Präsident Bush dann drei Jahre später am 13. Dezember 2003 vorweisen, als die US-Besatzungstruppen in dem

irakischen Dorf Dur in der Nähe von Tikrit in einem möblierten Erdloch Saddam Hussein festnehmen konnten. Dieser hielt sich seit dem Untergang seines Regimes im April des Jahres dort versteckt. *Küche* (2004) zeigt einen Teil seiner Behausung. Im gleichen Jahr beschäftigte sich Thomas Demand in der Arbeit *Gate* (2004) mit den Anschlägen auf New York. Er stellt die Sicherheitsschleuse im Portland International Jetport in den USA dar, die zwei der Attentäter vor ihrem Flug auf das World Trade Center passierten. Die Aufnahmen der Überwachungskameras waren kurze Zeit nach den Anschlägen aus den Medien bekannt und sollten zur Rekonstruktion der Hintergründe der Tat dienen.

Die RAF-Vergangenheit der Bundesrepublik Deutschland wird in Demands Werk *Attempt* (2005) betrachtet. Der Künstler stellt den missglückten Anschlagversuch auf die Bundesanwaltschaft in Karlsruhe im Jahr 1977 nach. Die fünfteilige Serie *Klausur* (2006) bezieht sich auf die mutmaßliche Vergewaltigung des fünfjährigen Pascal durch vier Frauen und acht Männer in der *Tosa-Klausur* in Saarbrücken im Jahr 2001. Eine weitere neunteilige Serie *Yellowcake* (2007) beschäftigt sich wieder mit der US-amerikanischen Außenpolitik. Demand bezieht sich dabei auf den politisch diffizilen Fall, dass aus der nigerianischen Botschaft in Rom Briefpapier gestohlen wurde, um Rechnungen zu fälschen, die belegen sollten, dass der Irak Chemiewaffen produziert. Demands neun Einzelwerke mit den Namen *Embassy* zeigen Aufnahmen aus der nigerianischen Botschaft. Die Besonderheit bei dieser Arbeit besteht darin, dass es in den Massenmedien keine Aufnahmen gab, auf die Demand zurückgreifen konnte. Daher suchte er selbst die Botschaft auf und konnte Fotografien anfertigen. In dieser Serie wird die übliche Arbeitsweise über die Differenz zwischen Vorlage und Kunstwerk aufgehoben und die Möglichkeit einer Wiedererkennung von vornherein ausgeschlossen.

Thomas Demand hat in seiner aufwendigen Technik auch Filme in der Stop-Motion-Technik hergestellt. Als erstes Beispiel ist hier *Tunnel* (1999) zu nennen, ein Film, der eine Fahrt durch einen Straßentunnel zeigt. In Demands Arbeit kann die Verfolgungsjagd der Paparazzi auf Lady Diana und ihren Lebensgefährten Dodi Al-Fayed, die in dem Autotunnel Place de l'Alma in Paris tödlich endete, interpretiert werden. Ein Jahr später folgte *Rolltreppe* (2000)¹⁹⁰, der einen Rolltreppenauf- und -abgang am Londoner Bahnhof Charing Cross zeigt. An diesem Ort wurde ein Paar von zwei Personen überfallen und der Mann tödlich verletzt. Im Jahr darauf realisierte der Künstler *Hof* (2001), welcher auf eine Szene verweist, in der Slobodan Milošević zum Internationalen Gerichtshof in Den Haag geführt wird.

¹⁹⁰ <http://www.thomasdemand.info/images/films/escalator/> (17.09.2014)

Woher aber kommt dieses Interesse an diesen historischen, politischen und gesellschaftlichen Ereignissen? Thomas Demand selbst erklärt seine Intention folgendermaßen: „Es geht nicht um den Reinigungseffekt, sondern darum, dass man das Bild schon mal gesehen hat, das virtuell für jeden zugänglich ist und inwieweit wir ihm auch unsere Identifikationen verdanken.“¹⁹¹ Im Idealfall fühlt sich der Betrachter also bei Demands Bildern an die Ereignisse erinnert und erlebt seine ganz individuelle, emotionale Verbindung, seine *Identifikation*, mit diesen Ereignissen auf ein Neues. Dennoch bleibt die Frage: Wie aber wirken diese Bilder, wenn die historischen Vorlagen beim Betrachter gar nicht mehr bekannt sind, weil er selbst zu jung ist, um sie persönlich erlebt zu haben? Das bedeutet: In seinem kognitiven Bewusstsein sind diese Erinnerungen demnach nicht mehr verankert – inwiefern können sie dann überhaupt noch eine (erinnernde) Wirkung erzielen? Diese Gedanken führen unweigerlich zu einer zentralen Fragestellung: Wie wird Erinnerung über verschiedene Generationen hinweg weitergegeben? Und welche Rolle spielt das Unterbewusstsein? Gibt es unbewusste psychische Prozesse, die unser Gedächtnis und damit die Erinnerung beeinflussen?

Bei den Nachwirkungen des Dritten Reichs fällt beispielsweise der Begriff der transgenerationalen Traumata¹⁹², was impliziert, dass ein Gedächtnis auch unabhängig des persönlichen, bewussten Erlebnisrahmens existiert. Mit genau diesen Mechanismen beschäftigten sich Maurice Halbwachs, Jan und Aleida Assmann und lieferten mit ihrer Theorie des kollektiven Gedächtnisses einen möglichen Erklärungsansatz, der in der psychologischen Forschung nach wie vor als maßgeblich gilt. Deswegen ist es auch das Thema im folgenden Kapitel II. der vorliegenden Arbeit, in dem der Ansatz näher erläutert und in Bezug zu den Werken von Thomas Demand gesetzt werden wird.

II.2.4. Werkbegriff bei Thomas Demand

Es ist ersichtlich geworden, welcher komplexen Aufwand Thomas Demand betreibt, um seine Werke zu erstellen. Daher ist es für das weitere Vorgehen entscheidend, sein Werk zu definieren. Doch um die Frage nach dem Werkbegriff in seiner Kunst klären zu können, muss von zwei Positionen aus argumentiert werden: von der des Künstlers und der des Betrachters. Denn weder kann von der ausschließlich einen noch von der anderen Seite aus die Antwort

¹⁹¹ Obrist 2007, S. 11 ff.

¹⁹² Vgl. Moré, Angela: Die unbewusste Weitergabe von Traumata und Schuldverstrickungen an nachfolgende Generationen, in: Journal für Psychologie 21, 2 (2013), <https://www.journal-fuer-psychologie.de/index.php/jfp/article/view/268/310> (10.04.2018).

begründet werden, wie dies bereits Matthias Bleyl in einem Aufsatz dargelegt hat. „[...] so bedingt ein künstlerischer Werkbegriff immer eine Annäherung an die Innensicht, also die Perspektive des Produzenten.“¹⁹³ Aber erst in der Realisation und Präsentation wird „eine öffentliche Rezeption mit allen Besonderheiten und Unwägbarkeiten in Gang gesetzt.“¹⁹⁴ Entscheidender als die Frage, was der Betrachter im Angesicht von Demands Werk sehen kann, ist die Art und Weise, wie es dem Betrachter gegenübertritt. Thomas Demands Werke werden in Form von Fotografien dem Betrachter präsentiert. Die Fotografie schafft den künstlerischen Gegenstand, welcher von dem Betrachter wahrgenommen wird.¹⁹⁵ Und wenn zunächst die Position des Betrachters, der beispielsweise vor *Büro* tritt, eingenommen wird, kann das Interieur erkannt werden. Der Betrachter ist in der Lage, die Darstellung als solche zu erkennen.

Wendet man sich nun der Position des Künstlers zu, der Innensicht, sind andere Faktoren entscheidend: Hier könnte bereits die geistige Idee als Werk verstanden werden.¹⁹⁶

Thomas Demands Werke beruhen auf dem Interesse des Künstlers an fotografischen Vorlagen, die auf öffentlich relevante Ereignisse zurückgehen. Auch ein Ereignis als solches kann den Künstler anregen, sich mit einem Thema zu beschäftigen, ohne dass hierzu Bildmaterial existiert.¹⁹⁷ Auf Grundlage der Fotografien, seien diese aus öffentlichen Medien oder Archiven oder eigenständig erstellt, beginnt der Künstler ein Papiermodell zu konstruieren. Demands geistige Idee nimmt konkrete Formen an.¹⁹⁸ Zu Beginn seines künstlerischen Schaffens war Thomas Demand noch an der Gestaltung ephemerer Skulpturen interessiert, die er aus dokumentarischen Zwecken (ab-)fotografierte. In dieser Zeit wäre sicherlich das papierene Modell das Werk Demands gewesen. Jedoch wurde aus dem zunächst konstruierenden und dann dokumentierenden Prozess eine fortlaufende Symbiose, und in der künstlerischen Entwicklung wandelte sich die Wertigkeit vom Objekt hin zur Fotografie.

¹⁹³ Bleyl, Matthias: Der künstlerische Werkbegriff in der Kunsthistorischen Forschung, in: Olbrich, Harald (Hrsg.): *L'Art et les révolutions*, Bd. 5: Révolution et évolution de l'Histoire de l'Art de Warburg à nos jours, Strasbourg 1992, S. 151–159; generell unterscheidet der Autor die Analyse des Werkbegriffs in eine theoretische sowie personenbezogene Betrachtung.

¹⁹⁴ Gottwald, Herwig/Williams, Andrew: Vorwort. Der Werkbegriff in den Künsten und Konzepte der Metamorphose, in: Gottwald, Herwig/Williams, Andrew (Hrsg.): *Der Werkbegriff in den Künsten. Interdisziplinäre Perspektiven*, Memmingen 2009, S. VII–X, S. VII.

¹⁹⁵ Stierle, Karlheinz: *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1997, S. 56.

¹⁹⁶ Löhr, Wolf-Dietrich: *Werk/Werkbegriff*, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2003, S. 390–395.

¹⁹⁷ Für das Werk *Embassy* war kein dokumentarisches Bildmaterial vorhanden, sodass Demand eigenständig, wie oben bereits erwähnt, die Räume der Nigerianischen Botschaft in Rom fotografierte. Erst nach längerer Recherche fand der Künstler eine Aufnahme des Etagenflures, der zu der Wohnung von Jeffrey Dahmer führte, um sie für seine Arbeit *Flur* zu verwenden. Das Haus war bereits zu diesem Zeitpunkt abgerissen.

¹⁹⁸ Vgl. Löhr 2003, S. 390–395.

Die Modelle werden nunmehr für die Perspektive der Kamera erschaffen und für die Fotografie mittels Licht inszeniert, um anschließend zerstört zu werden. Zurück bleibt einzig die Fotografie. Nun wäre es jedoch zu vorschnell, die Fotografie als das Werk von Demand zu bezeichnen. Einerseits kann argumentiert werden, dass in der Fotografie – in der Form der öffentlichen Präsentation – sich der schöpferische Akt des Künstlers verdichtet und darüber hinaus in der Fotografie die „materielle Kontinuität des Werks gesichert“ wird¹⁹⁹, was von den papierenen Modellen nicht behauptet werden kann. Dagegen könnte die Meinung vertreten werden, sofern die Modelle weiterhin bestehen würden, die Fotografien lediglich als Abbildungsmaterial anzusehen.²⁰⁰ Jedoch ist bis auf die Arbeit *Grotte* kein Werk bekannt, in der das Modell noch existiert.²⁰¹

Aus der Sicht des Künstlers hat der Werkbegriff eine Veränderung durchlaufen. Von zunächst Papierskulpturen, die zu dokumentarischen Zwecken fotografiert wurden, hin zu Modellen, die für eine Fotografie erschaffen werden. Aber was ist dann das eigentliche Werk?

Im Gegensatz zum Künstler kann der Betrachter nur die physische Präsenz der Fotografie wahrnehmen, er kann jedoch in ihr die Materialität und Modellhaftigkeit der Szenerie erkennen und damit den Prozess der Schöpfung erahnen.²⁰² Hinzu kommt die Möglichkeit der Assoziation, der Kenntnis der Hintergründe, sprich die Metaebene, die ein weiterer Teil der Arbeit darstellt. Thomas Demand wiederum durchlebt den gesamten Prozess, von der Idee, der Suche nach Abbildungsmaterial über die Erstellung des Modells, der Auseinandersetzung mit dem konstruierten Raum und schließlich der Fotografie. Die „constructed photography“, wie sie von Susan Laxton auch bezeichnet wird, führt den gesamten Prozess zusammen.²⁰³

Daher kann die Fotografie nicht als das finale Werk Demands angesehen werden, auch nicht das fotografische Modell, vielmehr ist es der Prozess – und damit die Einheit aus Idee, Modell und Fotografie –, der sowohl für den Künstler als auch für den Betrachter in allen drei Elementen prägend und erkennbar sind.²⁰⁴ Und letztendlich ist es die Darstellung selbst, wie

¹⁹⁹ Stierle 1997, S. 20.

²⁰⁰ Vgl. Zingl, Stefanie: Erinnerung „on demand“. Thomas Demands reflexive Fotografie, in: Marchart, Thomas/Schmitt, Stefanie/Suppanschitz, Stefan (Hrsg.): SYN reflexiv. Geschichte denken, Wien 2011, S. 84–97.

²⁰¹ Das Modell befindet sich heute in der Sammlung der Prada Foundation. Circa ein Jahr hatte Demand mit seinen Mitarbeitern daran gearbeitet. Das Werk besteht aus knapp 900.000 Lagen Papier. Womöglich aufgrund des enormen Aufwands und der Komplexität, welche bisher in dieser Form in Demands Œuvre noch nicht zu finden ist, wurde das Werk nicht nach der Fotografie zerstört. Vgl. Rübel 2012, S. 298.

²⁰² Vgl. Wulffen, Thomas: Die Fälschung der Welt, in: Bluemler, Detlef (Hrsg.): Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst 80, 26 (4. Quartal 2007).

²⁰³ Laxton 2008, S. 89.

²⁰⁴ Der Künstler sagt hierzu: „In fact, my work involves a process of development. I have an idea. I try to develop it into a form. I make a sculpture, then it becomes a photograph. The work is in two dimensions, but the

es der Künstler in einem Interview betont, die aus den technischen Aspekten des Werks – der Fotografie und dem Modell – hervortreten soll.²⁰⁵ Es geht um die Transformation von fotografischen Vorlagen in ein Modell und die Beschäftigung mit Ereignissen und den Orten ihres Geschehens. Es geht um die Wahrnehmung dieser Orte und Räume, die nun in einer Rekonstruktion als Fotografie für den Betrachter erfahrbar werden.

II.3. Wahrnehmung der Fotografien

Wenn sich Künstler mit realen Begebenheiten beschäftigen, spielt zunächst deren Wahrnehmung eine Rolle. Sie bestimmen, welche Details des Ereignisses fokussiert werden und wie diese sich in der Darstellung niederschlagen. Dieser Selektionsprozess und die anschließende Umsetzung entscheiden über den weiteren Verlauf der Bildbetrachtung.²⁰⁶ Der irische Kunsthistoriker Caoimhín Mac Giolla Léith spricht in diesem Zusammenhang von einer Übersetzung, wenn in seinen Augen Thomas Demand ein Werk nach einem fotografischen Vorbild erarbeitet.²⁰⁷ Es können während der Übersetzung interpretatorische Abweichungen auftreten, die im Nachhinein den Sinn und Inhalt der Arbeit verändern. Um Kunstwerke als historische Quellen²⁰⁸ nutzen zu können, muss der Betrachter daher nicht nur ihre ‚Sprache‘ verstehen, sondern auch erfassen, unter welchen zeitbezogenen

memory of the shape that it describes remains present. It's hybrid work, between painting and sculpture, using different media in conjunction with a narrative element.“ Quintin 2000, S. 46.

²⁰⁵ Gross, Béatrice: *Mémoire de papier et construction du réel. Entretien avec Thomas Demand*, in: *Les Cahiers du musée national d'art moderne* 104 (2008), S. 52–67.

²⁰⁶ Für den Künstler liegt hierbei die Herausforderung, eine „dynamische Sequenz in Form einer statischen Szene wiederzugeben“, wie es Peter Burke formuliert und anschließt, dass die Zeit in einen zweidimensionalen Bildraum transferiert werden muss. Hierbei ist der Künstler gezwungen, eine Handlung auf ein Bild zu reduzieren und muss dabei die Darstellung jeglicher Simultanität vermeiden. Der Betrachter sieht sich mit einer Reduktion eines Handlungsstranges konfrontiert, der laut Peter Burke natürlicherweise „eine Reihe von Interpretationsschwierigkeiten mit sich“ bringt und insbesondere „für diejenigen, die einer anderen Kultur oder Epoche angehören als derjenige, in der die Bilder entstanden“ problematisch werden kann.

Burke, Peter: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2003, S. 161 f.; vgl. auch: Panofsky, Erwin: *Style and Medium in the Moving Picture*, in: *Transition* 26 (1937), S. 121–133; Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Bd. 2, München 1953; Pächt, Otto: *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Oxford 1962; siehe auch Kap. II 3.1.

²⁰⁷ Mac Giolla Léith, Caoimhín: *Hard Landing: Translation and Artifice in the Work of Thomas Demand*, in: *Kat. Ausst. Thomas Demand. L'Esprit D'Escalier*, hrsg. von Kareen Sweeney, Irish Museum of Modern Art, Dublin 2007, Köln 2007, S. 32–43; der Autor vergleicht Demands Methode mit der Übersetzung eines Buches in eine andere Sprache.

²⁰⁸ Über die Nutzung von Kunstwerken als Quellen vergangener gesellschaftlicher, politischer und kultureller Situationen ist in einer Vielzahl von Schriften referiert worden. Als Beispiele können hier angeführt werden: Rabb, Theodore K./Brown, Jonathan: *The Evidence of Art. Images and Meaning in History*, in: *The Journal of Interdisciplinary History* 17, 1 (1986), S. 1–6; Wohlfeil, Rainer: *Das Bild als Geschichtsquelle*, in: *Historische Zeitschrift* 243, 1 (1986), S. 91–100; von Rosen, Valeska u. a. (Hrsg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München/Berlin 2003; Hirsch, Paul: *Das Schaffen des Künstlers, das Machen der Kunstwelt. Studie zur Gegenwartskunst*, Marburg 2011, S. 43–63; eine generelle Auseinandersetzung mit der Bilddarstellung und Bildbedeutung unter zeitlichen wie gesellschaftlichen Bedingungen findet sich unter anderem in dem Sammelband von Matthias Bruhn und Karsten Borgmann, in: Bruhn, Matthias/Borgmann, Karsten (Hrsg.): *Sichtbarkeit der Geschichte. Beiträge zu einer Historiografie der*

Bedingungen sie entstanden sind.²⁰⁹ Erwin Panofsky hat mit seinem dreistufigen Interpretationsmodell²¹⁰ eine Methode entwickelt, ein Kunstwerk auf Grundlage von Identifikation der dargestellten Bildelemente und deren inhaltlicher Interpretation zu erfassen. Neben dem Bewusstwerden der Entstehungszeit ist jedoch auch die Wahrnehmung des Künstlers und die daraus resultierende Wiedergabe von entscheidender Bedeutung, da sie über den weiteren Verlauf der Informationsvermittlung entscheidet.²¹¹ Andreas Körber, der in seinem Aufsatz auch auf Panofskys Konzept verweist, begründet diese Aussage auf einem geschichtsdidaktischen Modell, welches die Darstellung von Ereignissen als ein Zusammenspiel aus Re- und De-Konstruktion von Künstler und Betrachter beschreibt, worauf der Autor gezielt eingeht.²¹² Folglich wird dem Betrachter die subjektive Wahrnehmung des Künstlers vorgeführt, also dessen „Kontextualisierung und Interpretation“, die zu der Zeit der Entstehung seinen „Deutungs- und Wertehorizont“ prägen.²¹³ Der Betrachter steht damit vor der Herausforderung, nicht nur das Dargestellte zu erkennen, sondern auch die „zeitliche Kontextualisierung“ des Künstlers nachzuvollziehen.²¹⁴

Nun geht es Demand offensichtlich nicht darum, die fotografische Vorlage in Gänze zu übertragen. Für den spanischen Kunsthistoriker Sérgio Mah liegt gerade die Qualität von Demands Werken in der Fähigkeit, ‚die‘ Vergangenheit in die Gegenwart zu transformieren und wiederum die Gegenwart in eine Fiktion zu überführen.²¹⁵ Das zu Beginn genannte Beispiel *Büro* (Abb. 1) zeigt dies im Vergleich zu der Aufnahme aus dem Magazin *Der*

Bilder, http://edoc.hu-berlin.de/histfor/5/PDF/HistFor_5-2005.pdf (27.10.2014); Talkenberger, Heike: Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur historischen Bildkunde, in: Zeitschrift für Historische Forschung 21 (1984), S. 289–313.

²⁰⁹ Wohlfeil 1986, S. 92, 97.

²¹⁰ Panofsky, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: *Logos* 21 (1932), S. 103–119.

²¹¹ Körber 2006, S. 169–195.

²¹² Vgl. Kap. II. 3.1.

²¹³ Körber 2006, S. 185.

²¹⁴ Ebd., S. 186.

²¹⁵ Mah, Sérgio: *The Attentive Spectator*, Kat. Ausst. Cámara. Thomas Demand, Fundación Telefónica, Madrid 2008, Madrid 2008, S. 9; diese Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart sieht er in den 1936 veröffentlichten Überlegungen von Walter Benjamin über die Kunst im Angesicht eines neu entstehenden Medienzeitalters vorweggenommen. Für Mah kommt es nach Benjamins Theorie zu einer grundlegenden Annäherung von Ereignis und Bericht, sodass die „Konzeptualisierung der Geschichte“ durch die Fotografie vollzogen werden kann. Traditionell kann Geschichte nur durch Sprache oder Schrift vermittelt werden, jedoch kann die Fotografie gegenüber der Schrift einen gezielten Augenblick der Zeit festhalten, wohingegen die Geschichtsschreibung einer fortwährenden Veränderung unterworfen sein kann. Die Fotografie hat nach Mah gegenüber der Schrift die Möglichkeit, ein Modell der Sinnverständlichkeit (model of intelligibility) zu generieren und dies einhergehend mit einem mehrdimensionalen, gesellschaftlichen und kulturellen Verständnis. Die Fotografie ist seiner Meinung nach ein Medium, das den Fortlauf der Zeit unterbricht, einfriert und dem Betrachter eine Möglichkeit gibt, Zeit und Geschichte zu verstehen. Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften Bd. I*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1935/1980, S. 431–469.

Spiegel ganz deutlich: Zunächst ist augenfällig, dass Demand gegenüber der Schwarz-Weiß-Fotografie des *Spiegels* seine Darstellung in Farbe realisiert. Dadurch scheint sich die Szenerie, im Vergleich zu der dokumentarischen Fotografie, in der Gegenwart des Betrachters zu ereignen.²¹⁶ Auch technische Geräte, wie die Schreibmaschinen, hat Demand nicht in sein Werk übertragen. In der Auseinandersetzung mit einem Motiv geht es dem Künstler offensichtlich darum, sich auf ausgewählte Details zu fokussieren. Und an diesem Punkt kulminiert der künstlerische Gedanke in der praktischen Umsetzung: Denn die spezifische Arbeitsweise erlaubt es dem Künstler, die mediale Vorlage durch sein Papiermodell zu ersetzen.

II.3.1. Konstruktion und Rekonstruktion – Dekonstruktion

Demand vollzieht in seiner Arbeit einen „Prozeß von Konstruktion und Rekonstruktion zwischen Bild, Modell und Wirklichkeit“.²¹⁷ An dieser Stelle ist es notwendig, auf das Begriffspaar *Konstruktion* und *Rekonstruktion* in Demands Kunst näher einzugehen. Markus Brüderlin hat dies in seinen kurzen Formulierungen in dem Katalog der Freiburger Demand-Ausstellung (1998) versucht.²¹⁸ Brüderlin geht grundsätzlich davon aus, dass unsere „Wirklichkeitsaneignung“ durch die Rekonstruktion bestimmt wird, und zielt dabei auf die Tradition des Abbilds. Erst in der Moderne, so der Autor, kann sich die Kunst von der „Fessel der Mimesis“ befreien und wird zur eigenständigen Konstruktion. Mit dem Aufkommen der Fotografie wird jedoch diese ‚Eindeutigkeit‘ verwischt: Im Prinzip ist die Fotografie, ähnlich der Malerei, eine Rekonstruktion der Wirklichkeit vor ihrer Linse. Doch durch die Möglichkeit einer digitalen Fotomontage, so der Autor, wird die Fotografie zu einer Konstruktion.²¹⁹ Aber kann hier Markus Brüderlin Recht gegeben werden? Es lässt sich darüber streiten, ob in der Fotomontage wirklich etwas ‚Neues‘ zusammengesetzt wird oder ‚nur‘ bestehende Versatzstücke (Rekonstruktionen) miteinander auf eine Ebene gebracht werden. Es bleibt ein schmaler Grat. Und Brüderlin erkennt, dass sich die „Trennung

²¹⁶ Schneider 2001, S. 46–47; für Michael Diers kann die Realität „wie eine ‚filmische‘ Wirklichkeit wahrgenommen“ werden. Zwar war lange Zeit eine Abbildung in Schwarz-Weiß ein Garant für Objektivität. Jedoch erkennt Diers in der Veränderung der Drucktechnik eine Wahrnehmungsverschiebung. Die ‚farbige‘ Berichterstattung ist zu einer alltäglichen Praxis geworden. Interessanterweise werden jedoch heutzutage Ereignisse, die in einem hohen Maße die Emotionen der Gesellschaft ansprechen, wie die Terroranschläge auf das World Trade Center, in einer ersten Reaktion „wie im Film“ erlebt, als eine Fiktion wahrgenommen. In: Diers 2006, S. 85 f.; und Susan Sontag äußert sich hierzu: „Images are more real than anyone could have supposed.“ In: Sontag, Susan: *On Photography*, New York 1977, S. 180.

²¹⁷ Christofori 2005, S. 59; vgl. auch: Diers 2010, S. 58; Beck 2000, S. 114.

²¹⁸ Brüderlin, Markus: Über die Verwicklung von Konstruktion und Re-konstruktion, Kat. Ausst. Thomas Demand, hrsg. von Stephan Berg, Kunstverein Freiburg 1998, Freiburg 1998, S. 20–22.

²¹⁹ Brüderlin 1998, S. 20.

zwischen Konstruktion und Re-konstruktion [zusehends] verunklärt“.²²⁰ Von dem Aspekt der Fotografie ausgehend kommt Brüderlin zum Zeitaspekt. In der Betrachtung einer Zeitachse wäre die Beschäftigung mit der Vergangenheit eine Rekonstruktion. Aber ist damit gleichzeitig die Beschäftigung mit der Zukunft eine Konstruktion? „Zukunft erscheint dort als Rekonstruktion von Vergangenheit, wodurch die Vergangenheit zwangsläufig als etwas rückwärts aus der Gegenwart heraus Konstruiertes verstanden werden muß“, so Brüderlin und verweist hierbei auf die „postmoderne Praxis“ der Geschichtskonstruktion.²²¹

In Bezug auf Thomas Demand erkennt Brüderlin einen Zusammenhang von Rekonstruktion und Konstruktion. Demand rekonstruiert zwar seine Modelle nach den fotografischen Vorlagen, aber durch seinen Einfluss wird die Darstellung konstruiert: „Die Geschichtsträchtigkeit dieser Information wird durch die Verlassenheit und Makellosigkeit des Modells wieder ausgehöhlt – die historische Suggestion durch die konstruierte Sachlichkeit enthistorisiert.“²²² Von diesem Umstand ausgehend, legt sich Brüderlin auf einen neuen Begriff fest: De-konstruktion.²²³ Ein Terminus, der die Gegensätzlichkeit bezeichnet, dass ein neues Objekt aufgrund einer Vorlage rekonstruiert und dieses dabei einer Kopie gleich neu konstruiert wird.²²⁴ In diesem Sinne wären Demands Fotografien „De-konstruktionen“, die nicht nur die „medialen Mechanismen und die Wahrnehmung dekonstruieren, sondern auch unseren Umgang mit Erinnerung und Geschichte.“²²⁵

Es ist der Versuch Demands, um es mit den Worten von Ralf Christofori auszudrücken, „die Konstruktion und Rekonstruktion von Vorbildern, die uns ausschließlich als Medienbilder bekannt sind“, in ein dreidimensionales Modell zu überführen.²²⁶ Denn anders als Brüderlin sieht Ralf Christofori Demands Werke nicht in solcher Art von den medialen Vorlagen unabhängig, dass der Begriff der Dekonstruktion im Sinne Brüderlins verwendet werden könnte. Sondern Demands Arbeit führt dem Betrachter die „Bildmäßigkeit“ der von den Medien geprägten Wahrnehmung der Vergangenheit erst vor.²²⁷ Daher „rekonstruiert“ Demand nicht nur ein (Medien-)Bild, wie es Christofori beschreibt, sondern er konstruiert

²²⁰ Ebd., S. 20.

²²¹ Ebd., S. 21.

²²² Ebd., S. 22.

²²³ Vgl. Ebd.; Markus Brüderlin zieht für seine Begriffsdefinition die architektonische Geschichte der Stadt München des 19. Jahrhunderts mit ihren baulichen Bezügen zu Italien heran: Eine Rekonstruktion bestehender Bauten, die jedoch dem neuen Ensemble angepasst werden.

²²⁴ Vgl. ebd.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Christofori 2005, S. 62.

²²⁷ Ebd.

einen realen Raum nach einer Vorlage, die sich einerseits mit unserer Erinnerung vereinen lässt²²⁸, aber auch die Rezeption und die Interpretation von Ereignissen ermöglicht.²²⁹

Der Künstler konstruiert die Darstellung eines realen Raumes, um ein Ereignis – oder genauer die mediale Vermittlung des Ereignisses – nachzustellen. Für David Levi Strauss kommt dies einer „Wiederauferstehung“ (resurrection) gleich.²³⁰ Doch letztendlich wird von Demand ‚nur‘ eine Fotografie rekonstruiert, nicht jedoch die Realität, wie Michael Diers ernüchternd festhält.²³¹ In Demands (De)Konstruktion wird aus einer fotografischen Abbildung ein hybrider Raum erschaffen.²³² Eine Wirklichkeit, die einzig für die Kamera entsteht – auf das Objektiv hin ausgerichtet und für die Fotografie inszeniert wird.²³³ Und dafür geht Demand bewusst diesen Umweg: Er nutzt die Fotografie als Vorlage für die Darstellung einer Fiktion, um den Blick des Betrachters aus einer dreifachen Distanz auf etwas zu lenken, was zu einem bestimmten Zeitpunkt Realität war.²³⁴ In dieser Auseinandersetzung zwischen Vergangenheit und Fiktion versucht Demand, die Realität zu ersetzen.²³⁵

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Aus dem Vorwort von Kraus, Karola, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Executive. Von Poll zu Presidency, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2009, Köln 2009, o. S.

²³⁰ Levi Strauss, David: Thomas Demand, in: Artforum (Januar 1997), S. 83.

²³¹ Diers 2005, S. 41; zu einer ähnlichen Feststellung gelangt auch Michael Fried in seinem viel beachteten Werk über die Stellung der Fotografie in der Kunstgeschichte, in: Fried 2008, S. 268; bereits Hubertus Gaßner und Bernhart Schwenk haben in einer der ersten öffentlichen Präsentationen Demands festgehalten: „Die Objektfotografien von Thomas Demand dokumentieren eine Scheinrealität. Zu sehen sind aus farbigen Papieren gebaute Gegenstände und Räume. Die gestellte Wirklichkeit seiner Bildmotive kehrt den Prozeß der hochaktuellen Computersimulationen um. Das fotografische Bild gleicht dem mit dem Computer erstellten Bild einer virtuellen, aber außerhalb des Bildes nicht existenten Realität. In Wirklichkeit aber bildet es auf durchaus konventionelle, nämlich fotografische Weise eine äußere Realität ab, nur daß diese nicht ‚real‘, sondern fiktiv, d. h. aus Papier ist.“ In: Gaßner, Hubertus/Schwenk, Bernhart: Zur Ausstellung, in: Kat. Ausst. Scharf im Schauen – Aktuelle Kunst in München, Haus der Kunst, München 1994, Freising 1994, S. 5–13, S. 10.

²³² Vgl. Marcoci 2005, S. 17; Roxana Marcoci verwendet hier den Begriff „hybrid model of historical memory“. Auch Michael Diers spricht in seinen Ausführungen von einer Hyperrealität: „[...] steigert Thomas Demand seine fotografischen Bilder gegenüber den Vorlagen in Größe, Konkrettheit und Farbigkeit, um in ein Zwischenreich der Hyperrealität zu gelangen.“ Diers 2005, S. 40; Diers wiederholt seine Aussage: „Er überführt die Motive durch seine Praxis mimetischen Nachbaus und zugleich subtiler Entstellung in ein Zwischenreich der Hyperrealität – eine kritische Strategie ikonographischer Affirmation.“ Ebd. 2010, S. 58; vgl. auch das Fazit von Theresa Kotulla: „Seine Werke sind kein Abbild von etwas Realem, sondern eine idealisierte Interpretation dessen.“ In: Kotulla 2014, S. 21.

²³³ Berg 1996, S. 94–97.

²³⁴ Diers 2010, S. 55 mit Bezug auf Fried 2008, S. 261 ff.; siehe auch: Manchanda 2007, S. 59; die dreifache Distanz setzt sich aus der (Presse)fotografie eines Ereignisses zusammen, welche von Demand in einem Modell nachgestellt und abschließend fotografiert wird.

²³⁵ Stief, Angela: Thomas Demand, in: Kat. Ausst. Skulptur. Prekärer Realismus zwischen Melancholie und Komik, hrsg. von Sabine Folie und Gerald Matt, Kunsthalle Wien 2004/05, Wien 2004, S. 106–111, S. 107.

II.3.2. Künstlerische und mediale Realität

Aber ist es nun die Wirklichkeit, die wir auf seiner Fotografie zu sehen glauben, oder wird sie erst durch die fotografische Verarbeitung zur künstlerischen Wirklichkeit.²³⁶ Ein langsames Dechiffrieren der Darstellung setzt ein langsames Erkennen frei und eröffnet Raum für Erinnerung und Assoziationen. Losgelöst von dem Künstler und seinem Werk, von der Position des Betrachters ausgehend, sieht Michael Diers hier einen „Moment des Trügerischen“ in unserem Sehen, da wir stets bei einer Fotografie von der Darstellung der Realität ausgehen und es unsere „selbstreflexive und mediale Erkenntnis“ ist, „der Wahrheit des Bild[es]“ zu glauben.²³⁷ Demands Werke hinterfragen unseren tradierten Begriff von Realität und machen uns bewusst, „dass Lüge und Wahrheit mitunter lediglich eine Frage des jeweiligen Standpunktes sind.“²³⁸

Ist der jeweilige Standpunkt ausschlaggebend für den Umgang mit Demands Werk? Ralf Christofori hat sich scheinbar für eine Seite entschieden, wenn er formuliert: „Erst im Wissen darum, dass es sich [um einen] rekonstruierten Ort [handelt,] scheint es möglich zu sein, den informationsleeren Raum mit Bedeutung zu füllen, den Stillstand der Zeit aufzubrechen“.²³⁹ Und weiter sieht Christofori in Demands Werken sogar ein Bindeglied zwischen einem „historischen Moment und der Gegenwart“.²⁴⁰ Die von Demand gezeigten Räume erlangen demnach ihre Bedeutung durch dort stattgefundene Historie²⁴¹ und verweisen durch die Abwesenheit der Protagonisten indirekt wieder auf das Ereignis, mit dem der Ort verbunden ist.²⁴² Michael Diers rückt die Demandsche Fotografie sogar an die Stelle des Originals, da es sich automatisch in den „kollektiven Bilderhaushalt“ einreicht.²⁴³

²³⁶ „Demand als Künstler tauscht die Wirklichkeit, indem er sie im Modell nachstellt, komplett aus, nur um sie hernach umso plausibler vortäuschen zu können.“ Diers 2010, S. 55; vgl. auch: Boehm, Gottfried: *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hrsg.): *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 28–43, 36; Boehm, Gottfried: *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in: Rimmel, Marius u. a. (Hrsg.): *Bildwissenschaft und Visual Culture*, Bielefeld 2014, S. 67–80 [veränderter Aufsatz von Boehm 2004], S. 73.

²³⁷ Diers 2010, S. 55.

²³⁸ Dziewior 2001, S. 33f; vgl. ebenfalls Gronert 1999, 23 f.; Laxton 2008, 94 f.

²³⁹ Christofori 2005, S. 221.

²⁴⁰ Ebd., S. 221.

²⁴¹ Vgl. Gunning, Tom: *Thomas Demand and the Trick of Time and Space*, in: Kat. Ausst. Cámara. Thomas Demand, Fundación Telefónica, Madrid 2008, Madrid 2008, S. 29.

²⁴² Vgl. Sobel, Dean: *Thomas Demand: The Basic Facts*, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, Aspen Art Museum, Aspen 2001 und De Appel, Amsterdam 2001, o. S.

²⁴³ Diers 2006, S. 97.

Die Möglichkeit einer Wiedererkennung und anschließenden Erinnerung ist zwar gegeben.²⁴⁴ Aber können Demands Werke mit dieser künstlerischen Herangehensweise die „historische Distanz“²⁴⁵ des Betrachters zum Ereignis verringern und darüber hinaus durch seine Kunst die Erinnerungen wieder hervorrufen? Durch Demands Umsetzung wird seinem Werk der „spezifische kulturelle Kontext“ entzogen; somit können „Objekte entstehen, die gleichzeitig erkennbar und doch überaus leicht zu vergessen“ sind.²⁴⁶ Im Hinblick auf seine Arbeitsweise muss es dem Künstler bewusst sein, dass gerade die Verbindung zwischen Darstellung und Ereignis nicht erkannt werden kann. Daher sind für Peter Geimer seine Werke nur noch „Hüllen und Verkleidungen“, die der Künstler von der Geschichte übrig lässt.²⁴⁷ Und für Alexander Klose stellen Demands Werke sogar keine Bezüge zu den Ereignissen her, sondern sind im Gegenteil „Ereignisbilder, aus denen alle Spuren des Ereignisses getilgt wurden.“²⁴⁸

Reichen die wenigen Hinweise, die uns der Künstler in seiner Fotografie gibt, um den Sachverhalt wieder zu erkennen?²⁴⁹ Möglich, dass die zeitgenössische Generation die Vorlage für Demands Bearbeitung noch aus den aktuellen Medien kennt. Die nachfolgende Generation erhält hingegen mit Demands Werk nur Teilinformationen zu einem historischen Ereignis.²⁵⁰ „Bereinigte Erinnerungen“, die aus ihrem spezifischen Kontext gehoben werden.²⁵¹ Diese „spiegelglatte[n] Projektionsfläche[n]“, wie sie Sieglinde Geisel bezeichnet, bieten dann kaum Raum für Interpretationen.²⁵² Im Gegenteil könnten Demands Werke sogar dazu führen, dass die Erinnerung ausgelöscht wird, wie Douglas Fogle in seinem Aufsatz behauptet. Da jegliche Spuren des historischen Ereignisses durch die „Transformation in [ein] Papiermodell“ verloren gehen und ein „aktives Vergessen“ befördert wird.²⁵³

²⁴⁴ Niklas Maak spricht von einem „Déjà-vu-Effekt“, der im Betrachter „keine Abbilder des Gesehenen, sondern Nachbilder des Erinnerung“ wachruft. Ralph Rugoff kommt in seinem Katalogbeitrag zu einer ähnlichen Aussage: „[...] sie scheinen schon in unserem kollektiven Gedächtnisspeicher vorhanden zu sein“. Demand fotografiert den Ort des Geschehens nicht selbst, die Bilder, auf die er sich stützt, sind bereits Teil der Öffentlichkeit, so die Meinung von Jennifer Wulffson. Auch Andreas Ruby nimmt an, dass ohne Zweifel die Betrachter sich an die Ereignisse erinnern, die Demand in seinen Werken aufgreift.

Maak, Niklas: In den Kulissen unseres Bewusstseins, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 62 (2005), S. 39; Rugoff, Ralph: Anleitung für das Entkommen, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Phototrophy, hrsg. von Eckhard Schneider, Kunsthaus Bregenz, Bregenz 2004, München 2004, S. 4–5, S. 4; Wulffson, Jennifer: Thomas Demand. Regen Projects, in: Sculpture Journal 16, 1 (2007), S. 116–117; Ruby 2001, S. 121.

²⁴⁵ Christofori 2005, S. 230.

²⁴⁶ Fogle, Douglas: Stills, in: Camera Austria International 62/63 (1998), S. 28.

²⁴⁷ Geimer, Peter: Der Mann, der die Papiere ausstellt, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 28 (2008), S. 26.

²⁴⁸ Klose 2007, S. 167.

²⁴⁹ Vgl. Jocks, Heinz-Norbert: Thomas C. Demand, in: Kunstforum International 123 (1992), S. 376.

²⁵⁰ Vgl. Geisel, Sieglinde: In der sterilen Welt des „man“, in: Neue Züricher Zeitung 221 (2009), S. 28.

²⁵¹ Ennis, Ciara: Thomas Demand, in: Kat. Ausst. Public Offerings, The Museum of Contemporary, Los Angeles 2001, London 2001, S. 28–29, S. 29; die Autorin verwendet hier den Begriff: cleaned up memories.

²⁵² Geisel 2009, S. 28.

²⁵³ Fogle 2004, o. S.

In diesem ersten Teil der Arbeit ist ersichtlich geworden, dass Thomas Demand künstliche Räume auf Grundlage von Fotografien nachbaut. Jedoch lässt sich keine eindeutige Interpretation aufgrund des ‚neutralen‘ Titels und der bewusst unspezifischen Darstellungen leisten. Sicherlich trägt seine Arbeitsweise dazu bei, dass seine Werke zunächst nicht anhand ihrer Vorlagen und Referenzen beurteilt werden. Gerade durch das Fehlen dieser Information wird die Betrachterreflexion animiert, eröffnen sich Möglichkeiten, an das eigene Wissen um die realen Ereignisse anzuknüpfen, eine Verbindung zur Vergangenheit aufzubauen, verschwommene Erinnerungen zu reaktivieren.²⁵⁴ Im Hinblick auf die Anschaulichkeit der Darstellung und in dem Wissen, auf welche Vorlagen Demand sich in seinen Werken bezieht, stellt sich jedoch die Frage, ob der Betrachter dies in Einklang bringen kann. Kann der Künstler davon ausgehen, dass aus seinen Werken die Hintergründe erkannt werden? In der Auseinandersetzung mit Demands Ereignisdarstellungen sind dies zentrale Fragen, die an dieser Stelle noch keine Antwort finden können.

²⁵⁴ Vgl. Searle, Adrian: Zieh den Tag in Zweifel, in: Parkett 62 (2001), S. 110–115, S. 115; „Je konsequenter die Welt ausgespart wird, desto dringlicher signalisiert sie ihr Fortbestehen.“; vgl. auch die Aussage von Matthias Bleyl: „Bei Handlungslosigkeit verlagert sich jede Handlung zwangsläufig und vollends vor das Bild, das durch die Pathosformel des einsamen Leichnams eine Gemeinschaft um sich sammelt. Es lässt sich verallgemeinern, dass die Rücknahme des Handlungsimpetus die Involvierung des Betrachters erhöht.“ in: Bleyl, Matthias: Der „einsame Leichnam“. Zur Darstellung toter Helden als Sonderform des Ereignisbildes, in: Mai, Ekkehard (Hrsg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 369–388, S. 386.

III. Darstellung und Rezeption von Ereignissen

Am 11. Oktober 1987 nahm einer ‚der‘ Politskandale der westdeutschen Nachkriegszeit ein dramatisches Ende. In einer Badewanne des Genfer Hotels *Beau-Rivage* fand man die Leiche des CDU-Politikers Uwe Barschel. Doch erst mit dem Titelbild des *Stern* vom 22. Oktober 1987 (Abb. 6) erlangte dieser Fall tragische Berühmtheit. Denn nie zuvor in der Geschichte der Bundesrepublik wurde ein (Selbst-)Mord auf dem Titelblatt einer Zeitschrift abgelichtet.²⁵⁵ Dieses Cover wurde zur Vorlage für Thomas Demands Werk *Badezimmer* (1997, Abb. 2). Doch ein entscheidendes Detail fehlt in seiner Arbeit: der tote Barschel. Ist die populäre Kraft des Titelblatts jedoch so groß, dass Demands Nachbau die Erinnerung an den Fall Barschel aktivieren kann?²⁵⁶

Wie bereits herausgearbeitet, setzt sich Thomas Demand zu Beginn eines jeden Arbeitsprozesses ausführlich mit den fotografischen Vorlagen auseinander und überführt diese anschließend in ein nahezu originalgroßes Papiermodell. Es gehört zum Konzept des Künstlers, diese ephemeren Objekte einzig für die Linse der Kamera und damit für die Fotografie zu erstellen, um sie gleich darauf wieder zu zerstören. Und in diesem Prozess geht es Demand nicht darum, die fotografische Vorlage in Gänze zu übertragen. Deutlich ist die visuelle Fokussierung des Künstlers auf die Raumarchitektur gerichtet. Jegliche menschliche Spur wird vom Künstler ausgeblendet.

Dennoch wird von Demand die Kenntnis um die Hintergründe des Ereignisses vorausgesetzt, wenn er sich in einem Interview mit Ruedi Widmer aus dem Jahr 1999 lapidar äußert: „Jeder kennt das Badezimmer, wo Barschel starb.“²⁵⁷ Im Jahr 1987 waren wohl die Entwicklungen im Bespitzelungsfall in Schleswig-Holstein, der Rücktritt Barschels und dessen ominöser Tod die präzise Nachricht. Nun hat Thomas Demand sein Werk *Badezimmer* erst 1997, sprich zehn Jahre später, erschaffen. Wie stand es damals um die Kenntnisse im Fall Barschel? Und kann Demands Werk heute die vergangene Berichterstattung wieder ins Bewusstsein der Betrachter rufen?

Im Hinblick auf seine Arbeitsweise muss dem Künstler selbst bewusst sein, dass die Verbindung zwischen Darstellung und Ereignis nicht zweifelsfrei und sofort vom Betrachter

²⁵⁵ Godfrey 2009, S. 2–3.

²⁵⁶ Vgl. Wittneven, Katrin: Thomas Demands verborgene Tatorte, in: Monopol. Magazin für Kunst und Leben 2 (April/Mai 2006), S. 118.

²⁵⁷ Demand in Widmer 1999, S. 10 f.

erkannt werden kann. Oft wird deswegen kritisiert, dass in den Fotografien lediglich Hüllen der Ereignisse zurückbleiben, wenn überhaupt.²⁵⁸ Bleibt in Demands Werk überdies eine politische Aussage erhalten, wenn die medialen Vorlagen nicht mehr identifiziert werden können? Ist es überhaupt möglich, über Kunstwerke die Vergangenheit wiederzubeleben? Denn wo Medien neue Themen fokussieren und kontinuierlich voranschreiten, bleibt die Kunst dem Moment verhaftet, und die Gefahr besteht, dass diese ursprünglich hergestellte Verbindung der Kunst zu den Massenmedien schwächer wird oder gar verloren geht. Sicher muss ein Kunstwerk stets im Kontext seiner Entstehung und des Themas, welches es bearbeitet, betrachtet werden. Doch gerade aus diesem komplexen Verhältnis rührt eine generelle Skepsis an der Fähigkeit der Kunst, die Vergangenheit allein aufgrund von Zitaten, Ausschnitten oder Archivmaterial rekonstruieren zu können. Zu sehr ist die Kunst auf Repräsentation bedacht, als dass sie die komplexe Prozesshaftigkeit der Vergangenheit würdigen kann. Hierbei wird allzu oft in der Gegenwart von einer vermeintlichen Gewissheit ausgegangen, über eine umfassende Kenntnis der Vergangenheit zu verfügen.

Doch für eine Analyse muss der Kontext des Bildes bekannt sein. Hier liegt ein wesentlicher Punkt im Denken über Thomas Demands Kunst. Er bezieht sich auf die für die gesellschaftliche Kommunikation notwendigen Medien, die wiederum dem Bild eine hohe Wertigkeit beimessen. Er ist sich ihrer Wirkung und Reichweite bewusst, umgeht aber gezielt ihre kommunikativen Methoden und negiert die verschiedenen Kommunikationsebenen. Er zieht seine Werke aus der Flut der Medienbilder heraus, transformiert sie in seine Kunst, schiebt die Schlagzeilen beiseite und lässt die Darstellung für sich sprechen. Dies deutet darauf hin, dass der Künstler weniger das Ereignis als vielmehr die Art der medialen Vermittlung in das Zentrum seiner Arbeit rückt.²⁵⁹

Aber kann hier noch von einer Darstellung eines Ereignisses gesprochen werden, wenn wichtige Faktoren – und vor allem die Hauptperson – von Demand außer Acht gelassen werden? Werden damit nicht die historischen Ereignisse lediglich auf fotografische Vorlagen reduziert? Thema dieser Arbeit ist es, die ereignisdarstellenden Werke Demands in einem übergreifenden Diskurs zu betrachten und herauszufinden, welchen gegenwärtigen künstlerischen und kulturellen Anforderungen sie unterliegen. Daher wird sich nach der Betrachtung der Rezeption von Ereignissen in den Medien auch die Analyse der Reaktion der Kunst auf Ereignisse anschließen.

²⁵⁸ Vgl. Fogle 1998, S. 28; Geimer 2008, S. 26; Klose 2007, S. 167.

²⁵⁹ Vgl. Brill 2009, S. 70.

Dieser zweite Teil der Arbeit soll einen Überblick zu den heutigen Möglichkeiten der Ereignisdarstellung in den Massenmedien sowie der Kunst geben. Dabei wird ersichtlich, dass die Massenmedien ihren Blick kurzfristig auf ein bestimmtes Ereignis richten und gleichzeitig dafür sorgen, dass das Interesse der Gesellschaft für dieses Ereignis geweckt wird. Je nach Reichweite und Vehemenz wird damit eine hohe Aufmerksamkeit erregt, die es sogar schafft, im Nachklang in einer Fotografie zu wirken. Die Fotografie kann ihrerseits zu einer Projektionsfläche werden, in der sich mediale Vermittlung, aber auch kollektive Erinnerung manifestieren. Zusammengenommen bilden beide Ebenen eine wichtige Grundlage für gesellschaftliche Kommunikation. – Eine Grundlage, auf der die Gegenwartskunst aufbaut und die sich die Wirkung und Reichweite der Massenmedien, insbesondere auch der Fotografie, zunutze macht. Daher können die bildhaften Zitate, welche in eine Darstellung einfließen, durchaus als Reiz verstanden werden, um dem Betrachter über das Kunstwerk hinaus einen Kontext zu offenbaren.²⁶⁰ Allerdings in dem Bewusstsein, dass die Darstellung von Ereignissen letztendlich zu umfassend ist, um an einer bestimmten Stelle ‚einsteigen‘ zu können und damit fortan ein Andenken zu erschaffen.

III.1. Wahrnehmung und Erinnerung

„*Sum qui memini* – Ich bin, was ich erinnere.“²⁶¹

In der Frage, was es bedeutet, ein Mensch zu sein, spielt die Erinnerung eine zentrale Rolle. Doch nicht alles, was uns umgibt und was unsere Wahrnehmung registrieren kann, wird gleichzeitig im Gedächtnis abgelegt und kann bei Bedarf erinnert werden. Eine notwendige Funktion des Gehirns ist es ebenso, alltägliche und unbedeutende Dinge zu vergessen. Die englische Historikerin Frances Yates schreibt in ihrem viel zitierten Werk über die Mnemonik, dass unser Verstand nicht durch jeden Reiz angeregt wird, aber beispielsweise durch etwas „besonders Gemeines, Niederträchtiges, Ungewöhnliches, Großes, Unglaubliches oder Lächerliches“.²⁶² Warum jedoch sind es diese negativen Erlebnisse, die besonders stark erinnert werden? Yates sieht allein in den Bildern, die „auffällige Gleichnisse wählen“, aus „außerordentliche[r] Schönheit oder einzigartige[r] Hässlichkeit“

²⁶⁰ Vgl. Krämer, Sybille: Was haben die Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun? Zur Einleitung in diesen Band, in: Krämer, Sybille (Hrsg.): Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien, Frankfurt a. M. 1998, S. 9–26, S. 14.

²⁶¹ Augustinus: Confessiones X, 16, 25.

²⁶² Yates, Frances A.: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Weinheim 1990, S. 17 f.

bestehen, die Möglichkeit, in den Köpfen der Gesellschaft haften zu bleiben.²⁶³ Denn nur wenn die „Gestalt“ des Bildes, sprich der zentrale visuelle und informative Inhalt, klar erkennbar ist, kann „unsere Erinnerung zur Verfügung stehen“.²⁶⁴ Das Bild wird hier als Projektionsfläche verstanden, auf der sich unsere Erinnerungen manifestieren können. „Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten“, so auch Walter Benjamin.²⁶⁵

Es ist dieses Bild, auf das Yates wie auch Benjamin in ihren Essays abzielen, und das zumeist innerhalb einer Epoche, vielleicht auch nur innerhalb einer Gesellschaft, für einen bestimmten Moment in der Vergangenheit steht. Im Fortlauf der Zeit reduziert sich das Bewusstsein auf ein Dokument, einen Text oder eben ein Bild, was jedoch nicht mehr uneingeschränkt von der Gesellschaft mit einem bestimmten Ereignis aus der Vergangenheit in Verbindung gebracht werden kann. Die „Wahrnehmung der Vergangenheit“, wie es der französische Historiker Pierre Nora beschreibt, „verlangt ein Scharfstellen auf ein Ziel, das wir verloren haben.“²⁶⁶ Dass hierbei die Gesellschaft eine unbewusste, vielleicht sogar bewusste Selektion vornimmt, ist nicht zu leugnen. Sensibel wird die Erinnerung innerhalb der Gesellschaft abgewogen. Denn die Auswahl der Erinnerung hängt davon ab, in welchem Licht die Gesellschaft ihre eigene Identität erscheinen lassen möchte. Die Gesellschaft wählt gezielt die Erinnerungen und Abbildungen aus der Vergangenheit aus, die den „aktuellen Bedürfnissen entsprechen“ und „identitätskonkret“²⁶⁷ das kulturelle und geschichtliche Selbstbewusstsein repräsentieren.²⁶⁸ Alfred Czech geht in seinem Aufsatz über das Verhältnis von individuellem und kollektivem Bildgedächtnis in seiner Formulierung so weit, einen „Wettbewerb verschiedenster Interessengruppen“ zu erkennen, welche versuchen, „die zentralen Stellen unseres Bildgedächtnisses mit ihren Bildern zu besetzen.“²⁶⁹ Der Autor hält fest: „Kulturelle Identität – Individuen und Gruppen, Regionen und Nationen – konstruieren und definieren

²⁶³ Yates 1990, S. 17 f.

²⁶⁴ Ebd., S. 17 f.

²⁶⁵ Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften Bd. I, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1940/1980, S. 691–704, S. 695.

²⁶⁶ Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990, S. 24.

²⁶⁷ Bering, Dietz: Kulturelles Gedächtnis, in: Pethes, Nicolas/Ruchatz, Jens (Hrsg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon, Hamburg 2001, S. 329–332, S. 330; vgl. auch: Hofmann, Jürgen: Geschichtsbilder im öffentlichen Raum. Bemerkungen zur Debatte um Gedenkzeichen und Erinnerungskultur, in: Loesdau, Alfred (Hrsg.): Erinnerungskultur in unserer Zeit – zur Verantwortung des Historikers. Beiträge eines Kolloquiums zum 70. Geburtstag von Helmut Meier, Berlin 2005, S. 64 f.

²⁶⁸ Czech, Alfred: Bildkanon im Spannungsfeld zwischen individuellem und kollektivem Bildgedächtnis, in: Kirschenmann, Johannes/Wagner, Ernst (Hrsg.): Bilder, die die Welt bedeuten. „Ikonen“ des Bildgedächtnisses und ihre Vermittlung über Datenbanken, München 2006, S. 11–33, S. 24.

²⁶⁹ Czech 2006, S. 32.

sich zunehmend durch Bilder“ , unser Bildgedächtnis hat eine Bedeutung als „kulturstiftende Instanz“ .²⁷⁰

Um mögliche Aspekte gesellschaftlicher Erinnerung zu verdeutlichen, soll hier der französische Soziologe und Philosoph Maurice Halbwachs eingeführt werden, der den Begriff des kollektiven Gedächtnisses in den 1920er Jahren prägte. Halbwachs beschreibt, dass er sich im Laufe seines Lebens an viele Ereignisse erinnert, die er durch Medien erfahren hat, die aber weniger für ihn persönlich als für die Gesellschaft insgesamt von prägender Bedeutung waren. Diese Ereignisse haben laut Halbwachs dennoch einen hohen Einfluss auf seine persönliche Erinnerung und vermischen sich mit den individuellen Erlebnissen ganz erheblich.²⁷¹ Halbwachs trägt, stellvertretend für jede Person, einen „Bestand historischer Erinnerungen“ in und mit sich, die eine Abgrenzung zum ausschließlich selbst Erlebten unmöglich machten.²⁷² Der Autor spielt damit auf Ereignisse in der Vergangenheit an, die durch Rezeption und Erinnerungskultur aktiv von der Gesellschaft im Gedächtnis gehalten werden. Dabei spiegelt sich das aktive Erleben oder passive Rezipieren der Ereignisse nur im Grad der Emotionalität wider.²⁷³ Der spürbare Einfluss der Erinnerungen, den Halbwachs und zuvor schon Nora beschreiben, kann aus Sicht des Literaturwissenschaftlers Ralf Schneider als Kritik an einer Gesellschaft verstanden werden, die in ihrer Identitätssuche und -festigung auf die „spezifische Beteiligung der Medien an der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit“ zurückgreift.²⁷⁴ Um die Beziehung der Gesellschaft zu ihrer Vergangenheit zu verstehen, muss man sich mit ihrer medialen Praxis der Aufarbeitung historischer Ereignisse auseinandersetzen. Dies scheint ein wichtiger Bestandteil, um eine Gesellschaft charakterisieren zu können.²⁷⁵ In der heutigen Zeit ist das Internet als Medium der Massenkommunikation die maßgebliche Schnittstelle für die öffentliche Diskussion, die Informationen in die ganze Welt entsendet und vor staatlicher Zensur nahezu gefeit ist.²⁷⁶

²⁷⁰ Ebd. S. 32; es ist daher die Pflicht jeder Gesellschaft, laut der Ausführung von Pierre Nora, sich durch beständiges Wiederholen der eigenen Geschichte eine Identität zu stiften. In: Nora 1990, S. 21 f.

²⁷¹ Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis, Frankfurt a. M. 1985, S. 35 f.

²⁷² Halbwachs 1985, S. 35 f.

²⁷³ Vgl. Ebd. S. 35 f.; vgl. auch: Heinrich, Horst-Alfred: Kollektive Erinnerungen der Deutschen. Theoretische Konzepte und empirische Befunde zum sozialen Gedächtnis, Weinheim/München 2002, S. 26, der sich ebenfalls auf die Ausführungen von Halbwachs bezieht.

²⁷⁴ Schneider, Ralf: Der Krieg, die Künste und die Medien – Theoretische Überlegungen, in: Jürgens-Kirchhoff, Annegret/Matthias, Agnes (Hrsg.): Warshots. Krieg, Kunst & Medien, Weimar 2006, S. 11–30, S. 25.

²⁷⁵ Buschmann, Nikolaus/Reimann, Aribert: Die Konstruktion historischer Erfahrungen. Neue Wege zu einer Erfahrungsgeschichte des Krieges, in: Buschmann, Nikolaus/Carl, Horst (Hrsg.): Die Erfahrung des Krieges. Erfahrungsgeschichtliche Perspektiven von der Französischen Revolution bis zum Zweiten Weltkrieg, Paderborn 2001, S. 261–271, S. 265.

²⁷⁶ Seit Beginn des Jahres 2014 zeigt sich, auch im Rückblick der letzten fünfzehn Jahre, dass das Internet einerseits eine freie Meinungsäußerung und ungehinderten Informationsfluss garantiert, jedoch von diktatorischen oder autokratischen Staaten wie etwa China oder in jüngster Zeit der Türkei vehement unterdrückt

Sicherlich haben Erinnerungen, die durch Medien vermittelt werden, eine bestimmte Präsenz in der Gesellschaft, jedoch ist diese nicht gleich anhaltend, und über die Zeit hinweg verblasst die Erinnerung zunehmend. Die Anglistin Astrid Erll schreibt in der Einführung ihres 2011 erschienenen Buches über das kollektive Gedächtnis, dass sich „Vergangenheitsversionen [...] mit jedem Abruf, gemäß den veränderten Gegenwarten“, modifizieren, und damit „individuelle und kollektive Erinnerung [...] nie ein[en] Spiegel der Vergangenheit, wohl aber ein aussagekräftiges Indiz für die Bedürfnisse und Belange der Erinnernden in der Gegenwart“ darstellen.²⁷⁷

Heutzutage wird der Begriff des kollektiven Gedächtnisses fast inflationär verwendet, um Themen nationaler Geschichte zu beschreiben. Ursprünglich versuchte Maurice Halbwachs mit seiner Forschung, eine grundlegende Verbindung zwischen der individuellen und kollektiven Erinnerung herzustellen. Für ihn sind jedoch die Begriffe „Kollektivgedächtnis“ und „Geschichte“ konträr. Denn „Geschichte“ bedeutet eine vergangene Zeit, die nur „Ähnlichkeiten und Kontinuitäten“ kennt und lediglich „Differenzen und Diskontinuitäten“ wahrnimmt. Die Geschichte setzt auf historische Fakten und nivelliert alle Differenzen einer identitätsstiftenden, vorgelebten Kollektiv-Vorstellung von Historie.²⁷⁸

Dagegen zeigt sich das kollektive Gedächtnis als wandlungsfähiges Organ, nicht nur in seiner Eignung, Bilder der Vergangenheit wachzuhalten, sondern es erweist sich auch als Orientierung für die Gesellschaft.²⁷⁹ Jan Assmann, der sich stark an Halbwachs' Theorien orientiert, konkretisiert den Bezug des kollektiven Gedächtnisses zur Geschichte. In seiner Argumentation gibt er den Unterschied zwischen Geschichte und kollektivem Gedächtnis zu bedenken. So kann es nebeneinander verschiedene Kollektivgedächtnisse geben, aber nur eine Geschichte.²⁸⁰

Letztendlich kann sich das Individuum immer nur innerhalb des „Bezugsrahmens des kollektiven Gedächtnisses einer sozialen Gruppe“ erinnern.²⁸¹ Die deutsche Ägyptologin und

wird. Auf der anderen Seite wird das Internet mit seinem weltweit umspannenden Netz und seiner fortschreitenden Implementierung in alle Lebensbereiche zu einer Bürde. Denn die Spionageaktionen des US-amerikanischen Geheimdienstes NSA einerseits oder die über Wikileaks veröffentlichten politisch brisanten Informationen andererseits zeigen, welche Macht das Internet beziehungsweise die Menschen, die es für sich nutzen, besitzen.

²⁷⁷ Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, Stuttgart/Weimar 2011, S. 7.

²⁷⁸ Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992, 6. Auflage 2007, S. 42–43, nach: Halbwachs, Maurice: La topographie légendaire des évangiles en Terre sainte, Paris 1941, S. 75.

²⁷⁹ Halbwachs 1941, S. 75; zit. nach Assmann 2007, S. 42–43.

²⁸⁰ Halbwachs 1941, S. 75; zit. nach Assmann 2007, S. 42–43.

²⁸¹ Butzer, Günter/Günter, Manuela: Einleitung, in: Butzer, Günter/Günter, Manuela (Hrsg.): Kulturelles Vergessen: Medien–Rituale–Orte, Göttingen 2004, S. 9–17, S. 9, nach: Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Berlin 1985, S. 21 und 143.

Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann benennt hierfür deutliche Grenzen: das ‚Gedächtnis einer Nation‘. Dies sei dementsprechend nicht mit dem seiner ‚Nachbarn‘ vernetzt, und daher müssen tiefgreifende Ereignisse in Deutschland nicht zwangsläufig in Frankreich bekannt sein. Das kollektive Gedächtnis registriert nicht, dass außerhalb der Gesellschaft selbstverständlich andere „historische Bezugspunkte“ fokussiert werden oder aber eine gemeinsame Vergangenheit unter einem anderen Urteil steht.²⁸²

III.2. Medien

Wie bereits erwähnt spielen für die Kommunikation innerhalb der Gesellschaft die Massenmedien eine wichtige Rolle. Hier werden Ereignisse wahrgenommen, über sie werden Erinnerungen wachgehalten. Erst in der medialen Darstellung, als „Vermittlungsinstanz [...] zwischen [der] individuellen und kollektiven Dimension des Erinnerns“, kann eine kollektive Relevanz entstehen.²⁸³ Und dank der Massenmedien werden „Verfügbarkeit und Präsenz“ zu Bestandteilen „einer gesellschaftlichen, auf allgemeine Verständlichkeit abzielenden Bildsprache“²⁸⁴, in der die Gesellschaft ihre Informationen fast ausschließlich über das Fernsehen, die Printmedien und das Internet aufnimmt.²⁸⁵ Niklas Luhmann geht in seiner Schrift *Die Realität der Massenmedien*, eines der zentralen Werke der Medientheorie, sogar so weit zu behaupten, dass die Massenmedien die Gesellschaft nicht über eine vorgefundene Realität informieren, sondern diese erst konstruieren.²⁸⁶

III.2.1. Die Wirkungsebenen der Medien

Kein anderes Kommunikationsmittel beeinflusst uns heute derart wie die Massenmedien. Sie versorgen uns tagtäglich mit Nachrichten und Informationen aus der ganzen Welt. Dass die Medien durch ihren „authentizitäts- und identitätsstiftende[n] Charakter“ dabei einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Gesellschaft ausüben und damit auch politisch motiviert genutzt werden können, fasst Christian Filk in seinem Buch zusammen.²⁸⁷

²⁸² Assmann, Aleida: Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien, in: Kat. Ausst. Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart, hrsg. von Kurt Wettengl, Historisches Museum, Frankfurt a. M., Ostfildern-Ruit 2000, S. 21–27, S. 22.

²⁸³ Erll 2011, S. 137.

²⁸⁴ Weski, Thomas: Konstruktion Zitat. Kollektive Bilder in der Fotografie, in: Kat. Ausst. Konstruktion Zitat. Kollektive Bilder in der Fotografie, Sprengel Museum Hannover 1993, Hannover 1993, S. 9–28, S. 11.

²⁸⁵ Christofori 2005, S. 29 f.

²⁸⁶ Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*, Opladen 1995.

²⁸⁷ Im Folgenden wird Bezug genommen auf die Ausführungen von Christian Filk, in: Filk, Christian: *Im Bann der Live-Bilder. Krisenkommunikation, Kriegsberichterstattung und Mediensprache im Informationszeitalter*, Siegen 2006, S. 75 f.; der Autor bezieht sich hier auf diverse Werke: Knobloch, Clemens: *Moralisierung und*

In drei Bereiche unterteilt der Autor deren „zentrale Funktionen“: Die erste Ebene ist hierbei die „Themen- und Fokusfunktion“: „Die Medien schaffen Momente allgemeiner Aufmerksamkeit in einer Gesellschaft.“²⁸⁸ Die Massenmedien richten nicht selten gemeinsam ihren Blick auf einzelne Situationen, die dadurch wiederum in das Interesse der Allgemeinheit rücken. Hier nimmt der Autor innerhalb dieser ersten Ebene eine Unterscheidung zwischen der schriftlichen und bildhaften Überlieferung von Ereignissen vor. Die Medien versuchen, den „tribalistischen Verzweigungen der Interessen“ der jeweiligen Gesellschaft zu entsprechen. Sie orientieren sich in ihrer inhaltlichen Auslegung und in ihren tagesaktuellen Themen an der Struktur der jeweiligen Gesellschaft, die sich wiederum selbst erst entlang ihrer spezifischen Medienrezeption bildet. Die Medien schaffen somit den Doppelschlag, das Interesse der Gesellschaft an einem Ereignis erst zu wecken und zugleich selbst zu befriedigen. So entsteht hier ein in sich geschlossener Kreislauf, der die Medien nach der Gesellschaft und diese nach den Medien formt.²⁸⁹ Dieser Kreislauf ist dabei nicht statisch zu verstehen, sondern die zeitlich voranschreitende Gesellschaft verschiebt ihr Interesse permanent und immer neue Themen rücken in den Fokus der Medien und damit der Gesellschaft.

Als zweite Ebene definiert Filk die „narrative Funktion“, welche seiner Meinung nach hierarchisch über der ersten steht: „Darunter ist der Umstand zu fassen, dass es ausschließlich die narrativen Formen eines Ereignisses sind, die Beurteilungs- und Handlungsbereitschaft hervorrufen.“²⁹⁰ Und hierbei zielt er auf die schriftliche Berichterstattung ab, denn seiner Meinung nach lässt erst der sprachliche Bericht in den Medien die Gesellschaft an einem Ereignis partizipieren. Auch wenn Filk sich dabei bewusst ist, dass der Journalist über ein Ereignis durchaus subjektiv berichten kann. Grundsätzlich besteht für Filk eine Problematik zwischen dem Ereignis an sich und der Form der Berichterstattung.²⁹¹ Mit Verweis auf die Doppeldeutigkeit des Begriffs Geschichte, der sich sowohl mit „Historie“ wie auch „Narration“ übersetzen lässt, verweist der Autor auf die unweigerliche Transformation von

Sachzwang: Politische Kommunikation in der Massendemokratie, Duisburg 1998, S. 75 ff.; Filk, Christian: „Zwischen ‚Erinnern‘ und ‚Vergessen‘ – Überlegungen zum Beziehungsgefüge von historischer Erkenntnis und televisuellen Medien“, in: Medienimpulse: Beiträge zur Medienpädagogik, 13, 51 (März 2005), S. 9–16, S. 9 ff.; Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung, München 1987.

²⁸⁸ Filk 2006, S. 75 f.

²⁸⁹ Ebd., S. 75 f.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Vgl. ebd.

dem Geschehen hin zum Bericht und der damit einhergehenden Komprimierung der „Temporalität“ in „Erzählzeit“ sowie der Zergliederung der Zeitspanne in Sequenzen.²⁹²

Die „narrative Funktion“ kann nicht ohne die „Zoom-Funktion“ betrachtet werden, Filks dritte Ebene. „Während eine sprachliche Präsentation relativ ‚distanziert‘ aufgenommen wird, schafft das Bild des Fernsehens ‚Nähe‘ und suggeriert ‚Authentizität‘.“²⁹³ Und manches „wird [erst] real [...], indem es fotografiert wird“, so Susan Sontag über die Fotografie.²⁹⁴ Die bildhafte Ebene kann im Gegensatz zu der sprachlichen Ebene den Rezipienten auf visueller Weise begegnen und ohne eine wörtliche Umschreibung einen Eindruck des Geschehens vermitteln. Nüchtern gesehen kann ein Bild – eine Fotografie – alle relevanten Informationen eines Ereignisses liefern, und zwar ohne sich deswegen dem (subjektiven) Urteil eines Journalisten aussetzen zu müssen.²⁹⁵ Jedoch muss auch dem Bild eine kommentierende, teils auch manipulierende Wirkung zugeschrieben werden.²⁹⁶

²⁹² Ebd.; der Autor spricht von einer Umwandlung von „Prozessualität in Sequenzialität, von Temporalität in erzählte Zeit, Erzählzeit“.

²⁹³ Filk 2006, S. 75 f.; hier kann die gegenteilige Meinung von Michel Foucault der von Christian Filk gegenübergestellt werden: Für Foucault existiert keine Möglichkeit der „Überschneidung“ oder „Verschmelzung“. „Entweder wird der Text vom Bild reguliert [...] oder das Bild wird dem Text untergeordnet“, so die einfache Ausführung des Philosophen. Ein gleichwertiges Verhältnis von „sprachliche[n] Zeichen“ und „visuelle[r] Darstellung“ kann es laut Foucault nicht geben, denn „immer werden sie durch eine Ordnung hierarchisiert, die entweder von der Form zum Diskurs oder vom Diskurs zur Form geht.“ In: Foucault, Michel: Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte, München 1974, S. 25 f.

²⁹⁴ Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten, München/Wien 2003, S. 28.

²⁹⁵ Die Fotografie schafft einen „Bezugspunkt“, wie es Susan Sontag ausdrückt, mit dessen Hilfe die Gesellschaft sich eine Vorstellung von der Vergangenheit und Gegenwart machen kann. Allerdings muss die Fotografie von „Fachleuten kontextualisiert“ werden, wie Thomas Knieper zu diesem Thema einwirft. Denn die Fotografie erzeugt lediglich eine Verbindung zwischen „Gegenwart [und] Vergangenheit“ und stellt „indirekt“ eine „Kausalität“ der Vergangenheit her, die nicht mehr existiert, wie Benjamin Drechsel argumentiert. Darin sieht Drechsel einen Widerspruch zu Roland Barthes' Grundprinzip der Fotografie: „Es-ist-so-gewesen“. Generell herrscht ein „Widerstreit zwischen dokumentarischem Erfassen der Wirklichkeit und subjektivem Gestalten von Bildwelten“, wie es Stefan Iglhaut empfindet. Denn nach wie vor wird die Fotografie als Quelle von der Wissenschaft mit Skepsis betrachtet, da es sich stets um eine Momentaufnahme handelt, die die übergreifenden Zusammenhänge ausspart: „Der geschichts-wissenschaftliche Wert einer Fotografie als Quelle liegt im Bereich der (Re-)Konstruktion“, so Christoph Hamann. Aber die „Fotografie schafft einen Teil der Wirklichkeit“, denn, so Marion Müller, „die Fotografie ist ein Hilfsmittel bei der Konstruktion von Wirklichkeiten“, und hier bezieht sich die Autorin auf die Schrift Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*: „Im 21. Jahrhundert ist es nicht mehr primär die Kunst, die technisch reproduziert wird, sondern die Wirklichkeit selbst, die in den Massenmedien erst geschaffen und vervielfältigt wird. Insofern erleben wir heute die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Reproduktion.“ (Müller 2006, S. 40); Knieper, Thomas: Geschichtsvermittlung durch Ikonen der Pressefotografie, in: Kirschenmann, Johannes/Wagner, Ernst (Hrsg.): Bilder, die die Welt bedeuten. „Ikonen“ des Bildgedächtnisses und ihre Vermittlung über Datenbanken, München 2006, S. 59–76, S. 71; Drechsel, Benjamin: Politik im Bild. Wie politische Bilder entstehen und wie digitale Bildarchive arbeiten, Diss. Uni Gießen, Frankfurt/New York 2005, S. 51; Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a. M. 1985, S. 87, 89, 126; Iglhaut, Stefan: Bilder über Bilder. Wege von der abbildenden zur (re-)konstruierenden Fotografie, in: Kat. Ausst. Konstruktion Zitat. Kollektive Bilder in der Fotografie, Sprengel Museum, Hannover 1993, Hannover 1993, S. 29–41, S. 31; Hamann, Christoph: Visual History und Geschichtsdidaktik. Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung, Herbolzheim 2007, S. 57; Müller 2006, S. 40.

²⁹⁶ Filk 2006, S. 75 f.

Zeitungen stellen die Fotografie jedenfalls als authentische, bildhafte Unterstützung den Nachrichten zur Seite. „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten“²⁹⁷, so Gerhard Paul, der sich hier auf Walter Benjamins Aussage über die Erinnerungsfähigkeit des Menschen stützt, und erklärt, dass „nicht länger nur schriftliche Texte, Technik- oder Organisationsgeschichten einzelner Medien und Programmformate im Zentrum des Interesses“ stehen, „sondern vor allem die Funktion sowie die Wirkungs- und Wahrnehmungsgeschichte visueller Konstruktionen.“²⁹⁸ In seinem späteren, umfangreichen Werk über die zentralen Medienbilder des 20. Jahrhunderts knüpft Gerhard Paul an diese Aussage an. Für ihn sind Bilder „keine einfachen Spiegelungen historischer Wirklichkeit“, welche die Vergangenheit objektiv vorführen, sondern „kulturelle Kodierungen“, die „mediale Transformationen“ durchlaufen und dem Betrachter einen bestimmten „Ausschnitt“ und eine „Perspektive“ vorgeben.²⁹⁹ Stefan Iglhaut wird noch deutlicher, wenn er von der „zitathafte[n] Fotografie“ als Abbild der Realität spricht, denn dann kann die Realität durch das Bild regelrecht „substituiert“ werden.³⁰⁰ Die Fotografie, so Iglhaut knapp, ist das Medium, das „sich mit Wirklichkeit auseinandersetzt oder Wirklichkeit suggeriert“.³⁰¹ Roland Barthes erklärt hingegen in seiner Schrift *L’obvie et l’obtus*, dass die „Rhetorik der Bilder“, welche die Darstellung von Wirklichkeit suggeriert, kein „Bewusstsein vom Dasein des Dings“ etabliert, sondern nur „ein Bewusstsein vom Dagewesensein des Dings“.³⁰² Es liegt in der Natur der Sache, dass die Fotografie einen Bezug zur Vergangenheit hat, denn ab dem Zeitpunkt der Aufnahme befindet sich die Darstellung bereits in der Vergangenheit. Mithilfe der Fotografie wird quasi automatisch die Historie vergegenwärtigt.³⁰³

²⁹⁷ Paul, Gerhard: Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006 a, S. 7–36, S. 19, nach: Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1983, S. 596.

²⁹⁸ Paul 2006 a, S. 19.

²⁹⁹ Paul, Gerhard: Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Bd. 1: 1900 bis 1949, Göttingen 2008 a, S. 14–39, S. 27.

³⁰⁰ Iglhaut 1993, S. 38.

³⁰¹ Ebd., S. 38; vgl. auch Müller 2006, S. 40.

³⁰² Barthes, Roland: *L’obvie et l’obtus*, Paris 1982, S. 9–10, zit. nach: Haverkamp, Anselm: Lichtbild. Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus, in: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hrsg.): Memoria. Vergessen und Erinnern, München 1993, S. 51.

³⁰³ Koch, Gertrud: Nachstellungen – Film und historischer Moment, in: Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hrsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003, S. 216–229, S. 216 ff.

Exkurs: Pressefotografie

Die Fotografie übt von Beginn an bis hin zu ihren gegenwärtigen artverwandten Techniken einen gewaltigen Einfluss auf die Gesellschaft aus. Und dabei ist ihr Spektrum von den ersten Daguerreotypen bis zu den Handyfilmen heute nahezu unerschöpflich.

Die Geschichte der Fotografie beginnt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Doch die eigentliche Technik existiert quasi seit der Renaissance in Form der *camera obscura*, von der abgeleitet die heutige Fotokamera als „Aufzeichnungsinstrument“ weiterentwickelt wurde.³⁰⁴

Schon in den 1850er Jahren war es aus technischer Sicht möglich, die Fotografie für die Dokumentation historischer Ereignisse wie beispielsweise den Krimkrieg einzusetzen.³⁰⁵

Szenen der Schlachtfelder wurden von den Fotografen festgehalten. Erste Handapparate erleichterten es, die Aufnahmen vor Ort zu fertigen, und eine größere Anzahl von Menschen konnte diese Technik anwenden. Der Beruf des Bildreporters etablierte sich, was auch die wachsende Zahl der sich gründenden Illustrierten in Europa und den USA deutlich macht. Aufgrund einer für die damalige Zeit erheblich verkürzten Belichtungszeit wurde die Dokumentation von Geschehnissen vereinfacht und über die Zeitungen zu den Menschen nach ganz Europa gebracht.

Die amerikanische Firma *Kodak*, 1892 gegründet, brachte die Entwicklung der Fotografie einen großen Schritt voran, und dies nicht nur mit der handlichen Kamera *Brownie*, sondern auch mit dem Rollenfilm, der es möglich machte, mehrere Bilder in kürzester Zeit zu belichten, ohne jeweils die Fotoplatte zu wechseln. „You press the button, we do the rest.“³⁰⁶ Dieser Werbespruch *Kodaks* steht für die Entwicklung, aber vor allem die Quintessenz der Fotografie. Der Fotograf kann sich ausschließlich mit dem Festhalten eines fotografischen Motivs beschäftigen, die unkomplizierte Technik macht es ihm möglich.

Von Beginn an hat die Fotografie „die Rolle des ‚neutralen‘ Beobachters“ übernommen.³⁰⁷

Auch wenn innerhalb der Bildwissenschaft der Fotografie dieses Vermögen zum Teil abgesprochen wird: „Die Macht der Bilder liegt für den Fotografen auf der Seite der

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Vgl. Paul, Gerhard: Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, München 2004, S. 62.

³⁰⁶ King, Barry: Über die Arbeit des Erinnerns. Die Suche nach dem perfekten Moment, in: Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 2, hrsg. von Herta Wolf u. a., Frankfurt a. M. 2003, S. 173–214, S. 183; siehe auch: Holland, Patricia: ‚Sweet it is to scan ...‘. Personal photographs and popular photography, in: Wells, Liz (Hrsg.): Photography: A Critical Introduction, Second Edition, London/New York 2001, S. 141 ff.

³⁰⁷ Koch 2003, S. ff.

Realität.³⁰⁸ In dem Vertrauen darauf, dass die Kamera durch die technische Möglichkeit das abbildet, was sich vor ihrer Linse befindet, ist sie zu einem Zeugen eines Geschehens geworden.³⁰⁹ Judith Keilbach spricht sogar von „dem juristischen Idealbild [eines] Zeugen“, der objektiv, neutral und unabhängig die ‚Wahrheit‘ widerspiegelt.³¹⁰ Doch nicht nur als Zeuge fungiert die Fotografie, sondern auch als Gedächtnisspeicher. Nur zu gerne nimmt die Gesellschaft diese Möglichkeit der objektiven Speicherung für sich in Anspruch.³¹¹ Das Medium Fotografie und die ihr verwandte Technik des Films sind der „Faktizität der Welt verpflichtet“.³¹² Oder, um es mit den Worten von Roland Barthes über die „Evidenz“ der Fotografie zu sagen: „[...] das ist so passiert.“³¹³

Eddie Adams Fotografie der Hinrichtung eines Vietcong durch General Loan auf offener Straße in Saigon am 1. Februar 1968 (Abb. 7) ist ein Beispiel für die historische Tragweite eines Bildes. Auf dieser Straße wird in einem kurzen, an sich unbedeutenden und doch so grausamen Augenblick Weltgeschichte geschrieben. „The initial power of this photograph was due partly to its far-flung distribution, partly to its timing.“³¹⁴ Vicki Goldberg zeigt deutlich, warum Adams Aufnahme zu einem Schlüsselbild³¹⁵ des Vietnamkriegs wird: Der zufällige Moment, den Adams in der Fotografie festhält, vor allem aber die weltweite Verbreitung des Bildes durch die Medien, führt zu seiner fast ikonischen Kraft. Adams ist zwar Zeuge dieses kurzen Augenblicks, doch die Kraft des Bildes entfaltet sich nicht auf dieser Straße in Vietnam, nicht zu diesem vergangenen Zeitpunkt, sondern in der Verbreitung durch die Medien innerhalb der Gesellschaft. „Wir sehen gegenwärtige Bilder, die Geschichte

³⁰⁸ Aus den einleitenden Texten der Zeitschrift: *Kraut. Magazin für angewandte Kultur* 4: Frontline (Herbst 2011), S. 7.

³⁰⁹ Keilbach, Judith: Zeugen der Vernichtung. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen, in: Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003, S. 155–174, S. 155; vgl. auch Koch 2003, S. 216–217; Roland Barthes schreibt hierzu: „Sie [die Fotografie] wiederholt mechanisch, was sich existentiell nie mehr wird wiederholen können. In ihr weist das Ereignis niemals über sich selbst hinaus auf etwas anderes: sie führt immer wieder den Korpus, dessen ich bedarf, auf den Körper zurück, den ich sehe [...].“ Barthes 1985, S. 12.

³¹⁰ Keilbach 2003, S. 155; vgl. Körber 2006, S. 189.

³¹¹ Koch 2003, S. 216–217.

³¹² Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, in: Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003, S. 8–23, S. 8.

³¹³ Barthes 1982, S. 9–10, zit. nach Haverkamp 1993, S. 51.

³¹⁴ Goldberg, Vicki: *The Power of Photography. How Photographs changed our lives*, New York/London/Paris 1991, S. 226.

³¹⁵ Mit diesem Begriff definiert Christoph Hamann eine Fotografie, die durch ihre Medienpräsenz einen „kontinuierlich hohen Bekanntheitsgrad“ hat. „Die Eigenschaft wiederum, variable Sinnbedürfnisse gleichermaßen bedienen zu können, scheint eine Bedingung der Möglichkeit für die Kanonisierung einzelner Aufnahmen zu sein. Je größer die Anzahl der Rezipienten, die mit einem Bild plausible Narrativierungen vornehmen können, desto größer sind die Chancen, dass diese Aufnahmen kollektiv rezipiert werden und einen kanonischen Rang erhalten.“ In: Hamann 2007, S. 41 ff.

nicht abbilden, sondern sie erzeugen“, so Horst Bredekamp.³¹⁶ Oder, wie es Barthes formuliert, in der Fotografie scheint „die Historie [...] sich selbst zu erzählen.“³¹⁷ Doch nicht immer sind es die grausamen und unvermittelten Bilder, wie die der Hinrichtung des Vietcong (Abb. 7), welche die Menschen ergreifen. Zehn Jahre nach den Anschlägen auf das World Trade Center in New York am 11. September 2001, zehn Jahre nach den Bildern der rauchenden, einstürzenden Zwillingstürme, die sich in das kollektive Gedächtnis weltweit manifestiert haben, geht ein weiteres Bild um die Welt und schließt einen historischen Rahmen. Die Ereignisse vom 11. September 2001 finden in der Nacht vom 1. auf den 2. Mai 2011 ein Pendant, eine Antwort³¹⁸: Pete Souza, angestellter Fotograf am Weißen Haus in Washington DC, ist Zeuge einer Versammlung der strategisch wichtigsten Köpfe der US-amerikanischen Regierung in einem sogenannten Situation Room im Amtssitz des Präsidenten (Abb. 8). Barack Obama, auf einem Hocker in der Ecke des schmalen Raumes sitzend, ist in Gesellschaft seines Vizepräsidenten Joe Biden und des Vize-Kommandanten der Spezialkräfte Marshall B. Webb. Auf der rechten Seite der Fotografie sind die US-amerikanische Außenministerin Hillary Clinton, der Verteidigungsminister Robert Gates sowie im Hintergrund weitere Mitarbeiter der Obama-Regierung zu sehen. Alle Personen, bis auf Webb, blicken konzentriert, angespannt auf einen Punkt, der sich links außerhalb der Fotografie befindet. Die Anwesenheit der Regierungsführung sowie die zahlreichen Unterlagen und Notebooks suggerieren dem Betrachter ein Geschehen von höchster Brisanz. Was ihm verborgen bleibt, ist das, was die Abgebildeten sehen. In der Nacht vom 1. auf den 2. Mai 2011 wurde der Kopf der terroristischen Gruppierung al-Qaida, Osama bin Laden, durch eine Spezialeinheit des amerikanischen Militärs im pakistanischen Abbottabad in seinem Versteck gestellt und getötet. Durch Pete Souzas Fotografie sind wir indirekt Zeuge dieses Ereignisses, das von den Autoren der hier referierten Bildbeschreibung als „Meilenstein der Bildpolitik“ bezeichnet wird und das „in das kollektive Gedächtnis des US-amerikanischen Kampfs gegen al-Qaida eingegangen ist“.³¹⁹ Der Leichnam bleibt dem Betrachter verborgen, dagegen soll der entscheidende Schlag der US-Regierung in ihrem ‚Kampf gegen der Terror‘ in das Blickfeld gerückt werden. Und anstatt der barbarischen Tradition, den Besiegten öffentlich zur Schau zu stellen, sollen die Anstrengungen im Vordergrund stehen, derer es bedurfte, um diesen ‚Sieg‘ zu erringen.³²⁰ Denn die

³¹⁷ Barthes, Roland: *Historie und ihr Diskurs*, in: *alternative* 62/63 (1968), S. 171–180, S. 175.

³¹⁸ Im Folgenden wird aus dem Begleitheft zitiert, welches anlässlich der Ausstellung *Seeing is Believing* herausgegeben wurde, die 2011 in den Kunstwerken Berlin zu sehen war. Dieser Absatz wurde zum Werk von Alfredo Jaar, *May 1, 2011* verfasst. Booklet, Kat. Ausst: *Seeing is Believing*, Kunstwerke, hrsg. von Susanne Pfeffer, Berlin 2011, S. 3.

³¹⁹ Vgl. Anm. 318.

³²⁰ Vgl. Anm. 318.

Öffentlichkeit soll an die Ereignisse in Pakistan glauben und die abgebildete US-amerikanische Regierung als Stellvertreter – als Zeugen – anerkennen. Eine Veröffentlichung des toten bin Laden hätte, so die öffentliche Stellungnahme des Präsidenten, verheerende Folgen gehabt. Das Foto von Pete Souza zeigt uns eindrücklich, dass wir nicht mehr glauben (und somit für wahr halten) sollen aufgrund dessen, was wir sehen, sondern dass wir glauben sollen, was andere für uns bezeugen.³²¹ Wo 2001 unser Blick auf die einstürzenden Zwillingstürme in New York gerichtet war, auf das Ereignis selbst, wendet sich 2011 der Blick weg von dem Ereignis hin zu den Zeitzeugen. Nicht das Ereignis ist hier entscheidend, sondern die Anstrengungen der amerikanischen Regierung, die Anspannung während der heiklen Operation stehen im Vordergrund und führen indirekt den Blick des Betrachters zu den Geschehnissen in Pakistan. Die Fotografie ist eben nicht nur das „juristische[n] Idealbild [eines] Zeugen[s]“³²², sondern lässt sich im Gegenteil gezielt politisch motiviert einsetzen, um eine bestimmte Botschaft zu transportieren.

Dem Augenblick entzogen, wird die Fotografie zu einem ‚Schlüsselbild‘, einem ‚Sinnbild‘ für ein Erlebnis, ein Ereignis. Die Gesellschaft kann emotional reagieren, ihr Denken, ihre Haltung in dieser einen Fotografie manifestieren. Heute nun ist das Internet der Ort für den Austausch von Informationen.³²³ Und hier spielt die Geschwindigkeit und Verfügbarkeit einer Fotografie eine große Rolle. Hat sich zwar die Belichtungszeit den Ansprüchen angepasst, so war es zunächst die Sofortbildkamera, die eine Fotografie unmittelbar nach der Belichtung verfügbar machte. Christiane Holm spricht hier von dem Übergang des „Dasein[s]“ hin zum „Dagewesensein“, welches bildhaft festgehalten wird.³²⁴ Die digitale Fotografie stellt mit ihrer sofortigen Verfügbarkeit, aber vor allem in der digitalen Übertragungsfähigkeit via Internet, eine Revolution nicht nur in technischer Hinsicht dar. Die Fotografie ist nicht länger lokal bei der Fotokamera und dem Urheber verortet, sondern unverzüglich beim Verbraucher. Das 21. Jahrhundert, als Zeitalter des Internets, zeigt hinzukommend, dass die Hoheit über mediengestützte Information nicht mehr länger bei der Presse liegt, sondern durch Smartphones, Handykamera und *YouTube* jeder Zeuge und Berichterstatter werden kann.

³²¹ Vgl. Anm. 318.

³²² Vgl. Anm. 309.

³²³ Karich, Swantje: Wohin steuert die zeitgenössische Kunst?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 264 (2011), Beilage Z 1; siehe auch: Schulz, Malin: „Hier fallen Bomben“. Das Fernsehen zeigt täglich Bilder der Gewalt – aber in keinem Medium kommt uns der Krieg so nahe wie auf Facebook. Protokoll einer Überforderung, in: Zeit-Campus 2 (2013), S. 72–74.

³²⁴ Holm, Christiane: Fotografie, in: Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hrsg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar 2010, S. 227–234, S. 228.

Privatpersonen können überall auf der Welt die Geschehnisse dokumentieren und eigenständig auf den bekannten Online-Plattformen veröffentlichen.³²⁵

III.2.2. Medien als Anlass und Mittel gesellschaftlicher Kommunikation

Die Allgegenwart der Medien wird durch kein anderes Ereignis zu Beginn des 21. Jahrhunderts eindrücklicher markiert als durch die Anschläge auf das World Trade Center in New York am 11. September 2001. Überall wurde zeitgleich über Livestreams von dem tragischen Ereignis berichtet. Je nach geografischer Lage konnte der Fernsehzuschauer, beispielsweise in Indien, die Ereignisse zur Prime Time im Fernsehen ‚live‘ mitverfolgen.³²⁶ Die Printmedien weltweit titelten am 12. September 2001 mit demselben Motiv und selbst die Ausgabe der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* druckte zum ersten Mal seit ihrem Bestehen eine großformatige Fotografie auf der Titelseite ab: die rauchenden Zwillingstürme.³²⁷ Nicht das Ereignis an sich, das wir zumeist nicht vor Ort miterleben, sondern dessen Abbild geriert zum Nachweis und löst Reaktionen beim Betrachter aus.³²⁸

Das Beispiel des 11. September 2001 zeigt, dass die Massenmedien „Bedingungen für die Fortsetzung von Kommunikation [schaffen][...], die ihrerseits nicht jedes Mal von neuem kommuniziert werden müssen, sondern [...] als für alle gemeinsame Basis gelten“³²⁹, so Elena Esposito. Die italienische Soziologin bezieht sich hierbei auf Niklas Luhmanns Systemtheorie, welche die Medien als eine wichtige Grundlage für die Kommunikation der Gesellschaft sieht. So erklärt Luhmann, die Stabilität einer Gesellschaft, die er an der jeweiligen Fähigkeit zur Reflexion der Vergangenheit und der gesellschaftlichen Identität festmacht, liege in der Bildung von „Objekten“.³³⁰ Für Luhmann besteht die Stabilität einer Gesellschaft im „Konsens“, der durch eine einheitliche Religions- und Kulturzugehörigkeit erzielt bzw. über einen gesellschaftlichen Sozialvertrag festgelegt wird. Die Massenmedien würden in ihrer beständigen Darbietung von Informationen nicht nur auf den Konsens

³²⁵ Vgl. Dander, Patrizia: Bild-Gegen-Bild, in: Kat. Ausst. Bild-Gegen-Bild, hrsg. von Patrizia Dander und Julienne Lorz, Haus der Kunst, München 2012, Köln 2012, S. 8–29, S. 24.

³²⁶ Vgl. Paul 2004, S. 436 ff.

³²⁷ Singer, Wolf: Das Bild in uns – Vom Bild zur Wahrnehmung, in: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, S. 56–76, S. 56.

³²⁸ Vgl. Paul, Gerhard: 9/11. Das Bild als Tat und die neuen Bilderkriege, in: Kat. Ausst. Unheimlich Vertraut. Bilder vom Terror, hrsg. von Felix Hoffmann, C/O Berlin 2011, Köln 2011, S. 134–148, S. 138.

³²⁹ Esposito, Elena: Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 2002, S. 255. Jedoch schwächt die Autorin ihre Argumentation ab, sie stellt die Aussagen der Massenmedien, da sie von Personen mitgeteilt werden, aufgrund einer möglichen Subjektivität in Frage. Vgl. Esposito 2002, S. 256 f.

³³⁰ Luhmann 1995, S. 5.

einwirken, sondern ihn gar „destabilisieren“, wie es Luhmann gegenteilig beschreibt.³³¹ Andererseits bedarf die moderne Gesellschaft mit ihrer Fähigkeit zur Selbstreflexion gerade der Massenmedien, um ihre „Stabilität“ über Informationsgleichheit und Informationsgleichzeitigkeit sowie die sich daraus ermöglichende unmittelbare gesellschaftliche Reaktion erst zu gewährleisten.³³² Nur die Massenmedien können laut Luhmann diesen Zustand erzeugen.³³³ Elena Esposito schlussfolgert daraus: „In diesem Sinne stellen die Massenmedien die Inhalte bereit, aus denen sich das Gedächtnis der Gesellschaft speist.“³³⁴ An dem Beispiel der Anschläge in New York zeigt sich modellhaft die Wechselwirkung zwischen den Massenmedien – diese führen erst ein Ereignis in die Gesellschaft ein – und dem kollektiven Gedächtnis, welches seine identitätsstiftenden Erinnerungen wiederum in den medialen Darstellungen manifestiert.

III.2.3. Eine Verbindung aus Medien und Kunst?

Was heißt dies konkret für das Beispiel *Badezimmer* von Thomas Demand?

In der Fotografie *Badezimmer* von 1997 (Abb. 2) erkennt der Betrachter eine gefüllte Badewanne mit halb zugezogenem Vorhang, eine geöffnete Tür und eine am Boden liegende Fußmatte.³³⁵ Der Betrachter sieht ein „absolut durchschnittliches, aber virtuos inszeniertes Bad“, wie es Bernhard Bürgi in einem Aufsatz formuliert.³³⁶

Hintergrund dieses Werkes ist der bis heute ungeklärte Fall des CDU-Politikers Uwe Barschel, der am 11. Oktober 1987 in einem Zimmer des Genfer Hotels *Beau-Rivage* tot in einer Badewanne liegend aufgefunden wurde. Das dramatische Geschehen im Genfer Hotel, und damit auch die Fotografie, markieren das tragische Ende einer der Politskandale der westdeutschen Nachkriegszeit. Begonnen hatte alles mit einer Verleumdungskampagne, die der damals als Ministerpräsident von Schleswig-Holstein amtierende Barschel u. a. gegen seinen SPD-Wahl-Herausforderer Björn Engholm initiiert haben soll und die kurz vor der Landtagswahl durch das Wochenmagazin *Der Spiegel* bekannt gemacht wurde. Daraufhin verlor die CDU am 13. September 1987 die absolute Mehrheit, blieb aber als Regierung bis

³³¹ Ebd., S. 5.

³³² Vgl. ebd.

³³³ Ebd., S. 174 f.

³³⁴ Esposito 2002, S. 255; die Autorin fügt aber hinzu, dass diese Inhalte keineswegs für alle Individuen innerhalb der Gesellschaft gleich sind, sondern subjektive Eindrücke und Sichtweisen auf ein Ereignis selbstverständlich zulassen. Daher bezeichnet sie, wie schon erwähnt, die Kommunikation auf Grundlage der Massenmedien als „zweite Realität“.

³³⁵ Siehe auch: Zschocke 2006, S. 235–238; Klose 2007, S. 166–167.

³³⁶ Bürgi 1998, o. S.

zur Neuwahl am 8. Mai 1988 geschäftsführend im Amt. Am 18. September 1987 gab Barschel eine eidesstattliche Erklärung ab, dass die gegen ihn erhobenen Vorwürfe haltlos wären. Jedoch musste Barschel auf Druck seiner Partei am 2. Oktober als Ministerpräsident zurücktreten. Interessant ist hier nicht die eigentliche Presseberichterstattung als vielmehr die Fotografie, das Titelblatt der Ausgabe des *Stern* Nr. 44 am 22. Oktober 1987 (Abb. 6). Zum ersten Mal in der Geschichte der Bundesrepublik wurde ein (Selbst-)Mord auf dem Titelblatt einer Zeitschrift abgelichtet. Die Fotografie, die in erheblichem Maße die Würde des Toten verletzte, wurden von einem *Stern*-Reporter am Tatort erstellt – noch bevor die Polizei eintraf.³³⁷ Das Cover des *Stern*, dieses „Schlüsselbild“³³⁸, wurde zur Vorlage für Demands Werk. Es fehlen allerdings jegliche Spuren, die auf das Genfer Hotelzimmer und auf den toten Barschel hindeuten. Ebenfalls verwendet der Künstler im Gegensatz zu der Schwarz-Weiß-Abbildung des *Stern*-Covers eine farbige Darstellung für sein Werk. Die Folgen, welche zu einer „brisante[n] Affäre im Politmilieu der Bundesrepublik mit nicht endenden Theorien über seinen rätselhaften, freiwilligen oder unfreiwilligen Tod“ führten, der „tragische Protagonismus“ werden vollkommen ausgespart.³³⁹ Würde als Hinweis eine Badewanne mit halb zugezogenem Vorhang, eine halb geöffnete Tür und eine erhöhte Aufsicht genügen, um den Erinnerungsprozess im Betrachter in Gang zu setzen?

In *Badezimmer* greift Thomas Demand mit dem *Stern*-Titelbild eine bildhafte Vorlage auf, die, anders als etwa bei *Büro*, über die massenmediale Ebene hinausweist.³⁴⁰ Unmittelbar nach der Veröffentlichung der Pressebilder Ende der 1980er Jahre wurde ein Vergleich mit Jacques-Louis Davids berühmtem Gemälde *Der Tod des Marat* (Abb. 9) gezogen.³⁴¹ Und zweifellos gibt es historische und bildwissenschaftliche Übereinstimmungen zwischen dem Schicksal, aber vor allem der Darstellung des Marat und Uwe Barschel. Mit dem Vergleich zu Davids *Marat* wird der Fotografie des toten Barschel eine Wertigkeit zuteil, die Claus

³³⁷ Godfrey 2009, S. 2–3.

³³⁸ Godfrey 2009, S. 2–3.

³³⁹ Bürgi 1998, o. S.

³⁴⁰ Vgl. Geimer 2007, S. 463–474; Klose 2007, S. 163–169.

³⁴¹ Klose 2007, S. 163–169; siehe auch: Geimer 2007, S. 471; Matheson 2007, S. 46. Interessanterweise hält Bernhard Bürgi in seinem Aufsatz die Verwandtschaft zu Davids *Marat* wegen der Auslassung von Barschel und damit dem Todesdrama und dessen symbolhafte moralische Erhabenheit für nicht gegeben. Bürgi 1998, o. S.; anzumerken ist hier, dass sich bereits vor Thomas Demand Angelika Bader und Dietmar Tanterl in ihrem Werk *Es lebe der Tod* (1988, Abb. 20) mit der bildhaften Verwandtschaft zwischen Marat und Barschel beschäftigen. In ihrem Triptychon setzen sie ein Detail aus Davids Werk einem Detail aus der *Stern*-Fotografie gegenüber, die mittlere Tafel trägt die Worte „ES LEBE DER TOD“. Schon hier intendiert das Werk die Parallelen der dramatischen Schicksale beider Personen, sie wurden Opfer ihrer eigenen Politik. Wobei jedoch der eine als politischer Revolutionär, dagegen der andere als korrupter Politiker in die Geschichte einging. In: Flacke, Monika: Das Konzept Geschichte in der zeitgenössischen Kunst, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft 2 (1992), S. 43–44.

Leggewie in seinem Aufsatz als „Ikonisierung“ bezeichnet.³⁴² Und dass die Massenmedien in der Lage sind, einen kurzen Augenblick der Zeitgeschichte hervorzuheben und diesem eine derartige Aura zu verleihen, unterstreichen Reinhold Viehoff und Kathrin Fahlenbrach in ihrem Aufsatz speziell zu diesem Thema.³⁴³ Jedoch bedarf es „einige[r] bildimmanente[r] ikonische[r] Qualitäten“, um als „Medienikone [...] aus der alltäglichen Bilderflut“ herauszuragen, wie dies Gerhard Paul formuliert.³⁴⁴ Denn erst durch die „mediale Umwandlung“ und „penetrante tausendfache Wiederholung“ erlangen Bilder ihre durchschlagende Wirkung, wie Werner Lippert beisteuert.³⁴⁵ So kann die Medienikone als eine Art „kodierte Schlüsselbild“ fungieren, welches Ereignis und Erinnerung in sich speichert.³⁴⁶

Im Jahr 1987 waren wohl die Entwicklungen im Bespitzelungsfall in Schleswig-Holstein, der Rücktritt Barschels und dessen ominöser Tod die präzise Nachricht. Aber wie steht es um die Kenntnis im Jahr 1997 zum Zeitpunkt des Entstehens von Demands Werk? Zurecht weist Christian Filk darauf hin, dass die Medien stets ihren Blick auf andere, neuere Entwicklungen in der Politik und Gesellschaft richten und damit auch die Aufmerksamkeit der Konsumenten

³⁴² Leggewie, Claus: Von der Visualisierung zur Virtualisierung des Erinnerns, in: Meyer, Erik (Hrsg.): Erinnerungskultur 2.0. Kommemorativ Kommunikation in digitalen Medien, Frankfurt a. M./New York 2009, S. 9–28; ursprünglich ein transportables Kultbild bezeichnend, wird der Begriff heute als Umschreibung für ein Bildwerk verwendet, das eine „historische Signifikanz“ und einen Wiedererkennungswert in sich trägt sowie „kollektive Erinnerungen“ mobilisiert. Ein Bild erhält diese Aura, wenn es durch Omnipräsenz und über Gattungen hinweg der Gesellschaft beständig vor Augen geführt wird und sich dadurch ein Wiedererkennungseffekt einstellt, der das Motiv aus einer unzähligen Menge von Bildern heraushebt.

³⁴³ Ihrer Meinung nach kreieren Medien „einen Augenblick, der von diesem Moment an eine weit über sich selbst hinausweisende symbolische Bedeutung und assoziative Wirksamkeit erhält, einen Augenblick, der von diesem Moment an ein Bild ist, durch das die Medien auf die Wirklichkeit blicken und ihnen einen eigenen Sinn geben.“ Viehoff, Reinhold/Fahlenbrach, Kathrin: Ikonen der Medienkultur. Über die (verschwindende) Differenz von Authentizität und Inszenierung der Bilder in der Geschichte, in: Beuthner 2003, S. 44.

³⁴⁴ Paul, Gerhard: „Mushroom Clouds“. Entstehung, Struktur und Funktion einer Medienikone des 20. Jahrhunderts im interkulturellen Vergleich, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006 b, S. 243–264, S. 243 f; Gerhard Paul nennt hier Wiedererkennbarkeit und eine „prägnante optische Qualität und Klischeehaftigkeit.“ Er schreibt hierzu in seinem späteren Werk: „Aus kunsthistorischer bzw. bildwissenschaftlicher Sicht verfügen ‚außerkünstlerische‘ historische Referenzbilder in aller Regel über besondere ideenspezifische und formalästhetische Qualitäten sowie über Affinitäten zu vertrauten Ikonografien, die – sich wechselseitig bestärkend – diese erst befähigen, zu Ikonen zu werden.“ In: Paul, Gerhard: BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts, Göttingen 2013, S. 441; der Autor bezieht sich hierbei auf: Blum, Gerd/Sachs-Hombach, Klaus/Schirra, Jörg R. J.: Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft: Eine Gegenüberstellung am konkreten Beispiel. Die Fotografie Terror of War von Nick Ut (Vietnam 1972), in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 8: Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten, Hamburg 2007, S. 117–152, S. 124.

³⁴⁵ Lippert 2006, S. 9.

³⁴⁶ Paul 2006 b, S. 243 f.; Viehoff/Fahlenbrach 2003, S. 44; als weiteren Beleg kann hier Heiner Stadlers Ausführung genannt werden: „Es scheint, als sei gerade das von besonderer Bedeutung, was auf den Bildern nicht zu sehen ist. Zu Ikonen werden diese Bilder nicht, weil wir sie mit der Wirklichkeit vergleichen können, sondern weil uns ihre Bedeutung immer im Nacken sitzt.“ In: Stadler, Heiner: Über den Kreislauf der Bilder, in: Jürgens-Kirchhoff, Annegret/Matthias, Agnes 2006, S. 105–117, S. 105.

mit sich ziehen, was in der Umkehr bedeutet, dass das Interesse an Uwe Barschel nachlässt. Generell ist die Aufmerksamkeit der Medien in der Regel kurz und auf Aktualität bedacht. Es bleibt die Frage, warum sich Demand mit einem Abstand von zehn Jahren mit diesem Fall deutscher Geschichte beschäftigt.

Zunächst geht es in der Überführung der Informationen über den toten Barschel in ein Bild um die Frage, ob Bilder die geeignete Trägerform von Informationen sind. In Filks *Narrativer Funktion* wird die Schrift gegenüber dem Bild abgewogen. Der Diskussion über die Wertigkeit verschriftlichter oder verbildlichter Historie kann entgegengehalten werden, dass beide zunächst die Vergangenheit reflektieren, um sie schließlich in eine bestimmte Form zu transformieren. Das *Stern*-Cover titelte: *Tod in Genf. Die geheimnisvollen Notizen des Uwe Barschel*. Durch den Titel in Kombination mit der Fotografie des toten Barschel wurde dem Leser des Titels des *Sterns* die Information sinnfällig vor Augen geführt, wobei Barschel selbst auf der Fotografie nur aufgrund der Verbindung mit der Schlagzeile und den Berichten über die Bespitzelungs-Affäre identifiziert werden konnte. Zehn Jahre später konzentriert sich Thomas Demand lediglich auf das Pressebild. Die Schlagzeilen sind in Demands Werk nicht zu finden, wohingegen er den Leichnam herausnimmt und einen größeren fotografischen Ausschnitt für seine Szenerie wählt. In seiner Manier betitelt er sein Werk schlicht: *Badezimmer*³⁴⁷. Er überlässt eine mögliche Reminiszenz zu Barschels Fall einzig der Wirkung seiner Fotografie.

Johannes Schmidt räumt ein, dass, um Demands Werk verstehen zu können, ein Wissen um die Hintergründe des bestimmten Ereignisses, welches an diesem Ort stattgefunden hat, existieren muss.³⁴⁸ Denn „die kargen visuellen Anhaltspunkte erzwingen förmlich Fragen nach dem dargestellten Ort oder einem narrativen Zusammenhang.“³⁴⁹ Und hierbei könnte ebenfalls der ‚Modellbetrachter‘ gemeint sein, der von Nina Zschocke in ihren Ausführungen

³⁴⁷ An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass bezogen auf das Werk *Badezimmer* in vereinzelt Artikeln oder Katalogbeiträgen der Titel *Badezimmer (Beau Rivage)* verwendet wird. Dieser Zusatz ist bisher bei keiner anderen Arbeit von Thomas Demand bekannt, wirft jedoch ein besonderes Licht auf die Arbeit *Badezimmer*. Es können dadurch konkrete Rückschlüsse auf das Hotel in Genf und damit auf das Ereignis gezogen werden, wie etwa Hubert Beck in seinem Aufsatz unterstreicht. Doch auch ohne das Hotel konkret zu kennen, wird wohl der Betrachter im Hinblick auf den Titel *Badezimmer (Beau Rivage)* den Zusatz *(Beau Rivage)* als eine Kennzeichnung für einen spezifischen Ort deuten. Außer in den folgenden genannten Texten wird der Titel *Badezimmer (Beau Rivage)*, auch vom Künstler selbst, nicht weiter verwendet und soll auch daher im Verlauf dieser Arbeit keine weitere Beachtung finden. Vgl. Demand, Thomas: Kat. Ausst. Thomas Demand, Kunsthalle Zürich, Zürich 1998, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1998, Zürich 1998 a, o. S.; Beck 2000, S. 114; Karallus 2001, S. 132–143; Zschocke 2006, S. 235; Matheson 2007, S. 46; Fried 2008, S. 261.

³⁴⁸ Schmidt 2008, S. 53.

³⁴⁹ Ebd.

über das Werk des Künstlers definiert wird und der über ein konkretes Bild- und Geschichtswissen verfügt.³⁵⁰

Jedoch scheint es gerade so, als ob Demand selbst dies gar nicht intendieren würde, wenn er sagt: „Man verbindet solche Orte mit den eigenen Erinnerungen.“³⁵¹ Und doch wird an anderer Stelle vom Künstler selbst die Kenntnis um die Hintergründe des Ereignisses vorausgesetzt, wenn er sich in einem Interview mit Ruedi Widmer lapidar äußert: „Jeder kennt das Badezimmer, wo Barschel starb. [...] Doch niemand hat es als Ort wahrgenommen, sondern nur als Teil einer eigenen Bilderkette. Meine Arbeit besteht darin, den Verkettungen nachzugehen.“³⁵² Der Künstler reduziert nach eigenen Aussagen die ursprüngliche Darstellung auf Schlüsseldetails³⁵³, um anhand dieser Indizien vom Betrachter einen komplexeren Sachverhalt rekonstruieren zu lassen.³⁵⁴

Dem Künstler geht es in seinem Werk also darum, sich nicht allein in der Nachbildung des *Stern*-Covers zu erschöpfen, sondern sich im Gegenteil auf Details zu fokussieren. An diesem Punkt kulminiert der künstlerische Gedanke in der praktischen Umsetzung. Denn die spezifische Arbeitsweise erlaubt es dem Künstler, die mediale Vorlage durch sein Papiermodell zu ersetzen und in seiner Darstellung allein den Ort zu fokussieren.

Hierbei spielt die Reduktion in Demands Fotografie ein zentrales kompositorisches Element. Das Weglassen ist die kompositorische Entscheidung des Künstlers, wodurch er die Wirkung der gesamten Arbeit verändert. Das Weglassen der zentralen Figuren, das Reduzieren menschlicher Spuren, ist ein gewollter Aspekt in Demands Werk, um dem Betrachter das „Gefühl [zu geben], dass ein entscheidendes Bildelement fehlt“, wie es im Begleitheft zu der Überblicksausstellung in der Neuen Nationalgalerie beschrieben wird.³⁵⁵ Hierzu äußert sich der Künstler in einem Interview mit Tim Sommer und Ralf Schlüter: „Wenn Sie das Bild eines Raumes mit Menschen sehen, sind Sie ein außenstehender Beobachter – Sie beobachten eine Anekdote. Ein leerer Raum lädt Sie hingegen immer sehr viel mehr ein, sich selber in

³⁵⁰ Zschocke 2006, S. 240.

³⁵¹ Demand 1999, S. 10 f.

³⁵² Ebd. S. 10 f.

³⁵³ Demand wirft in dem Interview mit Ruedi Widmer die Frage auf: „Was sind die Schlüsseldetails, die rein müssen, um den Ort zu einem Ort zu machen und nicht zu einem Allgemeinplatz?“ In: Ebd., S. 11.

³⁵⁴ Für Gerhard Paul sind die Werke Demands „von jeglichem Ballast befreit“, die als „Kulissen [...] eine diffuse Ahnung von der Tat provozieren.“ Paul, Gerhard: In der Badewanne. Die fotografische Ikone einer Politik- und Medienaffäre, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Bd. 2: 1949 bis heute, Göttingen 2008 b, S. 542–549, S. 548.

³⁵⁵ Aus dem Begleitheft, welches anlässlich der Ausstellung „Thomas Demand. Nationalgalerie“ Neue Nationalgalerie, Berlin 2009, entstanden ist.

diesen Ort hineinzusetzen.³⁵⁶ Demand geht es nicht darum, die zugrunde liegenden Ereignisse direkt widerzuspiegeln und den Betrachter schlicht darauf aufmerksam zu machen. Er möchte in seinen „Bildräumen“ den Betrachter zur „Produktion eigener Gedankenbilder“ auffordern.³⁵⁷ Christina Pack nennt dies in ihrer Dissertation eine „Verschiebung der Aufmerksamkeit“, da der Künstler die Personen, die eigentlich im Zentrum der Pressefotografien standen, zugunsten des Raumes beiseitestellt.³⁵⁸ So schafft Demand die Möglichkeit, die nun freigewordenen Räume mit Assoziationen besetzen zu lassen.³⁵⁹

In Christian Filks dritter Theorie, der *Zoom-Funktion*³⁶⁰, wird dem Bild die Fähigkeit zugesprochen, Informationen in sich aufzunehmen und zu speichern. Die journalistischen Berichte über Barschel kulminieren in dem Titelblatt des *Stern*. Denn die Besonderheit im Fall Barschel liegt in der fotografischen Dokumentation, die maßgebliche Rezeption des rätselhaften Todes geschah über Fotografien der Presse und im Besonderen durch das umstrittene *Stern*-Cover.³⁶¹

Thomas Demand macht sich hier etwas zunutze, was der Wirkungsmacht der Medien und dem Bild geschuldet ist, als Lieferant und Träger von Informationen geht Demand mit seiner Kunst eine Dreiecksbeziehung mit dem Betrachter ein. Sein Werk kann sich über das Wissen des Betrachters aus den Medien vermitteln. Gerhard Paul spricht in Bezug auf Demands *Badezimmer* sogar von „Fototrophäen, die die Gefühle und Erfahrungen der Zeitgenossen geformt haben“³⁶² und sich aus der täglichen Bilderflut der Medien herausheben können.

III.3. Ereignisdarstellung in der Kunst

Dass die Massenmedien einen großen Einfluss auf unsere Gesellschaft ausüben, wird bis hierhin beschrieben. Als Vermittlungsinstanz für Ereignisse sind sie unverzichtbar. Ebenfalls sind sie ein Garant dafür, die spezifische, gesellschaftliche Vergangenheit beständig zu wiederholen und das kollektive Gedächtnis zu nähren. Im folgenden Kapitel soll die Rolle der zeitgenössischen Kunst als ‚Vermittler‘ von Ereignissen untersucht werden. Dass sich dabei ihr Fokus ebenfalls auf die Medien gelegt hat, unterstreicht Michael Diers: „Nicht der Gang

³⁵⁶ Demand, Thomas im Interview mit Tim Sommer und Ralf Schlüter: „Ein Bild bleibt im Kopf liegen“, in: art. Das Kunstmagazin 10 (Oktober 2006 c), S. 46–61, S. 60; in einem weiteren Interview sagte der Künstler aus: „Man verbindet solche Orte mit den eigenen Erinnerungen.“ Demand 1999, S. 10 f.

³⁵⁷ Pack, Christina: Dinge. Alltagsgegenstände in der Fotografie der Gegenwartskunst, Berlin 2008, S. 168, 181.

³⁵⁸ Pack 2008, S. 170.

³⁵⁹ Pack 2008, S. 181.

³⁶⁰ Wie Anm. 293.

³⁶¹ Demand 1999, S. 10 f.

³⁶² Paul 2008 b, S. 548.

vor die Tür oder der Blick aus dem Fenster, sondern der Blick in die Tageszeitung oder den Fernseher liefert der zeitgenössischen Kunst das Anschauungs- und Ausgangsmaterial ihrer Werke.³⁶³ Diers erkennt hierbei zwei Ebenen der Kommunikation durch Bilder, die der Gesellschaft gleichzeitig zur Verfügung stehen: Eine Ebene ist die Fotografie, die uns in den täglichen Medien die aktuellen Ereignisse näherbringt, die andere Ebene ist das Kunstwerk, das die Medienbilder aufgreift und in einen ‚größeren Kontext‘ stellt.³⁶⁴ Der Autor deutet an, dass erst die bildende Kunst aus den ‚allgemeinen Bildern‘ der Medien, denen ‚das Vermögen des innerbildlichen Kommentars, kurz die reflexive Struktur‘ fehlt, die Informationen herausholt, um sie für den Betrachter sichtbar zu machen.³⁶⁵ Doch dass dies der Kunst allein aufgrund des Bezugs zu den Medien gelingen kann, wird bisweilen bezweifelt. In der näheren Beschäftigung mit dem Thema der Ereignisdarstellung in der zeitgenössischen Kunst ist die Herausforderung spürbar, der sich die Künstler stellen müssen, sofern sie sich mit der Vergangenheit beschäftigen.

III.3.1 Herausforderungen bei der Darstellung von Ereignissen

Kann eine Kommunikation zwischen Künstler und Betrachter generations- und gesellschaftsübergreifend existieren? Kann ein Kunstwerk als Archiv der Geschichte fungieren? Die beständige Wiederholung spezifischer, identitätsstiftender historischer Ereignisse, die in Form von Bildern, Berichten und Dokumentationen der Gesellschaft dargeboten werden, ist hinreichend bekannt. Wie aber kann sich die Kunst in diesem Prozess der Erinnerung und Konstitutionierung positionieren, wenn die Wahrnehmung der Vergangenheit einer stetigen Veränderung ausgesetzt ist? Reinhard Koselleck stellt in diesem Zusammenhang fest, dass sich mit dem ‚Generationswechsel [...] auch der Gegenstand der Betrachtung‘ verändert. ‚Aus der erfahrungsgesättigten, *gegenwärtigen Vergangenheit* der Überlebenden‘, so Koselleck, ‚wird eine *reine Vergangenheit*, die sich der Erfahrung entzogen hat. [...] Mit der aussterbenden Erinnerung wird die Distanz nicht nur größer, sondern verändert sich auch ihre Qualität. Bald sprechen nur noch die Akten, angereichert durch Bilder, Filme, Memoiren.³⁶⁶ Mit dem Generationswechsel verändert sich demnach die Wahrnehmung von Ereignissen. Die Zeugnisse der Zeit beschränken sich nunmehr allein auf Objekte und Überlieferungen, was wiederum beim Betrachter zu emotionalen Einbußen

³⁶³ Diers 2005, S. 37.

³⁶⁴ Vgl. ebd.

³⁶⁵ Ebd., S. 45; der Autor bezieht sich hier auf die Ausführungen von Stoichita, Victor: *Das selbstbewußte Bild. Der Ursprung der Metamalerei*, München 1998.

³⁶⁶ Koselleck, Reinhart: Nachwort, in: Charlotte Beradt: *Das Dritte Reich des Traums*, Frankfurt a. M. 1994, S. 117–132, S. 117.

führen dürfte. So schreibt der Historiker Habbo Knoch in diesem Zusammenhang von einer „Fremdbestimmung des Erinnerns“, welche die Wahrnehmung verändern könnte.³⁶⁷ Diese Annahme führt zu der Erkenntnis, dass für ein umfassendes Bildverständnis die gesellschaftlichen Bedingungen sowohl zu der Zeit des Ereignisses als auch während der Erschaffung der Ereignisdarstellung berücksichtigt werden müssen.³⁶⁸

Um Kunstwerke als historische Quellen³⁶⁹ nutzen zu können, muss der Betrachter nicht nur ihre ‚Sprache‘ verstehen, sondern auch erfassen können, unter welchen zeitbezogenen Bedingungen das Kunstwerk erstellt wurde.³⁷⁰ Erwin Panofsky hat mit der ikonographisch-ikonologischen Methode einen bestehenden Ansatz fortentwickelt, mit dessen Hilfe dem „einstige[n] Sinn eines Kunstwerks“ durch die zur Verfügung stehenden bildhaften wie schriftlichen Quellen nähergekommen werden soll.³⁷¹ Über die Identifizierung der dargestellten Objekte, die das Motiv in ihrem jeweiligen zeitlichen und gesellschaftlichen Kontext einordnen sollen, wird die Rezeption eines Werks zum Zeitpunkt seines Erschaffens untersucht. Jedoch soll hier eine ergänzende Methode herangezogen werden, die Andreas Körber in seinem Aufsatz *Bilder als Quellen – Bilder als Darstellungen: Bilder zum Rekonstruieren von Geschichte; Geschichte in Bildern de-konstruieren* im Sinne einer didaktischen Nutzung von Bildern beschreibt.³⁷² Diese bezieht im Hinblick auf das Thema dieser Arbeit ebenso den Aspekt des Betrachters mit ein und problematisiert damit die Herausforderung einer schlüssigen Bildinterpretation, auch nach größerem zeitlichen Abstand: „Das Bild muss offenkundig zeitlich über sich hinausweisen.“³⁷³ Körber befragt die Ereignisdarstellungen als Geschichts- und Politikdidaktiker in erster Linie auf ihre Möglichkeit als historische Quelle. Bildinterpretationen wie z. B. nach Panofsky sind für ihn „nicht obsolet“, aber eben auch nicht ausreichend. Hinzukommen muss eine „spezifisch

³⁶⁷ Knoch, Habbo: Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg 2001, S. 13.

³⁶⁸ Rösen, Jörn: Kunst und Geschichte. Theoretische Überlegungen zur Präsentation menschlicher Vergangenheit, in: Spickernagel, Ellen/Walbe, Brigitte (Hrsg.): Das Museum. Lernort contra Musentempel, Gießen 1979, S. 7–17, S. 9.

³⁶⁹ Über die Nutzung von Kunstwerken als Quellen vergangener gesellschaftlicher, politischer und kultureller Situationen ist in einer Vielzahl von Schriften referiert worden. Als Beispiele können hier angeführt werden: Rabb/Brown 1986, S. 1–6; Wohlfeil 1986, S. 91–100; von Rosen 2003; Hirsch 2011, S. 43–63; eine generelle Auseinandersetzung mit der Bilddarstellung und Bildbedeutung unter zeitlichen wie gesellschaftlichen Bedingungen findet sich unter anderem in dem Sammelband von Matthias Bruhn und Karsten Borgmann, in: Bruhn, Matthias/Borgmann, Karsten (Hrsg.): Sichtbarkeit der Geschichte. Beiträge zu einer Historiografie der Bilder, http://edoc.hu-berlin.de/histfor/5/PDF/HistFor_5-2005.pdf (19.04.2014).

³⁷⁰ Wohlfeil 1986, S. 92, 97.

³⁷¹ Eberlein, Johann Konrad: Inhalt und Gehalt: Die ikonografische-ikonologische Methode, in: Belting, Hans u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin, 6. Auflage 2003, S. 175–197, S. 179.

³⁷² Körber 2006, S. 169–195.

³⁷³ Körber 2006, S. 170.

geschichtsbezogene Analyse“.³⁷⁴ Für den komplexen Zusammenhang der Informationsweitergabe mithilfe eines Kunstwerks berücksichtigt das von Körber beschriebene Konzept nicht nur den zeitlichen Aspekt, die Wahrnehmung eines Ereignisses durch den Künstler und der daraus resultierenden Wiedergabe im Werk, sondern eben auch die anschließende Wahrnehmung und das Verständnis des Betrachters. Basierend auf dem Modell der *6-Felder-Matrix*, das von der Forschungsgruppe *FUER Geschichtsbewusstsein* erarbeitet wurde, erläutert Körber die verschiedenen komplexen Wechselwirkungen, die zwischen dem historischen Ereignis selbst, seiner Abbildung durch einen Künstler und dem Betrachter eines Kunstwerks entstehen.³⁷⁵ Aufgrund von gezielten wie auch unbewussten Selektionsprozessen kann sich ein (Bild)-Gegenstand (z. B. ein reales Ereignis als Thema des Bildes) nicht zu hundert Prozent im Kunstwerk niederschlagen. Daher wird der vom Künstler bearbeitete Gegenstand immer nur ausschnittsweise vom Betrachter zu erfahren sein. Der Selektionsprozess liegt jedoch nicht allein aufseiten des Künstlers. Ebenso wird der Betrachter das Kunstwerk aus seiner subjektiven Sichtweise wahrnehmen. Allerdings spielt der Künstler innerhalb dieser Matrix eine zentrale Rolle, da seine Wahrnehmung über den weiteren Verlauf der Informationsvermittlung maßgeblich entscheidet. Die Matrix punktiert zwischen dem Ereignis, der künstlerischen Bearbeitung und der letztendlichen Betrachtung zwei Momente, die einem „Selektionsprozess“ unterliegen.³⁷⁶ Zunächst unterliegt die Ausarbeitung eines Ereignisses dem „Geschichtsbewusstsein“ des jeweiligen Künstlers.³⁷⁷ Körber geht in seinen Ausführungen davon aus, dass der Künstler das von ihm wahrgenommene Ereignis unter Berücksichtigung seiner gegenwärtigen, sozialen und kulturellen Position in einer „bestimmten Kontextualisierung“ wiedergibt.³⁷⁸ Folglich wird dem Betrachter eine subjektive Wahrnehmung des Künstlers vorgeführt, also dessen „Kontextualisierung und Interpretation“, die zu der Zeit der Entstehung seinen „Deutungs- und Wertehorizont“ prägen.³⁷⁹ Folglich muss sich der Betrachter das Kunstwerk als ein Abbild, als kurzen Augenblick eines historischen, komplexen Geschehens vorstellen und das Werk als eine „bildliche Narration lesen“: „Es bildet nicht die Vergangenheit zum Zeitpunkt t_1 [Zeitpunkt des eigentlichen Ereignisses; Anm. des Verfassers] ab, sondern ist eine

³⁷⁴ Körber 2006, S. 190.

³⁷⁵ Körber 2006, S. 184–188. Das Modell der „6-Felder-Matrix“ wurde 2002 von Waltraud Schreiber in ihrem Artikel zum ersten Mal publiziert: Schreiber, Waltraud: Reflektiertes und (selbst-)reflexives Geschichtsbewusstsein durch Geschichtsunterricht fördern – ein vielschichtiges Forschungsfeld der Geschichtsdidaktik, in: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 1 (2002), S. 18–44. Die „6-Felder-Matrix“ gliedert sich in folgende Punkte: (Re)-Konstruktion: Fokus Vergangenheit; Fokus Geschichte; Fokus Gegenwart – (De)-Konstruktion: Fokus Vergangenheit; Fokus Geschichte; Fokus Gegenwart.

³⁷⁶ Ebd., S. 184.

³⁷⁷ Ebd., S. 185.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Ebd.

Codierung der Geschichte, die der Maler über t_1 und ihre Vor- und Nachgeschichte erzählt.³⁸⁰ Jedoch, und dies fügt Körber an, ist die Verwendung einer Darstellung als Quelle für ein Ereignis „im strengen Sinne“ nur dann möglich, wenn die Betrachtung der Darstellung mit der „Entstehungszeit zusammenfällt“, sprich wenn das Ereignis für Künstler und Betrachter gleich präsent ist.³⁸¹ Über diese limitierte Parallelität hinaus ist der Betrachter gezwungen, die Darstellung zu interpretieren und die „zeitliche Kontextualisierung des Autors [Künstlers] zu re-konstruieren“.³⁸² Für Körber bedeutet daher das Bild nicht Abbild der Vergangenheit, sondern die Essenz aus dem Ereignis und der vorhergehenden und nachfolgenden Handlung, gepaart mit der Interpretation des Künstlers.³⁸³

Körber stellt im weiteren Verlauf seiner Untersuchung die Frage nach der Relevanz von Kunstwerken für die Betrachtung von historischen Ereignissen. Für ihn kommen diese Bilder als Quelle historischer Ereignisse nur dann infrage, „wenn es um historische Rekonstruktion, also um ein synthetisches Vorgehen des historischen Denkens geht.“³⁸⁴ Ein ereignisdarstellendes Bild kann als historische Quelle dienen, wenn unter Berücksichtigung der persönlichen Sicht des Künstlers ein „Geschichtsbild“ oder ein „Geschichtsbewusstsein“ seiner Zeit mit den „Vergangenheits-, Gegenwarts- und Zukunftsvorstellungen“ sowie der „Legitimation politischen Handelns“ mit der Jetztzeit des Betrachters in Beziehung gesetzt wird, sprich unter den gegebenen Sichtweisen und der Beurteilung von Geschichte zu dem Zeitpunkt der Betrachtung.³⁸⁵ Andreas Körber macht dies an einem Beispiel deutlich: Er führt ein Foto an, welches während des Zweiten Weltkrieges in Polen aufgenommen wurde und zeigt, wie einem älteren Mann – einem Juden – der Bart von einem deutschen Polizisten abgeschnitten wird. Die Fotografie lässt vermuten, dass der Fotograf der NS-Ideologie affirmativ gegenüberstand, zumindest legt das die Kontextualisierung des Bildes nahe: „Der Jude ist hier nicht nur eine Person, sondern steht als Sinnbild für den ‚alten‘, zu überwindenden Zustand. Er repräsentiert in der vom Fotografen offenkundig verinnerlichten NS-Ideologie die Vergangenheit.“³⁸⁶ Diese Vergangenheit soll (im Sinne der NS-Ideologie) durch den barbarischen und entwürdigenden Akt des Bart-Abschneidens „überwunden“ werden, der Polizist wiederum handelte nach damaliger Lesart „in die Zukunft gerichtet“. Aus heutiger Sicht bleibe „der manifeste Gehalt des Bildes“ zwar „weitgehend der gleiche“, so

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Ebd., S. 186; Vgl. Anm. 438.

³⁸² Ebd., S. 186.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Ebd.

³⁸⁵ Ebd., S. 187.

³⁸⁶ Ebd., S. 189.

Körper weiter, doch „wie anders [...] erfolgt die Kontextualisierung.“³⁸⁷ Dank des reflektierten Wissens über die NS-Zeit steht heute „nicht mehr der Vergangenheitspartikel ‚Jude‘ [...] für zu Überwindendes, sondern die menschenverachtende Ideologie und Handlung der Soldaten“.³⁸⁸ Die heutige Wahrnehmung stehe deswegen der damaligen diametral entgegen: Die Handlung erscheine nun nicht mehr als „Akt der Überwindung“, sondern wahlweise als „ein ‚Rückfall‘ in eine Umgangsweise [...], die schon überwunden geglaubt wurde, oder aber als das nun endlich zu überwindende.“³⁸⁹

In der „Geschichtsforschung“, wie es ebenso Guido Boulboulé und Detlef Stein beschreiben, geht es um die „Interpretation von Daten, die ein zutreffendes Bild von der Wirklichkeit ermöglichen“.³⁹⁰ Letztendlich deuten auch Künstler wie Demand Informationen, wie etwa eine Fotografie. Jedoch differenzieren beide Autoren zwischen dem ‚Forscher‘, der um eine gewisse Objektivität bemüht ist, und dem ‚Künstler‘, der ein Bild „erfindet“.³⁹¹ Der „objektiv-allgemeine Blick“ des ‚Forschers‘ wird hierbei durch den „subjektiv-fremden“ Blick des ‚Künstlers‘ ersetzt, und eine „subjektive Interpretation“ tritt an die Stelle einer „objektiven Analyse“.³⁹²

III.3.2. Der Künstler als Historiker?

Kann sich ein Künstler in seinem Werk als eine Art Historiker oder Chronist seiner Zeit betätigen? Dieser Frage geht Mark Godfrey in seinem Essay *The Artist as Historian* über das Werk von Matthew Buckingham nach.³⁹³ Godfrey sieht zunächst die Beschäftigung mit historischen Themen im Vergleich zum 19. Jahrhundert nicht als einen der Hauptaspekte der Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Nachkriegszeit.³⁹⁴ Doch mit Zunahme der Fotografie erkennt der Autor, dass in der Kunst die Idee einer historischen Darstellung wieder aufgegriffen wird. Hierbei nennt er beispielsweise die Appropriation Art als eine

³⁸⁷ Ebd., S. 190.

³⁸⁸ Ebd. Den Begriff „Vergangenheitspartikel“ zitiert Andreas Körber nach Hans-Jürgen Pandel und umschreibt die Einzelheiten einer Geschichtsbetrachtung, die nach der Quellenkritik als gegeben anzuerkennen sind und wiederum auf deren Grundlage die Konstruktion der Geschichte erneut beruht. Vgl. Hans-Jürgen Pandel: Quelleninterpretation, in: Mayer, Ulrich, Pandel, Hans-Jürgen, Schneider, Gerhard (Hrsg.): Handbuch Methoden im Geschichtsunterricht, Schwalbach 2004, S. 152–171, S. 153.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Boulboulé, Guido/Stein, Detlef: Holocaust, Bildgedächtnis, Erinnerung, in: Kat. Ausst. After Images. Kunst als soziales Gedächtnis, hrsg. von Peter Friese, Neues Museum Weserburg, Bremen 2004, Frankfurt a. M. 2004, S. 31–41, S. 35.

³⁹¹ Boulboulé/Stein 2004, S. 35.

³⁹² Ebd., S. 35.

³⁹³ Godfrey, Mark: The Artist as Historian, in: October 120 (Spring 2007), S. 140–172.

³⁹⁴ Godfrey 2007, S. 141.

„neue“ Möglichkeit.³⁹⁵ Weitere Strategien werden von Godfrey benannt, die etwa auf umfangreichen Forschungsprozessen der Künstler fußen und über das meist ausgestellte Forschungsmaterial den Betrachter einladen, sich mit der Vergangenheit zu beschäftigen.³⁹⁶ Weiter geht Godfrey auf filmische Werke etwa von Tacita Dean oder Omer Fast ein, die sich in ihrer Verbindung von Fiktion und Dokumentation mit Themen der Vergangenheit oder Vergangenheitsbewältigung beschäftigen.³⁹⁷

Einen weiteren Aspekt sieht Godfrey in dem gesteigerten Interesse der Gegenwartskunst, sich mit der Konzeptkunst der 1960er und 1970er Jahre zu beschäftigen. Der Autor nennt hierfür verschiedene Gründe, etwa eine thematische Neugestaltung „alter“ Konzepte, die Aktualität der „alten“ Konzeptkunst oder schlicht Melancholie.³⁹⁸ Rückblickend betrachtet, ist Godfreys Überblick auf historische Themen „nur“ ein Aspekt des Neokonzeptualismus, der sich zwar mit historischen Dokumenten beschäftigt, jedoch nicht in dem Sinne, eine Form von Objektivität beanspruchen zu wollen, wie es Susanne Leeb in ihrem Artikel in Bezug auf Godfreys Artikel feststellt.³⁹⁹ „Künstlerische Bezüge auf die Vergangenheit sind von subjektiveren Zugängen und weitaus punktuelleren Zugriffen geprägt, als es in der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung (zumeist) der Fall ist“, so Leeb.⁴⁰⁰ Kann somit der Künstler als Historiker fungieren?

Susanne Leeb dreht die Perspektive um und sagt aus, dass die Künstler sich nicht mit der Vergangenheit an sich beschäftigen, sondern nur mit den „ideologische[n] Gewissheiten der Gegenwart über die ‚Vergangenheit‘“, sie leisten damit im Prinzip keinen Beitrag zu einer eigenständigen oder neuartigen Sicht auf die Vergangenheit.⁴⁰¹ Leeb, die sich in ihrem Artikel vor allem auf die filmischen Medien bezieht, führt neben ihrer Kritik gegenüber den Strategien des Neokonzeptualismus eine vergleichbare leichtfertige Herangehensweise in der Filmproduktion an. Hierbei bezieht sie sich auf den französischen Filmtheoretiker Jacques Aumont, welcher den Begriff des Orpheus-Komplexes für eine bestimmte Art der filmischen Vergangenheitsdarstellung verwendet, sprich eine Vergangenheitsdarstellung oder -bewältigung auf Grundlage von Archivmaterial und Found-Footage zu reduzieren und

³⁹⁵ Ebd., S. 142.

³⁹⁶ Hierbei nennt Godfrey Künstler wie Mark Dion, Thomas Hirschhorn, Simon Starling, Renée Green, Fred Wilson oder natürlich Matthew Buckingham; Godfrey 2007, S. 143.

³⁹⁷ Ebd., S. 145.

³⁹⁸ Ebd., S. 148; Werke von Henrik Olesen, Tue Greenfort oder Simon Dybbroe Møller können hier genannt werden.

³⁹⁹ Leeb 2009, S. 29–45.

⁴⁰⁰ Leeb 2009, S. 29.

⁴⁰¹ Ebd., S. 29; Susanne Leeb bezieht sich hier auf eine Aussage von Moshe Zuckermann, in: Zuckermann, Moshe: Das Bewusstsein von den Abgründen des Nichts – Gespräch über das Verhältnis von Kunst und Geschichte zwischen Moshe Zuckermann und Roe Rosen, in: Tel Aviver Jahrbuch der deutschen Geschichte XXXIV (2006), S. 15–37, S. 27.

somit aus der Jetztzeit eine retrospektive Betrachtung oder sogar eine ‚authentische‘ Darstellung der Vergangenheit konstruieren zu wollen.⁴⁰² Der Zeitabstand zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit zwingt förmlich, eine „geschichtliche Wirklichkeit zu fingieren“, wie es Reinhard Koselleck empfindet.⁴⁰³ Doch kann es keine ‚wirklichen‘ Bilder der Vergangenheit geben, es sind stets „Visualisierungen unserer Imaginationen und des Wissens, über das wir von diesen Ereignissen verfügen“, wie Peter Geimer und Michael Hagner beipflichten.⁴⁰⁴ Es stellt sich hierbei stets die Frage nach dem Grad oder ‚Vollständigkeit‘ der heutigen Rekonstruktion der Vergangenheit.⁴⁰⁵ Wiederum kritisiert Leeb, dass in der Kunst die Geschichte als Diskurs wahrgenommen wird, in dem der Künstler an irgendeiner Stelle einsetzt, um von da an die Vergangenheit zu visualisieren, ungeachtet der komplexen Zusammenhänge, welche die Geschichtsforschung stets versucht in Einklang zu bringen.⁴⁰⁶ Wo jedoch die Geschichtsforschung versucht, einen Grad an Objektivität zu erreichen, welcher faktisch immer nur eine größtmögliche Annäherung sein kann, „können sich Künstler weit mehr erlauben, in einem halbfictionalen, halbfaktischen, halbliterarischen Modus vorzugehen“.⁴⁰⁷

Um nun diese durch die Gegenwart gefärbte Sicht auf die Vergangenheit zu entkräften, fragt sich wiederum Susanne Leeb, ob über ein Verfahren nachzudenken sinnvoll wäre, „wie ein Vergangenes erhalten werden kann, das nicht in ewiger Gegenwart modifiziert ist, sondern für Gegenwart und Zukunft offen bleibt.“⁴⁰⁸

⁴⁰² Leeb 2009, S. 30; Leeb bezieht sich hier auf ein Werk von Jacques Aumont; Aumont, Jacques: *Amnésies, Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris 1999, S. 44 f.

⁴⁰³ Koselleck, Reinhard: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1979, S. 282 f.

⁴⁰⁴ Geimer, Peter/Hagner, Michael: *Vergangenheit im Bild. Einleitende Bemerkungen*, in: Geimer, Peter/Hagner, Michael (Hrsg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München 2012, S. 8–19, S. 9.

⁴⁰⁵ „Im Hinblick auf die nachträglichen Rekonstruktionen, Animationen und Stimulationen ist zu fragen, welche verschiedenen Techniken und Stile praktiziert werden. Wo verlaufen die Grenzen zwischen Wiederherstellung und Erfindung, zwischen Faktizität und Imagination? Disziplinen wie (Paläo-)Anthropologie, Paläontologie, Archäologie, Geologie oder Ur- und Frühgeschichte sind seit jeher auf bildliche Repräsentationen angewiesen, um die wissenschaftlichen und kulturellen Entwürfe, die sich aus der Rekonstruktion von Fragmenten, Spuren oder Ruinen ergeben, zu verstehen und zu kommunizieren. Doch solche Bebilderungen der Vergangenheit beruhen zwangsläufig auf Erfahrungen, Kenntnissen und Fertigkeiten der Gegenwart.“ Geimer/Hagner 2012, S. 12.

⁴⁰⁶ Zu Susanne Leeb's Ausführungen könnte auch die Kritik des deutschen Kunsthistorikers Otto Karl Werckmeister angeführt werden. Seine Kritik an der historischen Darstellbarkeit zielt nicht auf die Darstellung an sich ab. Eine „wirklichkeitsgerechtere“ Darstellung eines historischen Ereignisses ist möglich, man ist jedoch kritisch gegenüber der „Bildinformation“, die vermittelt werden soll. Denn die bildhafte Darstellung ist in den Augen der Kritiker stets symbolisch und selektiv. In Werckmeister's Ausführungen distanzieren sich die Historiker von der Darstellung, da sie nur einen Moment zeigen kann, nicht jedoch die Ursache und die Folgen. In: Werckmeister, Otto Karl: *Die zeitgeschichtliche Bilderfrage*, in: Bredekamp, Horst/Werner, Gabriele (Hrsg.): *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd. 2,1: *Bildtechniken des Ausnahmezustands*, Berlin 2004, S. 21–28, S. 24; vgl. Anm. 385.

⁴⁰⁷ Leeb 2009, S. 33.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 31.

Der Begriff der Leerstelle⁴⁰⁹ ist bereits in Bezug auf die Offenheit eines Kunstwerks genannt worden, möglicherweise wäre hier eine Antwort auf Leeb's Frage zu finden. Denn durch ein Hinweisen auf einen inhaltlichen Zusammenhang, jedoch ohne die Nennung des konkreten geschichtlichen Ereignisses, welches sich erst durch die Beschäftigung des Betrachters realisieren lässt, könnte eine gewisse Bedeutungsoffenheit des Kunstwerks für die Gegenwart wie auch für die Zukunft gewährleistet werden. Wolfgang Kemp verwendet in einem ähnlichen Zusammenhang den Begriff der „Leerstelle“.⁴¹⁰ Dabei ist „Leerstelle“ in keiner Weise negativ zu sehen, sondern als eine „konstruktive, intendierte Unvollendetheit“.⁴¹¹ Im Gegenteil bringt der Begriff zum Ausdruck, „dass das Kunstwerk gezielt unvollendet [bleibt] [...] und sich erst [...] durch den Rezeptionsprozess schließt“, wie Nina Zschocke in ihrer Promotionsschrift schreibt.⁴¹² Eine Verknüpfung soll mithilfe des Kunstwerks hergestellt werden und die ‚Leerstelle‘ generiert zu einer „wichtigen Gelenkstelle[n] oder Auslöser[n] der Sinnkonstitution“.⁴¹³ Leerstellen generieren damit „Kommunikationsbedingungen“, „da sie die Interaktion zwischen Text [Bild] und Leser [Betrachter] in Gang bringen und bis zu einem gewissen Grade regulieren.“⁴¹⁴ Leerstellen fungieren demnach als Platzhalter, gleichsam als Verbindungselement, um einzelne Darstellungen miteinander zu verbinden.

Kann es überhaupt eine Darstellung der Vergangenheit geben? Es entsteht ein Bild einer „alternativen Gegenwart“, die durch die Konstruktion der Vergangenheit in der Kunst, durch den Rückblick ausgehend von der Vergangenheit in die Gegenwart gezogen werden soll. Doch was mit einer klar umrissenen Utopie möglich wäre, welche eine spezifische Zukunft

⁴⁰⁹ Vgl. Anm. 157.

⁴¹⁰ Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting, Hans u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, 1. Auflage Berlin 1985, hier 6. Auflage 2003, S. 247–265, S. 254 f.; In den 1970er Jahren zunächst in den Literaturwissenschaften entstehende Rezeptionsästhetik. Sie unterscheidet zwischen „bestimmten“ und „unbestimmten“ Stellen des Kunstwerks. Die Leitgedanken dieser Denkrichtung wurden von Wolfgang Kemp in die Kunstwissenschaften überführt. Weiter kann hier auf den Aufsatz von Hans Dieter Huber verwiesen werden: Huber, Hans Dieter: Bild Beobachter Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft, Ostfildern-Ruit 2004, S. 81–88.

⁴¹¹ Kemp 2003, S. 254 f.

⁴¹² Zschocke 2006, S. S. 35–36. Vgl. auch Wolfgang Kemp: „[...] sie haben als eine Grundannahme, dass jedes Kunstwerk gezielt unvollendet ist, um sich im und durch den Betrachter zu vollenden. Bei diesen Bestimmungen liegt die Betonung auf gezielt oder programmatisch oder konstruktiv unvollendet.“ Kemp, Wolfgang: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992, S. 307–332, S. 313; erstmals veröffentlicht in: Kemp, Wolfgang: Death at Work. Blanks in 19th Century Painting, in: Representations 10 (1985), S. 102–123.

⁴¹³ Kemp 2003, S. 254 f.

⁴¹⁴ Kemp 1992, S. 315; Zitat von: Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens, München 1976, S. 283 f; vgl. auch Geimer/Hagner 2012, S. 12: „Insofern ist es eine stets aufs Neue zu entscheidende Frage, ob man sich um die Rekonstruktion eines Ganzen bemüht oder gerade auch auf das imaginative Potenzial von Lücken, Leerstellen und missing links setzt. Beide Möglichkeiten sind Ausdruck unterschiedlicher epistemischer und ästhetischer Präferenzen, und damit organisieren sie den Blick auf das Vergangene.“

erschafft, wird durch den Rückblick in die Vergangenheit versucht, um damit „eine retrospektive Öffnung von Geschichte hin auf die Gegenwart“ zu unternehmen.⁴¹⁵ Letztendlich gibt es für Susanne Leeb nicht eine oder ‚die‘ Geschichte, welche sich in ein Kunstwerk fassen lassen könnte. „Denn gerade der Verlauf der Geschichte [...] besteht aus vielen Zeitebenen, die sich ständig durchdringen [...]“⁴¹⁶ Im Vergleich zu Mark Godfreys Ausführung, die eine Form von authentischer Vergangenheitsdarstellung bejaht, ist Susanne Leeb dagegen der Ansicht, der subjektive und selektive Blick der Kunst auf die Vergangenheit kann für sich gar nicht beanspruchen, ein Bild der Vergangenheit zu liefern, sondern greift schlicht Vorstellungen der Gegenwart von einer Vergangenheit auf und versteht sie als retrospektive Darstellung.

Eine ähnlich kritische Haltung nehmen Peter Osborne und Juliane Rebentisch ein. Für Peter Osborne kann es eine Darstellung der Vergangenheit, die sich allein auf objektive Informationen stützen möchte, nicht geben. Jedoch bemerkt er eine aktuelle Dominanz der kulturellen Erinnerung in der zeitgenössischen Kunst, die sich seiner Meinung nach seit den 1990er Jahren erkennen lässt. Begünstigend dafür nennt er die kulturellen Diskurse, die Kunstkritik und die Selbstdarstellung der Künstler in den letzten Jahren.⁴¹⁷ Osborne sieht die zeitgenössische Kunst als aufgewertete Artefakte der Erinnerung missverstanden und befürchtet, dass die Vergangenheit auf bezeugende Andenken und Erinnerungen reduziert wird.⁴¹⁸ Es sei ein Irrglaube, über Archivmaterial eine Art von Vergangenheit wieder herstellen zu können beziehungsweise Kunst als eine Visualisierung des kulturellen Gedächtnisses anzuerkennen.⁴¹⁹

Ein Kernpunkt in dieser Diskussion ist der unterschiedlich verstandene Begriff von Geschichte. Immer wieder gibt Peter Osborne Hinweise, wie sein Geschichtsbegriff zu definieren ist: Geschichte ist die Einheit von individuellen und kollektiven Erinnerungen in Form von Epen und traditionellen Strukturen und bereits die Geschichtsforschung bricht dieses Gefüge auf.⁴²⁰ An einer anderen Stelle fokussiert Osborne den subjektiven Aspekt der Geschichte. Als Konstrukt setzt es sich aus Subjektivität und individuellen Themen

⁴¹⁵ Leeb 2009, S. 35–36; „Mit ihren Bezügen auf Vergangenheit geht es um die retrospektive Injektion eines Möglichkeitssinns und dadurch um eine Öffnung von Geschichte auf eine alternative Gegenwart. Dabei modellieren jeweils konkrete politische Analysen, kollektive Ängste oder aktuelle Wunschbilder den Zugriff auf die Vergangenheit.“, S. 35.

⁴¹⁶ Ebd., S. 43.

⁴¹⁷ Osborne 2013, S. 190.

⁴¹⁸ Ebd.

⁴¹⁹ Ebd., S. 191.

⁴²⁰ Ebd.

zusammen, was zwangsläufig die historische Repräsentation auf der Vergänglichkeit fußen lässt. „[...] history presupposes and is constituted by death“⁴²¹, sprich, mit dem Erlöschen der Individuen würde die Möglichkeit der retrospektiven Darstellung verschwinden.

Generell hält Osborne die Darstellung oder Erschaffung einer geschichtlichen Sinnhaftigkeit für ein „fehlgeleitetes Konzept“, welches er anhand von drei Punkten erläutert: Es missversteht den konstruierenden Charakter der geschichtlichen Repräsentation, es reduziert Geschichte auf ihre repräsentativen Ereignisse, es versucht, individuelle Subjektivität, soziale Themen, Kollektivität und geschichtliche Entwicklung in Beziehung zu setzen, während der gesamte Prozess durch Ideologie beeinflusst werden kann.⁴²²

Peter Osborne belässt es nicht nur bei seiner Kritik gegenüber der Gegenwartskunst, sondern führt drei künstlerische Beispiele⁴²³ an, welche seiner Meinung nach über adäquate Kriterien einer Geschichtsdarstellung verfügen. So nennt er die Verwendung von Symbol und Allegorie als positive Strategien⁴²⁴, aber auch die Fähigkeit, verschiedene Sichtweisen in einem Werk zu vereinen⁴²⁵ und zuletzt die Verschiedenheit von Erinnerung und Geschichte zuzulassen.⁴²⁶

Juliane Rebentisch geht in ihrem Kapitel über geschichtliche Darstellungen in der Kunst ausführlich auf die Gedanken von Peter Osborne ein.⁴²⁷ Auch ihr fällt die große Bedeutung auf, welche die Vergangenheitsdarstellung in der aktuellen Kunst einnimmt und daraus eine vermeintliche Grundlage für eine Gegenwärtigkeit geschaffen werden soll. Sie bezieht sich hierbei auf Osborne und seine Aussage, dass es Anspruch der zeitgenössischen Kunst sei, „der Vergangenheit zu einer konkreten Präsenz in der Gegenwart zu verhelfen.“⁴²⁸ Die Gegenwart soll sich über eine rückwirkend dargestellte Vergangenheit definieren.

Die Vergangenheit kann mit der Gegenwart assoziiert werden, jedoch lässt sie sich nicht für eine Zukunft öffnen. Die Vergangenheit beruht stets auf Erinnerungen der Gegenwart. Die aktuelle Kunst tendiert dazu, einen Großteil ihres Schaffens auf die „Repräsentation vergangener Ereignisse zu reduzieren.“⁴²⁹

Bezogen auf Peter Osborne formuliert Rebentisch ihre Kritik an einem gängigen Geschichtsbegriff. Es bestehe ein Glaube an die Gedächtnisfunktion der Kunst: Durch die Inszenierung von Geschichte soll die Vergangenheit für die Gegenwart erfahrbar gemacht

⁴²¹ Ebd., S. 193.

⁴²² Ebd.

⁴²³ Amar Kanwar *The Lightning Testimonies* (2007), Navjot Altaf *Lacuna in Testimony – Version 2* (2005), The Atlas Group *We Can Make Rain But No Came to Ask* (2004/06).

⁴²⁴ Osborne 2013, S. 199.

⁴²⁵ Ebd., S. 201.

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Rebentisch 2013, S. 193–204.

⁴²⁸ Ebd., S. 193; in Bezug auf Osborne 2013, S. 190.

⁴²⁹ Ebd., S. 194.

werden. Dabei wird sich auf die allgemeingültige Auslegung der Geschichte berufen, jedoch die Zeitzeugen meist außen vor gelassen.⁴³⁰ Allein die Verwendung des Begriffs ‚Erinnerung‘ muss kritischer betrachtet werden, da dieser eine subjektive wie selektive Rekonstruktion umschreibt.⁴³¹

Die Kunst, die auf vorhandene Geschichtsbilder baut, vertraut sich einem Bild an, welches selbst keine Allgemeingültigkeit besitzt. Darüber hinaus löst sich zunehmend der Personenkreis auf, welcher einen Zusammenhang zwischen Darstellung und Vergangenheit herstellen könnte. Durch die Auflösung oder Überwindung der Grenzen durch die Kunst, die nun von einem internationalen Publikum konsumiert wird, kann es einen umrissenen Raum nicht mehr geben, es wird stattdessen eine „spekulative Kollektivität“ erzeugt.⁴³²

Um auch in ihrem Text eine Art von Gegenmodell aufzuzeigen, geht Juliane Rebentisch auf die Beispiele von Peter Osborne ein. Sie erkennt ein reflexives Verhalten gegenüber den „Differenzen und prekären Verhältnissen zwischen historischer Erfahrung, Erinnerung und Geschichte“, ohne sich auf eines ausschließlich zu konzentrieren.⁴³³ Hierin wäre eine Methode zu finden, sich der vielschichtigen Vergangenheit nähern zu können, Werke, die nicht als „Spiegel der Vergangenheit“ fungieren, sondern den konstruktiven Charakter der (persönlichen) Erinnerung ins Zentrum stellen, als Kombination aus Dokumenten, Zeitzeugen und Fiktion, unter der Prämisse, dass sich die Kunst einer „transnationalen“ und „spekulativen Kollektivität“ öffnet.⁴³⁴ Die Kunst kann sich nicht mehr auf eine Zielgruppe beziehen, sondern wird mit einem heterogenen Publikum konfrontiert.

Zusammenfassend beschreibt Juliane Rebentisch in ihrem Text die Problematik des retrospektiven Blicks, und dass über die Vergangenheit eine Gegenwart gezeichnet wird, die in Wirklichkeit gar nicht existiert. Vielmehr plädiert die Autorin dafür, die Vergangenheit als etwas Offenes, sich auf Dokumente und Archivalien Stützendes anzuerkennen, welche stets wieder aufs Neue thematisch konstruiert werden muss.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Die Betrachtung der Vergangenheit ist nach Susanne Leeb, Juliane Rebentisch und Peter Osborne von unserer gegenwärtigen Perspektive beeinflusst, sodass sie in der Kunst Gefahr läuft, zu eindimensional zu erscheinen. Zu sehr sei die Beschäftigung mit der Vergangenheit von der Idee geleitet, hiermit ein Verständnis für die

⁴³⁰ Ebd., S. 195; in Bezug auf Osborne 2013, S. 195.

⁴³¹ Ebd., S. 194.

⁴³² Ebd., S. 195; in Bezug auf Osborne 2013, S. 195.

⁴³³ Ebd., S. 196.

⁴³⁴ Ebd., S. 195 ff.; zit. nach Osborne 2013, S. 195; der verwendete Begriff Transnation bezieht nicht nur ein internationales Publikum mit ein, sondern ist als eine Art Sammelbecken unterschiedlichster sozialer Schichten zu verstehen, die durch das Aufbrechen althergebrachter Hierarchien miteinander verflochten sind. In: Rebentisch 2013, S. 198; zit. nach Osborne 2013, S. 35.

Gegenwart zu konstruieren. Eine objektive, allgemeingültige Betrachtung der Vergangenheit ist demnach nicht möglich, was sich durch den Geschichtsbegriff der Autoren erläutern lässt: Geschichte ist die Einheit aus individuellen und kollektiven Erinnerungen, wobei die Erinnerung sich aus subjektiven und objektiven Erinnerungen konstruiert. Es kann also nie nur ein einziges Bild der Vergangenheit geben. Zu einem ähnlichen Schluss kamen auch bereits Maurice Halbwachs, der den Begriff „kollektives Gedächtnis“ prägte, vor allem aber Jan und Aleida Assmann, die die Theorie entschieden weiter vorantrieben. Wie unter Kapitel II.1. dargestellt, beruhe das kollektive Gedächtnis demnach auf „memorialen Zeichen, Symbolen, Texten, Bildern, Riten, Praktiken, Orten und Monumenten“, die jeweils „perspektivisch“ gewählt sind.⁴³⁵ „Dieses [das kollektive] Gedächtnis hat keine unwillkürlichen Momente mehr, weil es intentional und symbolisch konstruiert ist. Es ist ein Gedächtnis des Willens und der kalkulierten Auswahl“, die traditionell der Stärkung eines „positiven Selbstbilds“ dienen sollen, wie Aleida Assmann in einem Aufsatz zu dem Thema beschreibt.⁴³⁶ So werden beispielsweise dieselben historischen Ereignisse in unterschiedlichen Nationen vollkommen konträr erinnert, oder aber es werden verschiedene, historische Bezugspunkte gewählt. Hinzu kommt, dass die politische Kultur einem dynamischen Wandel unterzogen sei: „Nicht nur sind die Nationen durch technologische Globalisierung enger vernetzt, sie sind auch enger miteinander verbunden durch eine an Größe und Bedeutung wachsende Gruppe nicht unmittelbar beteiligter Beobachter, die über die neuen Kommunikationskanäle universalistische Normen und interkulturelle Standards zu verbreiten suchen.“⁴³⁷ So würden sich allmählich „neue Formen einer kollektiven Erinnerung bilden, die nicht mehr in die Muster einer nachträglichen Heroisierung und Sinnstiftung fallen, sondern auf universale Anerkennung von Leiden und therapeutische Überwindung lähmender Nachwirkungen angelegt sind.“ Wie in Kapitel II.3.1 dargestellt, kommt auch Andreas Körber zu einem ähnlichen Schluss, wenn er betont, dass Geschichte stets aus dem ‚Kontext‘ der jeweiligen Gesellschaft und ihres Zeitgeists betrachtet werden muss. Susanne Leeb, Juliane Rebutisch und Peter Osborne knüpfen nun also ebenfalls an diese Thesen an: Erst wenn man sich von dem Gedanken befreit habe, eine allgemeingültige Darstellung anfertigen zu müssen und sich des ständig verändernden Bezugsrahmens der Gesellschaft bewusst ist, könne ein offenes Werk geschaffen werden, das die Vielschichtigkeit aus subjektiver Sicht und allgemeinem Archivmaterial vereine.

⁴³⁵ Assmann, Aleida: Kollektives Gedächtnis, in: Bundeszentrale für politische Bildung, 2008, <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39802/kollektives-gedaechtnis?p=all> (12.04.2018).

⁴³⁶ Assmann 2018.

⁴³⁷ Ebd.

III.3.3. Ereignisdarstellung – Ein ‚modernes Historienbild‘?

Die Problematik, die hier Susanne Leeb, Peter Osborne und Juliane Rebentisch in der Beschäftigung mit der Vergangenheit sehen, ist die unausweichlich gegenwärtige Perspektive, aus der Künstler zurück auf die Geschichte blicken. Allein der Versuch, von einer derzeitigen Sicht aus die Vergangenheit objektiv und fokussiert zu rekonstruieren, scheint zum Scheitern verurteilt zu sein, da eine solche ‚eindimensionale‘ Betrachtung auf die Geschichte für die Kritiker von vornherein auszuschließen ist.

Demnach wäre die Kunst nur fähig, auf die Gegenwart Bezug zu nehmen, jedoch mit der ungewissen Perspektive, wie ein zukünftiges Publikum darauf reagieren wird. Mit dieser Fragestellung hat sich bereits Werner Hager in seinem Frühwerk *Das geschichtliche Ereignisbild* beschäftigt. Darin unternimmt er den Versuch, eine Begriffsdefinition des Ereignisbildes zu liefern. „Darunter verstehen wir Darstellungen, in denen eine historische Begebenheit, die noch als gegenwärtig im Bewusstsein lebt, in Berichten oder Schilderungen abgebildet wird.“⁴³⁸ Demnach hätte die Ereignisdarstellung einen Gegenwartsbezug und könnte im Prinzip nur von Zeit- bzw. Augenzeugen gestaltet werden. „Das Ereignisbild will geschichtliche Wirklichkeit im Bilde des Geschehens vor Augen führen.“⁴³⁹ Damit lässt sich festhalten, dass das Werk laut Hager in dem Ereigniszeitraum angefertigt sein sollte, sprich aus dem gegenwärtigen Bewusstsein geschaffen werden soll, um einen höheren Grad an Authentizität durch belegbare Darstellungen zu erhalten.⁴⁴⁰

Eine höhere Partizipation an den Geschehnissen der Zeit ging auch mit der Entwicklung der Gesellschaft im 19. Jahrhundert einher und zeigte sich deutlich in der aufkeimenden illustrierten Presse. Die Transformation von komplexen Thematiken in verständliche Darstellungen bestimmte die Aufgabe der Massenmedien im 19. Jahrhundert und ist eine Errungenschaft dieser Zeit.⁴⁴¹ Und daher wird gerade die Fotografie oft als Wendepunkt der Ereigniswahrnehmung genannt.⁴⁴² Denn mit der technischen Erfindung der Fotografie ging

⁴³⁸ Hager, Werner: *Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung*, München 1939, S. 2.

⁴³⁹ Hager 1939, S. 2.

⁴⁴⁰ „Es geht hier durch alle Arten und Grade der Durchdringung und Verknüpfung von Realität und Symbol, Tatsache und Erfindung, Glauben und Wissen hindurch. Doch immer bezeugt das Ereignisbild innerhalb seiner Gebundenheit an allgemein herrschende Vorstellungen eine verhältnismäßig hohe Klarheit und Unbefangenheit des Blickes in die Zeit.“ Hager 1939, S. 12.

⁴⁴¹ Zimmermann 2006, S. 10.

⁴⁴² Im Gegensatz zur klassischen Historienmalerei kann sich die Fotografie mit ihrer immer kürzer werdenden Belichtungszeit intensiver dem aktuellen Detail politischen Geschehens widmen und hat somit die „Deutungshoheit der Historienmalerei [...] in eine Krise“ gestürzt, wie es Dieter Daniels formuliert. In: Daniels, Dieter: *Die Transformation des historischen Augenblicks im Zeitalter der transatlantischen Telegrafie und der*

nicht nur eine veränderte Bildnutzung einher, sondern auch eine veränderte Bildwahrnehmung. Der Fotografie gelingt es, gegenwärtige historische Ereignisse ‚authentisch‘ festzuhalten und damit näher an die Gesellschaft heranzurücken, ähnlich wie es Werner Hager für sein Ereignisbild formuliert.

Aufgrund von Wertigkeit und Nutzen der Fotografie für die Darstellung von Ereignissen, wie schon für die Massenmedien beschrieben, entwickelt sich im 20. Jahrhundert eine Betrachtungsweise auf diese Technik, die ihr einen neuen Stellenwert in der Kunstgeschichte einräumt. So formuliert Hans Belting in seinem Aufsatz über das Werk von Larry Rivers fünf Thesen zum Historienbild unter den Bedingungen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.⁴⁴³ Gleich zu Beginn seiner Thesen setzt er einen Schlussstrich unter das „traditionelle Historienbild“, das in seinem langen Bestehen die „Geschichte heroisierte“ und im 19. Jahrhundert „im sogenannten ‚Historischen Realismus‘ [...] seine letzte Form erreichte.“⁴⁴⁴ Für Belting ist damit ein Punkt in dieser Kunstgattung erreicht, der sich in dieser Form nicht mehr an die Bedürfnisse der Gegenwart anpassen kann. Als Grund für die „Erschöpfung seiner einstigen Funktion, Historie im Bild zu vergegenwärtigen“, nennt er die Entwicklung der Fotografie.⁴⁴⁵ „Das Foto, als authentisches Dokument, erfüllt“ ‚neue‘ Erwartungen der Gesellschaft, die unter den Bedingungen des gesellschaftlichen und technischen Fortschritts gewachsen sind und die Beltings Meinung nach nicht mehr von der Malerei befriedigt werden können.⁴⁴⁶ „Das Foto erfüllt die Bildwünsche an die Vergangenheit, an den historischen Augenblick, den der Betrachter noch einmal nacherleben will. Und der Film bietet gleich noch als Steigerung die Bewegung im Zeitablauf.“⁴⁴⁷ An diesem Punkt der bildhaften Darstellungsentwicklung setzt Belting seine zweite These an und erhebt die Fotografie zum zentralen Medium der Ereignisvermittlung. Aus seiner Sicht, und hierbei stützt er sich auf den viel zitierten Essay von Susan Sontag *On Photography*, ersetzt die Fotografie in ihrer „eigenen Bildwirklichkeit“ die Geschichte, die sie auf ihrer

Reportagefotografie, in: Nöring, Hermann/Schneider, Thomas F./Spilker, Rolf (Hrsg.): Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik–Medien–Kunst, Göttingen 2009, S. 214–223, S. 214. Als weitere Quellen können hier genannt werden: Belting, Hans: Larry Rivers und die Historie in der modernen Kunst, in: Mai, Ekkehard (Hrsg.) Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 470–422; Green, David: From history painting to the history of painting and back again: reflections on the work of Gerhard Richter, in: Green, David/Seddon, Peter (Hrsg.): History painting reassessed. The representation of history in contemporary art, Manchester/New York 2000, S. 31–49; Beckstette 2008.

⁴⁴³ Belting 1990, S. ff.

⁴⁴⁴ Belting 1990, S. 420.

⁴⁴⁵ Ebd., S.420.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd.

Abbildung darstellt. Für Belting sorgt die Fotografie für eine Demokratisierung der Bildwirklichkeit, da vom Grunde aus jede Abbildung zunächst gleichwertig erscheint.⁴⁴⁸

Die Fotografie gibt der Gesellschaft die Möglichkeit, sich bildhaft an die allgemeine wie auch persönliche Vergangenheit zu erinnern. Und Belting betont, dass „für das gewandelte Verhältnis zur Zeit, die immer schneller abläuft, und zur Tradition, die uns immer weniger aufnimmt und durch Orientierung absichert“, das Foto dem „modernen Menschen“ einen „Zugang zur verlorenen Zeit“ bietet.⁴⁴⁹ Beltings dritte These setzt hier das Foto als Zugang für den Menschen ein, damit dieser seinen Bezug zur Vergangenheit nicht verliert.

Im anschließenden vierten Punkt seiner Thesen setzt Belting die Fotografie mit einer ‚Spur‘ gleich, „die von [ihrer] Geschichtlichkeit ganz allgemein“ zeugt. Und in der fünften These spricht der Autor von der Reaktion der Kunst auf die Fotografie, die in bestimmten Fällen als ‚Zitatkunst‘ die Bildelemente der Fotografie in sich aufnimmt und der Betrachter die „Geschichte als Kunstgeschichte reflektiert, in der [er] den eigenen Standort sucht.“⁴⁵⁰

Die Nutzung der Fotografie, mit ihrer Fähigkeit historische Ereignisse darzustellen, verleitet dazu, diese Art von Kunst als ‚modernes‘ Historienbild anzuerkennen.⁴⁵¹ Ein wichtiges Kriterium hierfür wäre die „kritische Zeitgenossenschaft“, welche sich in der subjektiven Sichtweise des Künstlers äußert.⁴⁵² In einem „schöpferischen Akt“ der Gestaltung wird das „geschichtliche Ereignis“ in ein Kunstwerk überführt: Diese „künstlerische Imagination“ ist ausschlaggebend für das ‚moderne‘ Historienbild.⁴⁵³ Dabei sind Künstler keine Historiker, wie die Kritik deutlich zeigt, jedoch sehen sie es als ihre Aufgabe an, „als Seismographen geschichtlicher Vorgänge“ ihre Erfahrungen als Zeitzeugen in den Werken zu vermitteln.⁴⁵⁴

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 421.

⁴⁵⁰ Ebd.

⁴⁵¹ Diese Ansicht teilen unter anderem: Mai 1987, S. 151–163; Flacke 1992, S. 36–46; Gleis, Ralph: Anton Romako (1832–1889). Die Entstehung des modernen Historienbildes, Köln/Weimar/Wien 2010; Metzger, Rainer: Geschichten von der Gewalt. Vier Historienbilder aus dem 20. Jahrhundert, in: Kunstpresse 1 (Februar 1992), S. 4–8.

⁴⁵² Vgl. Gleis 2010, S. 228–237.

⁴⁵³ Vgl. ebd.

⁴⁵⁴ Gaehtgens 1996, S. 68; die gegenständliche und vor allem realistische Malerei war hierfür nicht mehr zeitgemäß, die Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert, die Loslösung von der klassischen Kunstauffassung und -gestaltung sowie die ‚Erweiterung des Kunstbegriffs‘ sind wichtige Voraussetzungen, „Kunst als kritisches Potential hinsichtlich historischer Fragestellungen zu begreifen“, so Ekkehard Mai und auch Monika Flacke. Denn wenn ein Historienbild in der westlichen Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts existieren soll, fügt Brandon Taylor an, dann in einer Form des Protestes, als Fingerzeig für die bestehende gesellschaftliche Situation. Hierbei steht eine „offene semantische Struktur der Werke“ im Vordergrund, die den Betrachter nicht belehren soll, sondern die „Sinnbildung [...] dem Betrachter überantwortet“. Dies wird von Gabriele Mackert als „Politik der Repräsentation“ bezeichnet und steht damit konträr zur Idee eines altgedienten Begriffes von Kunst, die den Betrachter belehren möchte. In: Mai 1987, S. 159–160; Flacke 1992, S. 36; Taylor, Brandon: History painting West and East, in: Green, David/Seddon, Peter (Hrsg.): History painting reassessed. The representation of history in contemporary art, Manchester/New York 2000, S. 66–81, S. 79–80; Mackert, Gabriele: Historiker des

In der Reaktion auf zeitgenössische Ereignisse richtet das ‚moderne‘ Historienbild seinen Blick nicht mehr in die Vergangenheit, um sie als moralische Instanz für die Gegenwart auszuweisen, sondern auf die unmittelbare eigene Zeit.⁴⁵⁵ Das ‚moderne‘ Historienbild zeichnet sich dadurch aus, dass es sich mit „(gesellschafts)politischen wie (tages)aktuellen Ereignissen oder Vorfällen“ auseinandersetzt, wie es Sven Beckstette in seiner Dissertation definiert.⁴⁵⁶ Damit wäre ein Schlußschluss zu der Begriffsdefinition von Werner Hager gefunden.

Gerade hierin liegt jedoch der Widerstreit, denn das Geschehen der Gegenwart darzustellen, ist eine schier unlösbare Aufgabe, da zum einen jeder Versuch anachronistisch anmutet im Vergleich zu den repräsentativen Medien, über die wir verfügen, und zum anderen die Historie in all ihrer Dramatik und Komplexität zu zeigen nur scheitern kann.⁴⁵⁷ Doch würde sich kein Künstler mehr an die Themen heranwagen, würden der gesellschaftlichen Diskussion die notwendigen Denkanstöße fehlen. Rainer Metzger sieht in der konsequenten Herauslösung des darstellerischen Augenblicks die einzige Möglichkeit für ein Historienbild in der heutigen Zeit.⁴⁵⁸ Der Künstler bezieht sich auf die Historie, tut dies aber andeutend, zitierend: „Das Historienbild wird zum Posthistorienbild“⁴⁵⁹, zu einem ‚Wiederbild‘ der durch die Medien geprägten Geschichte. Der Künstler bezieht sich in der Gestaltung seiner Werke auf die mediale Verbreitung von Ereignissen und Informationen.

Die Medien werden wie Archive benutzt, aus deren Fundus der Künstler wählen kann.⁴⁶⁰ Die Kunst hat die Möglichkeit, auf die öffentlichen Medien zurückzugreifen und diese ‚wieder zu

Visuellen. Strategien der Repräsentationskritik: Künstlerische Einschreibungen in den Bilddiskurs und die Möglichkeit eines Gegentextes, in: Kat. Ausst. Attack. Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien, hrsg. von Gabriele Mackert u. a., Kunsthalle Wien 2003, Göttingen 2003, S. 27–39, S. 28.

⁴⁵⁵ Vgl. Mai 1987, S. 159–160.

⁴⁵⁶ Beckstette 2008, S. 11.

⁴⁵⁷ Vgl. Germer, Stefan: Ungebetene Erinnerung, in: Kat. Ausst. Gerhard Richter. 18. Oktober 1977, Museum Haus Esters, Krefeld 1989, Portikus, Frankfurt a. M. 1989, Köln 1989, S. 51–53, S. 52.

⁴⁵⁸ Metzger 1992, S. 4.

⁴⁵⁹ Ebd. S. 4.

⁴⁶⁰ Vgl. Funcke, Bettina: Pop oder Populus. Kunst zwischen High und Low, Köln 2007, S. 34.

Künstler wie Thomas Demand, aber auch Gerhard Richter und andere nutzen die bildhafte Referenz aus dem täglichen Leben, geprägt durch die Medien als „ein[en] Fundus voller Zeugnisse einer kontinuierlichen Diskussion unterschiedlicher Fragestellungen und Weltbetrachtungen, die von der Hochkultur verwaltet werden“, so Bettina Funcke. Die Autorin bezieht sich hier auf Jacques Derrida, der unsere bestehende Kultur, unser Handeln und Denken als Erbe bezeichnet, auf das von jeder folgenden Generation zurückgegriffen werden kann. In der Verbreitung von Konsumgütern über Medien und deren Marketing ist eine „weit verbreitete philosophische und künstlerische Debatte über die Figur des Archivs während der letzten Jahre“ zu finden (S. 30 f.). „Die Figur des Archivs manifestiert einen Wunsch nach Unendlichkeit oder Unsterblichkeit, nach etwas, das über das eigene Leben hinaus Gültigkeit bewahrt“, fährt die Autorin fort (S. 30 f.) und stellt das Archiv als den „Austragungsort und Inhalt der Hochkultur dar, die Basis des Selbstverständnisses des Populus“. Für Funcke ist dies ein Zustand „in einer ständigen Spannung zwischen Inklusivem und Exklusivem“ (S. 32 ff.). Das Archiv verkörpert die „kollektive Erinnerung“, der Inhalt wird hierbei von der Gesellschaft festgelegt. Zum einen werden neue Objekte aufgenommen, gleichzeitig müssen jedoch auch Objekte wieder aus den Archiven

bilden'. Kunst als ‚Wiederbild‘ von Geschichte und Ereignis überführt das Medienbild aus dem Fluss der Massenkommunikation in ein singuläres Kulturgut. Mit den Medien als Grundlage kann die Kunst direkt und unmittelbar auf die Ereignisse der Gegenwart reagieren.⁴⁶¹ Denn die Repräsentation der Geschichte kann nicht länger ohne die Verwendung der Fotografie auskommen, dessen ist sich die zeitgenössische Kunst bewusst.⁴⁶²

Die bislang vorgetragene Argumentation für eine Möglichkeit der Darstellung von Geschichte in der Kunst ist jedoch noch nicht in sich schlüssig, da sie zwar richtigerweise die Massenmedien als Quelle aufführt, jedoch außer Acht lässt, dass – wie oben beschrieben – die Medien lediglich eine kurze Aufmerksamkeitsspanne generieren. Die Archivierung des historischen Moments in der Kunst kann eventuell im Laufe der Zeit nicht mehr rekonstruiert werden, es sei denn, dieser erfährt über die Erinnerungskultur der Gesellschaft eine beständige Wiederbelebung. Als Beispiele könnten etwa die Bilder vom 9. September 2001 oder das nackte Mädchen aus dem gerade zerstörten vietnamesischen Dorf Trang Bang angeführt werden, die mit einer ziemlichen Wahrscheinlichkeit auch in den nächsten Jahrzehnten in den Medien erscheinen. Ohne eine inhaltliche Aufarbeitung läuft die Kunst, wie sie hier beschrieben wird, Gefahr, die Verbindung zu ihrem eigenen thematischen Hintergrund zu verlieren. Dennoch stellen sich viele Künstler genau dieser Herausforderung, daher sollen im folgenden Kapitel weitere verwandte Positionen betrachtet werden, um anschließend Demands Ansatz einordnen zu können.

entfernt werden, um einer Überbelegung vorzubeugen. Hier zeigt sich, dass das Archiv nicht statisch ist, sondern in bestimmten Prozessen durch den Wechsel der Generationen Wissen und Informationen austauscht. Das Archiv ist in einer „kontinuierlichen Verhandlungssituation“, die aber in den Augen von Bettina Funcke „sehr langsam“ vorstangeht, „da die Trägheit des Bewahrten nicht zu unterschätzen ist.“ Vgl. Funcke 2007, S. 32 f. Zu der Bedeutung des Archivs innerhalb der Gesellschaft unter den verschiedenen Gesichtspunkten der Flexibilität, Kontinuität, Räumlichkeit und Traditionalität siehe auch: de Baere, Bart: Potentiality and Public Space. Archives as a metaphor and example for a political culture, in: von Bismarck, Beatrice u. a. (Hrsg.): Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld, Köln 2002, S. 105–112.

⁴⁶¹ Metzger 1992, S. 4.

⁴⁶² Green 2000, S. 46.

IV. Medien als Quelle – Ereignisdarstellung bei Demands Zeitgenossen

Thomas Demand scheint den „Fluss der Medienbilder“⁴⁶³ zu durchforschen, um darin Motive für seine Werke zu finden und diese ‚kollektiven Bilder‘ der Gesellschaft an den Beginn seines Arbeitsprozesses zu stellen.⁴⁶⁴ Mit welchem Interesse jedoch greift der Künstler bestimmte Ereignisse auf, um sie in seine Werke zu transformieren? „Für mich sind diese immer schon verwischten medialen Spuren, [welche] die Ereignisse hinterlassen, entscheidend. Nicht die Ereignisse selbst, sondern ihre Schatten im diffusen Reich unseres kollektiven Gedächtnisses“, so Demand 2006 in einem Interview mit Alexander Kluge. „Einen Großteil meiner Erfahrung gewinne ich nur über diese medialisierte Erzählung [...]“.⁴⁶⁵ Das heißt, der Künstler betrachtet zu Beginn seines Werkprozesses die Medien vollkommen unaufgeregt als Material, aus dem er ein Teilstück, ein Ereignis, entnimmt und daraus anschließend sein künstlerisches Motiv „formt“. Er betrachtet dieses „Material“ somit als sein Rüstzeug, um sich den Weg durch die medialisierte Welt bahnen zu können.⁴⁶⁶ Gleichzeitig bilden diese Medien auch die Werkzeuge, mit deren Hilfe wir alle – im speziellen aber der Künstler – uns durch diese Welt bewegen. „Wir teilen diese Erinnerung, also die Vorfälle, von denen wir wissen, dass es sie gegeben hat, weil man uns Bilder davon gezeigt hat“, so in einem Interview mit Hans Ulrich Obrist von Demand verdeutlicht.⁴⁶⁷ Der Künstler macht sich also gewissermaßen die Werkzeuge zu eigen, um über ihre Anwendung auf deren Wirkungsweisen hinzudeuten: „We are all familiar with these [media; Anm. d. Verfassers] images, especially since some of them create contemporary myths, a new dramaturgy, dictating what we can learn about its iconology, or the ethical reflections that arise from it. Artists work with the material given by the media as much as with real experience because that material is superimposed on reality and configures the tools we use to make our way through the world. I think that nowadays there are more images in the world than world to be pictures“, erklärt Demand in einem Gespräch mit François Quintin seine

⁴⁶³ Fogle 1998, S. 28.

⁴⁶⁴ Demand 2009, S. S. 11.

⁴⁶⁵ Demand 2006 a, S. 11;

⁴⁶⁶ In einem Gespräch mit François Quintin verdeutlicht der Künstler seine Intention: „People always ask me what this about; they always want the key to the image. Looking beyond the origin of this image, above all what I wanted to do was evoke one of these major dates, 1989, that we all have in our minds, and our numerical approach to history. You can always probe, try to find what it’s about. The problem is that people tend to see my work as kind of Madame Tussaud’s-style recreation. What really interests me is the world of the media. I see it as a vast landscape, a virtual domain with its cities of scandal, its towns of superstars, its marsh of murders. We are all familiar with these images, especially since some of them create contemporary myths, a new dramaturgy, dictating what we can learn about its iconology, or the ethical reflections that arise from it. Artists work with the material given by the media as much as with real experience because that material is superimposed on reality and configures the tools we use to make our way through the world. I think that nowadays there are more images in the world than world to be pictures.“ Demand in Quintin 2000, S. 53.

⁴⁶⁷ Demand 2009, S. 10.

Intension.⁴⁶⁸ Für die Präsenz von Ereignissen in der öffentlichen Diskussion spielen die Massenmedien eine entscheidende Rolle und wirken damit auch auf die Erinnerung ein. Es muss jedoch bedacht werden, dass diese Präsenz nicht von anhaltender Dauer ist, im Gegenteil modifiziert sich die Erinnerung bei jedem weiteren Abruf unter den Bedingungen der sich verändernden Gegenwart.⁴⁶⁹ Dazu kommt, wie bereits zu Beginn des II. Kapitels festgehalten wurde, dass jede Gesellschaft die Vergangenheit unterschiedlich und nicht zwingenderweise identisch wie ihre Nachbarn reflektiert und verarbeitet.⁴⁷⁰

Diese Feststellung leitet im hierauf folgenden Kapitel IV zu einer konkreten Betrachtung zweier Einzelausstellungen des Künstlers über, die 2005 in New York und 2009 in Berlin gezeigt wurden. Diese Gegenüberstellung soll verdeutlichen, dass die Rezeption derselben Werke in verschiedenen Gesellschaften variiert, da die spezifischen kulturellen Sichtweisen zu unterschiedlichen Kontextualisierungen führen können.

Zuvor ist festzuhalten, dass Thomas Demands Auseinandersetzung mit medialen Vorlagen eine Position von vielen in der Gegenwartskunst ist. Im Überblick der derzeitigen Kunstlandschaft zeigen sich weitere Beispiele mit vergleichbarem Ansatz, aber auch unterschiedliche Herangehensweisen. Eine Gegenüberstellung mit fünf ausgewählten Künstlern soll einen weiteren Schritt darstellen, das Thema der Ereignisdarstellung in Demands Werk beurteilen zu können.

IV.1. Vergleich zu Demands Zeitgenossen

Im direkten Vergleich zu Thomas Demand sollen künstlerische Positionen herangezogen werden, deren Beschäftigung mit Vergangenheit durch ein Aufgreifen und Bearbeiten von Bildern realer Ereignisse in der Bundesrepublik Deutschland und deren Verbreitung in den populären Medien bestimmt wird. Wie gehen andere Künstler mit Medienbildern um, die Teil unseres kollektiven Gedächtnisses geworden sein könnten? In welchem Grad manifestieren sich die Medienbilder in der künstlerischen Auseinandersetzung? Welchen Fokus legen die anderen Positionen in ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit der medialen Vorlage und damit dem thematisierten Geschehen. Die ausgewählten Werke beziehen sich auf objektive Tatsachen und besitzen einen realen Hintergrund. In der Gegenüberstellung zu Thomas Demand ist es interessant zu betrachten, auf welche Weise Künstler wie Richter, Ruff, Quinn,

⁴⁶⁸ Wie Anm. 466.

⁴⁶⁹ Vgl. Anm. 275 & 277 in Kap. III. 1.; vgl. Anm. 372 in Kap. III. 3.1.

⁴⁷⁰ Vgl. Anm. 280 & 282.

Schirner oder die Künstlergruppe G.R.A.M. sich mit den Medien beschäftigen, um Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede zwischen ihnen und dem Werk von Demand herauszustellen, um so wiederum Demands Position besser herausarbeiten zu können.

IV.1.1. Gerhard Richter – 18. Oktober 1977. Bildquelle als Bildmotiv

Mit *18. Oktober 1977*, einem fünfzehnteiligen Bildzyklus aus dem Jahr 1988, hat Gerhard Richter in einem seiner Hauptwerke einen tiefgreifenden Teil westdeutscher Geschichte bearbeitet. Zehn Jahre nach den tragischen Ereignissen im Gefängnis Stuttgart Stammheim beschäftigt sich der deutsche Künstler mit den zentralen Figuren der Rote-Armee-Fraktion (RAF). Zu Beginn des Zyklus (Abb. 10) steht das Porträt von Ulrike Meinhof. Richter nennt es *Jugendbildnis*, obgleich er als Vorlage ein Foto von 1970 wählt, auf dem Ulrike Meinhof bereits sechsunddreißig Jahre alt ist. 1970 ist jedoch gleichzeitig das Gründungsjahr der RAF, womit das Gemälde für den Beginn der Gruppe steht. Darauf folgen zwei Gebäudedarstellungen, die in der Chronologie die Festnahme von Holger Meins, Jan Carl Raspe und Andreas Baader am 1. Juni 1972 in einem Garagenhof in Frankfurt (*Stern*, 11. Juni 1972) symbolisieren. Es schließen sich drei Bildnisse von Gudrun Ensslin an, nachdem sie am 7. Juni 1972 am Hamburger Jungfernstieg festgenommen wurde. Drei weitere Bildnisse zeigen die tote Ulrike Meinhof, die sich am 9. Mai 1976 in ihrer Zelle in Stuttgart Stammheim das Leben genommen hatte. Der Zeitschrift *Stern* waren diese Fotografien zugespielt worden, sodass sie mehr als einen Monat später im Magazin veröffentlicht werden konnten (*Stern*, 16. Juni 1976). In Richters RAF-Zyklus ragen fünf Gemälde hervor, die die Leichen der drei führenden RAF-Terroristen abbilden: Neben der toten Ulrike Meinhof wird zweimal der erschossene Baader dargestellt, ebenso ein Bildnis der erhängten Ensslin. Die Darstellungen aus dem Stuttgarter Gefängnis werden durch *Plattenspieler* und *Zelle* eingerahmt. Am Ende von Richters Zyklus steht *Beerdigung*, das die Beisetzung der drei Stammheim-Insassen in Stuttgart zeigt.⁴⁷¹ Anders als bei vergleichbaren Arbeiten Richters aus den sechziger Jahren,

⁴⁷¹ Vgl. Westheider, Ortrud: Eine Idee, die bis zum Tod geht. Der Zyklus 18. Oktober 1977, in: Kat. Ausst. Gerhard Richter. Bilder einer Epoche, hrsg. von Uwe M. Schneede, Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2011, München 2011, S. 145–193, S. 158 ff.; Gerhard Richter notiert in seinem Tagebuch nüchtern ein Resümee seiner Arbeit: „Was habe ich gemalt. Dreimal den erschossenen Baader, zweimal die aufgehängte Ensslin, dreimal den Kopf der toten, abgeknüpften Meinhof, einmal den toten Meins. Dreimal Ensslin, indifferent (fast an Popstars erinnernd). Dann ein großes, nichtssagendes Begräbnis – eine Zelle mit dominierendem Bücherregal – einen stummen, grauen Plattenspieler – ein Jugendbildnis der Meinhof, bürgerlich sentimental – zweimal die Verhaftung von Meins, der sich der geballten Staatsmacht ergeben muss. Alle Bilder sind dumpf, grau, meist sehr unscharf, diffus. Ihre Präsenz ist das Grauen und die schwer erträgliche Verweigerung einer Antwort, einer Erklärung und Meinung. Ich bin nicht so sicher, ob die Bilder ‚fragen‘, eher provozieren sie Widerspruch wegen ihrer Hoffnungslosigkeit und Trostlosigkeit, wegen ihrer Unparteilichkeit.“ In: Richter, Gerhard: Texte 1961 bis 2007, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 206–207.

bei denen der Künstler meist auf das eigene Familienarchiv oder Zeitschriften zurückgriff, ging hier die gezielte Recherche voran. Bevor Richter den Zyklus in Angriff nahm, reiste er nach Hamburg und sichtete das Bildmaterial der beiden Pressearchive von *Stern* und *Spiegel* aus den Jahren 1970 bis 1977.⁴⁷² Doch nicht nur die Medien, wie *Spiegel* oder *Stern*, sorgten für eine beständige öffentliche Präsenz, sondern die Mitglieder der RAF selbst wussten sich über „die Auswahl ihrer Symbole und Inszenierungen“ zu vermitteln.⁴⁷³ Erst durch die Gegenwart in den Massenmedien konnte die RAF in der Öffentlichkeit eine „Bedeutung und Reichweite“ erzielen.⁴⁷⁴ Anzumerken ist hierbei, dass sowohl die öffentliche Rezeption der Taten durch die Medien als auch die „Verlautbarungen [...] für die eigenen Aktionen“ seitens der RAF-Gruppe mithilfe der Medien bedient wurden. Die Täter erweckten durch ihre „mediale Selbstinszenierung“ eine „ästhetische Wirkungsmacht“ und erreichten damit nicht nur eine Faszination beim Betrachter, sondern die Medienbilder dienten und dienen auch als „Ausgangspunkt für viele künstlerische Positionen.“⁴⁷⁵ Zurück bleiben Erinnerungen, Images der Terrorgruppe, die in ihrer Wirkungsmacht und Reichweite einen hohen Wiedererkennungswert bekamen und selbst der nachgeborenen Generation heute noch geläufig sind.⁴⁷⁶

Um das Thema dennoch mit einer „Rhetorik des Phantoms“, wie es Svea Bräunert benennt, visualisieren zu können, bedient sich Richter einer eher assoziativen Darstellung und verweist indirekt auf das historische Geschehen mit einer „massenmedialen (Re)Präsentation als Bild-Ereignis“.⁴⁷⁷ Richter hält Abstand zwischen seiner Darstellung und dem, was dargestellt wird. Denn Geschichte kann niemals unmittelbar erfahrbar werden, da wir stets nur die zeitgenössischen Dokumente kennen, und so kann Gerhard Richter auch ‚nur‘ auf die Fotografien anderer zurückgreifen.⁴⁷⁸ Doch zeigt sich sein Zyklus in einer derartigen Konsequenz und Ausdrucksstärke, wie es noch keiner seiner Zeitgenossen vor ihm verstanden hat, ein solch schwieriges Thema wie den ‚Deutschen Herbst‘ darzustellen.

⁴⁷² Vgl. Westheider 2011, S. 155, 161, mit Bezug auf Elger, Dietmar: Gerhard Richter. Maler, Köln 2008, S. 322.

⁴⁷³ Sachsse, Rolf: Die Entführung. Die RAF als Bildermaschine, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Bd. 2: 1949 bis heute, Göttingen 2008, S. 466–473, S. 473.

⁴⁷⁴ Blumenstein, Ellen: Zu Vorstellungen des Terrors und Möglichkeiten der Kunst, in: Kat. Ausst. Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung, hrsg. von Klaus Biesenbach, KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2005, 2 Bde., Bd. 2: Textband, Göttingen 2005, S. 16–24, S. 17.

⁴⁷⁵ Blumenstein 2005, S. 17.

⁴⁷⁶ Vgl. Sachsse 2008, S. 473.

⁴⁷⁷ Bräunert, Svea: Die RAF und das Phantom des Terrorismus in der Bundesrepublik, in: Kat. Ausst. Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89, hrsg. von Stephanie Barron und Sabine Eckmann, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 2009, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2009, Deutsches Historisches Museum, Berlin 2009/10, Köln 2009, S. 260–272, S. 262.

⁴⁷⁸ Germer 1989, S. 51.

Demand greift, wie Gerhard Richter, auf die Bilder zurück, die in der Öffentlichkeit durch die Medien bekannt sind. Jedoch zeigt sich allein in der weiteren Herangehensweise, wie deutlich sich die Position Demands von der Richters unterscheidet. Für Demand ist die Fotografie der Ausgangspunkt eigener Recherchen, vielleicht sogar der eigenständigen Begehung der spezifischen Orte, letztendlich aber des Nachdenkens über das Ereignis und das Bild, das in den Medien zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vermittelt wurde. Richter hingegen sammelt die Fotografien und fügt sie seinem immensen Archiv – dem *Atlas* – hinzu. Wenn er beginnt, sich mit den Ereignissen auseinanderzusetzen, sind es die Fotografien, die ihn beschäftigen, weniger die Ereignisse, die diese abbilden. Die Fotografie ist bei Richter nicht nur Quelle, sondern auch Motiv seiner Kunst.

Beide Künstler vollziehen eine technische Transformation der Quelle, Demand durch seine dreidimensionale Rekonstruktion mit anschließender Fotografie, Richter durch seine malerische Übertragung auf die Leinwand, sprich über die künstlerische Abstraktion. Jedoch sind die Ergebnisse grundverschieden: Zum einen erschafft Demand einen fiktiven Raum – auf Grundlage der medialen Bilder –, zum anderen reduziert er das mediale Bild auf den ‚reinen‘ Umraum, eliminiert gewissermaßen die Zeit und die Handlung aus dem Ort. Gerhard Richter dagegen schafft es, einen komplexen und zeitlich sich über fünf Jahre hinziehenden Prozess in einem fünfzehnteiligen Zyklus zu komprimieren. Dabei geht es ihm weniger um eine historische Objektivität als eher um eine assoziative Fokussierung einzelner Fakten der RAF-Geschichte, die indirekt einen Überblick über Eckpunkte der ersten Generation der Terror-Gruppe geben. Gewissermaßen gestaltet Richter eine Collage aus geschichtlich zusammengehörenden Ereignissen zu einer nachvollziehbaren ‚Bilder-Geschichte‘.

IV.1.2. Thomas Ruff – *jpeg ny02*. Darstellerische Möglichkeit im Internet-Zeitalter

Thomas Ruff zählt zu der Generation deutscher Künstler, die der „abbildorientierten Fotografie einen neuen Diskussionsrahmen gegeben haben“⁴⁷⁹, wie Ute Eskildsen schreibt. Von Beginn an interessierte sich Ruff nicht nur für das Motiv der Fotografie, sondern setzte sich auch mit den Möglichkeiten ihrer Technik auseinander. Mit der Vergrößerung des Formats und der Suche nach neuen Motiven versuchte er, sich von der reinen Wiedergabe der Darstellung zu emanzipieren.⁴⁸⁰ Ruff erprobte dabei stets neue technische Mittel für die Herstellung und Reproduktion, die – wie es sich in den letzten Jahren zeigt – auch das Thema

⁴⁷⁹ Eskildsen, Ute: Technik Bild Funktion. Recherche und Reflexion fotografischer Darstellungsmodelle im Werk von Thomas Ruff, in: Kat. Ausst. Thomas Ruff. Fotografien 1979 – heute, hrsg. von Matthias Winzen, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2001/02, Köln 2001, S. 161–167, S. 162.

⁴⁸⁰ Vgl. Eskildsen 2001, S. 162.

der Autorschaft des Künstlers in Frage stellen. Dass Thomas Ruff sich ebenso an den Massenmedien orientiert, zeigt die 2004 begonnene *jpeg*-Serie (Abb. 11). Sie fügt sich nahtlos in sein Œuvre ein, wie Bennet Simpson findet, „denn die technologische und gesellschaftliche Rhetorik seines Mediums war immer schon eines seiner wichtigsten Anliegen.“⁴⁸¹ Thomas Ruff bedient sich einer Technik, die seit Entstehen des Internets gängige Praxis geworden ist. Täglich werden millionenfach Bilder in das World Wide Web hochgeladen, verschickt und betrachtet. „Ein flüchtiger visueller Reiz“, wie Iris Wien das Phänomen beschreibt.⁴⁸² Im 21. Jahrhundert sind es nicht mehr nur die Illustrierten oder das Fernsehen, die uns mit Bildern versorgen, sondern vor allem das Internet. Zum größten Teil handelt es sich bei den Abbildungen um Bilddateien, die in einer gängigen Komprimierungs- und Codierungsmethode verkleinert und digitalisiert werden. Daher können die sogenannten *jpgs*, die meist nur über eine geringe Dateigröße und damit eine mindere Bildqualität verfügen, in Sekundenschnelle für den Betrachter verfügbar sein.⁴⁸³ Die Bezeichnung *jpeg*, mit der Thomas Ruff auch seine Serie bezeichnet, leitet sich von *Joint Photographic Experts Group* ab.

Thomas Ruff kam durch einen Verlust auf die Idee, das Internet als Bildquelle zu nutzen. Während der Anschläge 2001 war er in New York und fotografierte. Nach Deutschland zurückgekehrt, stellte er fest, dass alle seine Aufnahmen zerstört waren und er keine verwenden konnte.⁴⁸⁴ Auf diesen unglücklichen Umstand reagierte Ruff pragmatisch und benutzte nun das Internet zur Beschaffung seiner Bildmotive. Er verwendet das Internet als Archiv, als Bilddatenbank, die, einen Begriff in *Google* eingegeben, eine Vielzahl von möglichen Treffern generiert. Ereignisse wie die Anschläge in New York setzen eine Vielzahl von (immer ähnlichen oder gleichen) Abbildungen frei, die auch jenen des Fotografen entsprechen. Ein singuläres Foto würde in der Größe der digitalen Masse untergehen. Als reproduziertes Bild aber werden die zahlreichen Abbildungen, die die Suchmaschine anbietet und an unzählige Homepages weiterleitet, gewissermaßen in dieser Übersicht in ihrer Gesamtheit vergleichbar.⁴⁸⁵

Wem also soll ein eigenständiges Motiv nutzen, wenn dieses bereits tausendfach im Internet existiert? Die „archivarischen Möglichkeiten der Bildproduktion“ bilden einen neuen

⁴⁸¹ Simpson, Bennett: *Thomas Ruff. jpegs*, Köln 2009, o. S.

⁴⁸² Wien, Iris: Der 11. September im digitalen Geflecht der Bilder: Zu Thomas Ruffs *jpegs*, in: Irsigler, Ingo/Jürgensen, Christoph (Hrsg.): *Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitung des 11. September 2001*, Heidelberg 2008, S. 383–403, S. 402.

⁴⁸³ Vgl. Simpson 2009, o. S.

⁴⁸⁴ Sonzogni, Valentina: *jpegs*, in: *Kat. Ausst. Thomas Ruff*, hrsg. von Carolyn Christov-Bakargiev, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Turin 2009, Mailand 2009, S. 383.

⁴⁸⁵ Wien 2008, S. 402.

Zettelkasten, aus dem sich der Künstler bedienen kann.⁴⁸⁶ Es scheint beinahe so, als sei die traditionelle Technik der Fotografie im digitalen Zeitalter obsolet geworden, die Suche nach dem perfekten Aufnahmewinkel, der idealen Ausleuchtung und Bildqualität, wie es Kennzeichen der analogen Fotografie war. Ruff orientiert sich an diesen Veränderungen in Technik und Medienwahrnehmung.⁴⁸⁷

Die zentrale Quelle für Thomas Ruffs *jpeg*-Serie ist deutlich das Internet, das selbstverständlich für das Werk von Thomas Demand ebenso wichtig ist, allein schon aufgrund der Verfügbarkeit und Vergleichbarkeit der Bilder im Netz. Wo jedoch bei Demand eine Differenzierung zwischen (medialer) Vorlage und künstlerischem Werk vorgenommen werden kann, zeigt sich bei Thomas Ruff eine Einheit aus Quelle und Kunst. Im Gegensatz zu Demand nutzt Ruff nicht die Internetbilder, um sie als Vorlagen zu verwenden, sondern er nutzt gezielt das Internet als Quelle für seine Kunst und verwendet die Fotodateien, die jedermann zugänglich sind. Ruff nutzt die interneteigene Logik der unzähligen Informationen und Bilder im Netz für seine Kunst, ohne die Werke einem eigenen künstlerischen Schaffensprozess zu unterziehen. Hier zeigen sich die Unterschiede zu Thomas Demand, der bewusst mit den Bildthemen umgeht, die er fotografisch realisieren möchte. Allein durch den aufwendigen Schaffensprozess entsteht über Wochen oder Monate eine intensive Auseinandersetzung mit dem singulären Ereignis, mit dem Ort des Geschehens. Der geringe Output des Künstlers ist hierfür bezeichnend. Die Entschleunigung des Arbeitsprozesses aufseiten Demands widerspricht förmlich der zunehmenden Geschwindigkeit des Internets und der Aufmerksamkeitsspanne, die uns die Massenmedien gewähren. Ruffs Werk der *jpeg*-Serie dagegen zieht beliebig Bilder aus dem Netz und stellt sie in einen künstlerischen Kontext. Die Tatsache, dass die Werke von Ruff und Demand auf der Grundlage der Medien ihre Wirkung entfalten, zeigt, dass die Medien im „Speicher öffentlichen Bewusstseins sedimentiert sind“ und ihre „Tragweite und Aktualität bis in die äußerste Gegenwart hinein reicht“⁴⁸⁸. Um diese „Zirkulation“ der Medienbilder und der damit verbundenen Frage zu dem „Verhältnis von Bild und Wirklichkeit“ geht es in den Arbeiten beider Künstler.⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Enwezor, Okwui: Die Bedingungen der Spektralität und des Sehens in den Fotografien von Thomas Ruff, in: Kat. Ausst. Thomas Ruff. Works 1979–2011, Haus der Kunst, München 2012, München 2012, S. 9–19, S. 17.

⁴⁸⁷ Vgl. Enwezor 2012, S. 17.

⁴⁸⁸ Dziewior 2001, S. 28 ff.

⁴⁸⁹ Vgl. Unruh, Rainer: Thomas Demand. „Camera“, in: Kunstforum International 192 (2008), S. 294.

IV.1.3. Marc Quinn – *Mirage*. Körperliche Präsenz

2009 wurde erstmals die Bronze-Skulptur *Mirage* (2009, Abb. 12) von Marc Quinn in der Galerie Thaddaeus Ropac in Salzburg gezeigt. Die Arbeit des britischen Künstlers nimmt Bezug auf Presse- und Internetbilder, die im irakischen Gefängnis Abu Ghuraib während der US-amerikanischen Besatzung (2003–2011) entstanden sind. Einheimische Häftlinge wurden in dem Gefängnis von dem amerikanischen Wachpersonal misshandelt und gefoltert. Eine Fotografie, die den Gefangenen Satar Jabar zeigt, erlangte in der Aufarbeitung des Folterskandals eine traurige Berühmtheit: Sie zeigt ihn mit Elektroden versehen und in einen schwarzen Umhang gehüllt auf einer Holzbox stehend.

Marc Quinn verwendet diese Fotografie, in seinen Augen eines der zentralen Bilder des beginnenden 21. Jahrhunderts, um ein Historienbild zu erstellen, wie er in einem Interview mit der *Art Newspaper* berichtet.⁴⁹⁰ Zwar verlieren die inflationär auftauchenden Schreckensbilder durch ihre massenmediale Präsenz ihre eindruckliche Wirkung. Jedoch bleiben Abbildungen wie die der Folteropfer von Abu Ghuraib im Gedächtnis haften. „Die Stärke des Fotos – obwohl es kein Kunstwerk ist, sondern ein Dokument der Zeitgeschichte – liegt gerade darin, dass es dunkelste Phantasien anregt und somit über das konkrete Motiv hinausweist: Kino im Kopf, ob wir wollen oder nicht.“⁴⁹¹

Anders als bei den bisher genannten Beispielen von Richter, Demand oder Ruff handelt es sich nicht um die Umsetzung in ein zweidimensionales Werk, sondern um eine Skulptur mit einer unerhört körperlichen Präsenz im Raum. Die aus den Medien bekannte Figur, von einem doch so fern stattgefundenen Ereignis, tritt in einer unmittelbaren Direktheit dem Betrachter gegenüber. Hierbei spielt die Naturalität der Skulptur eine wesentliche Rolle, und die Macht der Wirkung wird von Marc Quinn bewusst ausgesprochen: „It has all these references, but at the same time, it is a contemporary image. You have a real moment of suffering and suddenly it becomes a two-dimensional image; and then, with the sculpture, it is brought back into three dimensions. This is like turning an image back into an object.“⁴⁹² Der Künstler kalkuliert mit dieser Skulptur mögliche Assoziationen, die beim Anblick dieser Arbeit aufkommen. Unterschwellig verweist die Skulptur – und zuvor bereits die Fotografie – auf

⁴⁹⁰ Marc Quinn im Interview mit der *Art Newspaper*.

⁴⁹¹ Wolf, Martin: Gilligans Elend, in: *Der Spiegel* 53 (2009), S. 132.

⁴⁹² Aus dem Pressebericht der Galerie Thaddaeus Ropac: Marc Quinn. *Materialize Dematerialize New Sculptures And Paintings*, Salzburg 2009, in: <http://ropac.net/exhibition/materialize-dematerialize-new-sculptures-and-paintings> (13.03.2013).

kulturell tradierte Formen: Unweigerlich erscheint die Figur Christi am Kreuz vor unseren Augen, stehen die ausgebreiteten Arme für Vergebung und Umarmung.⁴⁹³ Im Gegensatz zu dieser paradox positiven Konnotation von Gestik und religiösem Büßertum kann auch der Gefangene unter der Kutte als Mitglied des Ku-Klux-Klans erscheinen. Kunsthistorisch können Vergleiche mit Goyas Graphikzyklus *Desastres de la guerra* (*Die Schrecken des Krieges*, 1810/14) gezogen werden, aber auch zu dem Mappenwerk *Krieg* von Otto Dix (1924). Es sind eindrückliche Darstellungen, die dem Betrachter aufzeigen, wie grausam Menschen untereinander sein können.⁴⁹⁴ Die Kraft in Quinns Skulptur liegt nicht nur in der eindringlichen Darstellung des Folteropfers, sondern auch in dem sich dadurch erschließenden Wissen um die zugefügten Schmerzen durch die Peiniger vor Ort. Die Kraft liegt in den Fragen, die gestellt werden müssen, den Referenzen, die gezogen werden können. Die Kraft liegt vor allem in dem, was die Skulptur verbirgt.⁴⁹⁵

Selbst wenn sich die endgültigen Werke von Thomas Demand und Marc Quinn in ihrer Technik unterscheiden, verfügen doch beide in gewisser Weise über den gleichen Ansatz. Die transformative Leistung von Thomas Demand ist bis hierhin erläutert worden. Ähnliches finden wir auch bei Marc Quinn: Er greift in seiner Arbeit *Mirage* auf ein Medienbild zurück, das aus sich selbst heraus eine große Wirkung erzielt. Die Fotografien der Folterungen entfalten eine solch ungeheuerliche Wirkungsmacht, die sich nachhaltig in die öffentliche Wahrnehmung des dritten Irak-Krieges eingebrannt hat. Auf Grundlage einer Fotografie entnimmt der Künstler der Abbildung die Person, den gefolterten Menschen, und nicht – wie im Falle von Demand – den Raum. Marc Quinns Leistung besteht darin, eine zweidimensionale Abbildung in ein dreidimensionales Objekt zu überführen, der fotografierten Figur eine körperliche Präsenz zu geben. Demand geht in seinem Werk einen Schritt weiter und hält schließlich das dreidimensionale Objekt in einer Fotografie fest. Bei Demand trägt die Überführung eines fotografischen Dokuments in einen konstruierten, architektonischen Raum über die Loslösung vom indexikalischen Ursprung zur Stärke des künstlerischen Ansatzes bei, wogegen die skulpturale Wirkung, die körperliche Präsenz, die Qualität von Quinns Werks ausmacht. Sicherlich wird der Betrachter, der die Fotografien der Folterungen in dem irakischen Gefängnis kennt, durch Quinns Arbeit auf einer anderen emotionalen Ebene berührt, da sie sich nun physisch vor ihm befinden. Die Gräueltaten, die uns tagtäglich aus den Nachrichten bekannt sind, jedoch stets eine reale und räumliche

⁴⁹³ Wie Anm. 492.

⁴⁹⁴ Jagger, Bianca: Zeugen des Schreckens, in: *Der Spiegel* 25 (2009), S. 134.

⁴⁹⁵ Wolf 2009, S. 132.

Distanz aufweisen, dringen jetzt in unseren unmittelbaren Raum ein, werden in unserer Gegenwart präsent. Dagegen trägt die Fotografie Demands, die keine physische Präsenz aufweist, eine psychische Tiefe in sich.

IV.1.4. Michael Schirner. Original mit Leerstelle

Ähnlich wie bei Demand zielen die Fotografien von Michael Schirner auf die Vorstellungskraft des Betrachters ab (Abb. 13). Schirner bedient sich – wie auch Thomas Demand – aus einem Pool von Bildern: „Ikonen der uns umgebenden Massenkultur“⁴⁹⁶. Im Gegensatz zu Demand jedoch stellt Schirner seine Fotografien nicht nach, sondern retuschiert aus den Originalbildern minutiös die zentralen Details heraus, wie die Arbeit *Wir sind Willy Brandt* (Abb. 14) zeigt. So bleibt vergleichbar mit dem Konzept von Demand der Umraum – der Ort des Geschehens – übrig. Auch Schirner muss sich letztendlich auf die Kenntnis des Betrachters verlassen: „Die Bilder entstehen im Kopf“⁴⁹⁷ und verlangen damit nach der Fähigkeit des Betrachters, sie zu vervollständigen. Ohne Kenntnis des Originals erblickt der Betrachter jedoch nur eine entleerte, eine in sich un schlüssige Fotografie.⁴⁹⁸

Oberflächlich lassen sich also die Ansätze von Demand und Schirner vergleichen, da sie bildhaft mit einer Leerstelle spielen. Sie reduzieren die in Medien vorgefundenen Motive, um an anderer Stelle – im Kopf des Betrachters – wieder eingefügt und mit den dort befindlichen Assoziationen wieder zusammengesetzt zu werden. Wo Schirner jedoch eine Fotografie bearbeitet, das Motiv retuschiert, aber in Komposition und Farbigkeit sich an das Original weitgehend hält, geht Demand einen entscheidenden Schritt weiter, indem er versucht, den Raum zu erfassen und nachzustellen, sich von der Pressefotografie zu lösen und somit eine ‚neue‘ Sicht auf sein gewonnenes Motiv zu geben.

IV.1.5. G.R.A.M. Nachgestelltes Original

Auch die österreichische Künstlergruppe G.R.A.M.⁴⁹⁹ setzt auf eine „latente Präsenz von Ikonen in unserem kollektiven Gedächtnis“ und hinterfragt in ihren Arbeiten Inhalt und

⁴⁹⁶ Häusler, Heide: Michael Schirner, in: Kat. Ausst. Unheimlich Vertraut. Bilder vom Terror, hrsg. von Felix Hoffmann, C/O Berlin 2011, Köln 2011, S. 84–87, S. 86.

⁴⁹⁷ Häusler 2011, S. 86.

⁴⁹⁸ In ähnlicher Weise behandelt der tschechische Künstler Pavel Maria Smejkal vorhandenes Bildmaterial und retuschiert in seiner Serie *Fatescapes* (2009) aus bekannten Fotografien Personen und Objekte heraus, bis nur noch die reine Landschaft ‚übrigbleibt‘.

⁴⁹⁹ Gegründet 1987 in Graz von Günther Holler-Schuster, Ronald Walter, Armin Ranner und Martin Behr.

Aussagekraft berühmter Pressefotografien.⁵⁰⁰ Die Situation originaler Fotografien, publiziert in den Medien, werden mit Personen nachgestellt, etwa der am Boden liegende erschossene Benno Ohnesorg oder die Verhaftung Ulrike Meinhofs (Abb. 15). In diesem Zusammenhang stellt sich die zentrale Frage, „wie allein schon eine in diesen Bildern nur ähnliche Konfiguration den Verweis“ auf das ‚Original‘ und damit das Ereignis selbst herstellt.⁵⁰¹ Reicht eine verummte Gestalt auf einem Balkon bereits aus, um an die Geiselnahme während der Olympischen Spiele 1972 in München zu denken (Abb. 16)? „Jene ‚Urbilder‘ sind zu medialen Archetypen unseres kollektiven Gedächtnisses geworden“, wie Florian Ebner zu Recht folgert.⁵⁰²

Es kann eine kunstimmanente Verbindung zwischen Demand und der Künstlergruppe G.R.A.M. gezogen werden: Beide rekonstruieren eine Szene nach einer Pressefotografie. Demand lässt dem Betrachter den Freiraum, seine Interpretation selbst zu finden, sofern eine emotionale Verbindung überhaupt herstellbar ist. G.R.A.M. hingegen führt dem Betrachter ein gestelltes Szenarium vor Augen, um ihm unweigerlich einen Bezugspunkt zu liefern und damit einen Einstieg in die Analyse möglich zu machen.

IV.2. Medien als Bezugspunkt für die Rezeption

Die Bilderflut, die über uns tagtäglich hereinbricht, manifestiert Historie innerhalb einer Gesellschaft als „assoziative Montage von Einzelbildern, Bildsequenzen und Bildclustern unterschiedlichster Gattungen“.⁵⁰³ Aus sämtlichen Medien wie Pressefotografie, Kunst, Fernsehen oder Internet gespeist, fügt sich dieses „diffuse Bildkonglomerat“ zusammen.⁵⁰⁴ Es sind „Schnappschüsse“, die nur einen kurzen Augenblick eines Ereignisses zeigen, gewissermaßen einen kleinen Ausschnitt eines komplexen Ganzen wiedergeben.⁵⁰⁵ Aufgrund dieser beständigen Verfügbarkeit der medialen Bilder erhält der Betrachter einen anderen Bezug zu der ein Ereignis darstellenden Kunst. Das Kunstwerk wird an der medialen Vermittlung gemessen, an der jeweiligen medialen Beurteilung der Geschehnisse. Die dokumentierende Fotografie spielt dabei die Rolle des Bezugspunktes, an dem überprüft werden kann, inwieweit das Geschehen im Kunstwerk erkennbar ist oder abstrahiert wird.⁵⁰⁶

⁵⁰⁰ Ebner, Florian: G.R.A.M., in: Kat. Ausst. Unheimlich Vertraut. Bilder vom Terror, hrsg. von Felix Hoffmann, C/O Berlin 2011, Köln 2011, S. 88–91, S. 90.

⁵⁰¹ Ebner 2011, S. 90.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Paul 2008, S. 27.

⁵⁰⁴ Ebd.

⁵⁰⁵ Vgl. ebd.

⁵⁰⁶ Amelunxen, Hubertus von: Von der Theorie der Fotografie 1980–1995, in: Amelunxen, Hubertus von (Hrsg.): Theorie der Fotografie IV: 1980–1995, München 2000, S. 11–23, S. 12.

Dabei hat das Internet die Möglichkeit, anders als die herkömmlichen Medien (Zeitung, TV, Radio), sich nicht nur auf das Gegenwärtige in der TV- und Radio-Übertragung oder der tages-, wochen- oder monatsaktuellen Publikation zu beschränken, sondern auf den mit der Webseite verknüpften Servern vergangene Informationen zu speichern und über die passende Suchanfrage dem Nutzer erneut zu präsentieren. Damit hat das Internet das Potenzial, ein global vernetztes Archiv zu sein, welches dem Nutzer weltweit zur Verfügung steht. Und so, wie sich die Verfügbarkeit und die Nutzung von Informationen verändert haben, hat sich auch die Betrachtung der Arbeiten Thomas Demands verändert. Nicht aufgrund einer Änderung der Darstellung als vielmehr in der Informationsvermittlung spielt das Internet im Verlauf seines Œuvres eine immer gewichtigere Rolle im Sinne der Rezeption aber auch Recherchemöglichkeiten für den Betrachter. In einem Aufsatz im amerikanischen Science Magazin von 2011 über die Speicherfähigkeit moderner Medien wird deutlich, dass 1993 gerade ein Prozent des weltweiten Informationsflusses über das Internet kommuniziert worden ist, sieben Jahre später bereits die Hälfte und im Jahr 2007 waren es 97 Prozent des weltweiten Informationsflusses.⁵⁰⁷ So hat sich die Informationsvermittlung in dem zu beobachtenden Zeitraum von 1995 bis 2005 vollkommen in das Internet verlagert.

Thomas Demand zeigt im Vergleich zu seinen Zeitgenossen, die ebenfalls auf Medienbilder zurückgreifen, wo er sich positionieren möchte. Durch seine Transformation der ursprünglichen Fotografie in einen künstlichen Raum, der wiederum fotografiert wird, hält Demand doppelte Distanz zum realen Ereignis. Keiner der oben beschriebenen Ansätze der Künstler kann als der qualitätvollere oder stringenter herausgestellt werden, denn alle vermeiden mehr oder weniger, am ‚Original‘ – der Nachricht selbst – gemessen zu werden. Dennoch geht Demand einen entscheidenden Schritt weiter als die hier verglichenen Künstler. Wo Richter sich in seinem Zyklus direkt auf die Fotografien in seinen Bildern bezieht, sie ‚direkt‘ auf die Leinwand umsetzt, transformiert Demand die fotografische Vorlage in zweifacher Weise: Zunächst erstellt er ‚nur‘ für sich ein Modell. Er selbst versucht, an den Ort in der Fotografie zu gelangen, sich mit ihm auseinanderzusetzen und ganz bewusst zu entscheiden, was er von der fotografischen Vorlage in seinem Werk thematisieren möchte und was nicht. Und um für sich – aber vor allem für den Betrachter – von dem komplexen Vorgang diesen distanzierten Blick zu ermöglichen, fotografiert er sein Modell und lässt ausschließlich die Fotografie gelten und erlangt eine Synthese aus Ereignis, Mediendarstellung und Bildgedächtnis. Im Gegensatz zu Thomas Ruff, der sich mehr für die

⁵⁰⁷ Hilbert, Martin/López, Priscila: The World's Technological Capacity to Store, Communicate, and Compute Information, in: Science 332, 60 (2011), S. 60–65.

Technik der Fotografie interessiert, für die heutigen Bedingungen des Fotografierens, steht für Thomas Demand die (räumliche) Auseinandersetzung mit der Vorlage, die Beschäftigung mit dem Ort des Geschehens im Vordergrund. Trotz der veränderten Nutzung der Medien im Besonderen über das Internet hat sich die Arbeitsweise Demands nicht verändert. Es kann von einer Entschleunigung bei Demands Werk gesprochen werden, entreißt er doch den Ort dem Fortlauf der Zeit und reduziert das Geschehen auf den Umraum, der im Stillstand verharret. Deutlich zeigt der Vergleich zu den anderen Künstlern auch, was notwendig erscheint, um ein Motiv in Erinnerung zu rufen. Was sind die Schlüsselreize, um den toten Uwe Barschel in der Badewanne zu identifizieren? Dies ist für das Werk von Demand eine zentrale Frage, da der Hinweis auf die Person nicht besteht. Hat nun der Betrachter die Möglichkeit, die Verbindung zu der Vorlage herzustellen? Verfällt das Werk nicht in reiner Spekulation und lebt nur noch von Andeutungen und Assoziationen?

Nach der generellen Beschäftigung mit Darstellung und Vermittlung von Ereignissen in der Kunst sowie der vergleichenden Vorstellung von Künstlerpositionen der Gegenwart, soll nun abschließend der Blick wieder auf Demand allein gerichtet werden, um die Anforderung an seine Darstellung der gesellschaftlichen Rezeption und Kontextualisierung⁵⁰⁸ gegenüberzustellen.

⁵⁰⁸ Der Begriff der Kontextualisierung, so wie er in dieser Arbeit Anwendung finden soll, bezieht sich auf die verändernden Umstände und Einflüsse, in der Demands Werk Betrachtung findet. Diese setzen sich sowohl aus nationalen wie thematischen Faktoren zusammen. Paul Hirsch definiert in seiner Dissertation drei Kontextebenen der Gegenwartskunst: Erste Ebene, die einen inhaltlichen oder thematischen Bezug zu einer historischen oder gesellschaftlichen Thematik besitzt und in der Regel auf Allgemeinwissen basiert. Zweite Ebene, die sich in ihrer Loslösung von einem allgemein, zugänglichen Bildmotiv durch die prozesshafte Auseinandersetzung des Künstlers mit einem Thema auszeichnet und erst mit kunstwissenschaftlichem Wissen verstanden werden kann. Bei der dritten Ebene beruht der Kontext ausschließlich auf privater Natur und bleibt ohne Kenntnis der Biographie des Künstlers gänzlich verschlossen. In: Hirsch, Paul: Das Schaffen des Künstlers, das Machen der Kunstwelt. Studie zur Gegenwartskunst, Marburg 2011, S. 29–41.

V. Demands Ereignisdarstellungen

2001 entstand die Fotografie *Poll* (2001, Abb. 17) als Reaktion Demands auf die ein Jahr zuvor stattgefundenen US-amerikanischen Präsidentschaftswahl.⁵⁰⁹ Damals war es bei der Auszählung der Wählerstimmen im Bundesstaat Florida zu Unregelmäßigkeiten gekommen, woraufhin der Kandidat der Demokraten Al Gore vor Gericht vergebens eine Neuauszählung verlangte. Dieser Umstand wiederum verhalf seinem Kontrahenten George W. Bush in das Amt des Präsidenten.⁵¹⁰ Demand bezog auch hier seine Vorlagen aus den Medien. *Poll* wurde 2001 in der 303 Gallery in New York gezeigt und animierte noch ‚frische‘ Erinnerungen beim US-amerikanischen Publikum.⁵¹¹ Der unmittelbare zeitliche Bezug der Arbeit Demands zu der politischen Situation in den USA kann, wie es Ruedi Widmer ausdrückt, als ein Versuch angesehen werden, nicht nur das Ereignis nachzustellen, sondern auch die „Authentizität“ der ursprünglichen Nachrichten zu „(re)-konstruieren“, so wie sie der Gesellschaft durch die Medien vorgeführt wird.⁵¹²

Demand spricht mit seiner Fotografie gezielt die US-amerikanische Gesellschaft an und berührt sie an einem empfindlichen Punkt ihrer kollektiven Erinnerung. In einer vergleichbaren Weise könnte das europäische Publikum auf diese Arbeit nicht reagieren. Die Wahrnehmung solch eines Ereignisses „hängt primär von der Distanz zum Schauplatz ab sowie sekundär vom jeweiligen Grad der Betroffenheit.“⁵¹³

Die Betrachtung von Demands Werk unter je verschiedenen Bedingungen der öffentlichen Präsentation, sei es in Deutschland oder im Ausland, soll eine je unterschiedliche Sichtweise, ja unterschiedliches Verständnis seinem Werk gegenüber zeigen, die hierdurch generiert wird. In dem Begleitheft anlässlich der Überblicksausstellung Thomas Demands in der Neuen Nationalgalerie wird hierzu die Frage gestellt: „Inwiefern konzentriert und kondensiert sich beispielsweise die gesellschaftliche Entwicklung eines Landes in Bildern und wie wird primär über diese mitgeteilt und erinnert?“⁵¹⁴ Bereits Werner Hager spricht von einem

⁵⁰⁹ Vgl. auch: Heiser, Jörg: Der Neutronenbomben-Effekt, in: *Parkett* 62 (2001), S. 134–137.

⁵¹⁰ Vgl. Lynch, Michael u. a.: *Voting Machinery, Counting and Public Proofs in the 2000 US Presidential Election*, in: *Kat. Ausst. Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Karlsruhe 2005, Cambridge 2005, S. 814–825; siehe auch: Zschocke 2006, S. 241–243.

⁵¹¹ Vgl. Heiser, Jörg: *Pulp Fiction*, in: *Frieze* 73 (2003), S. 68–73, S. 68 ff.

⁵¹² Christofori 2005, S. 230, zit. nach Demand in Widmer 1999, S. 11.

⁵¹³ Robert Storr bezieht seine Ausführungen auf die künstlerische Verarbeitung der Anschläge auf das World Trade Center in New York. Jedoch spielt die Wahrnehmung und variierende Nähe oder Distanz eine generelle Rolle bei der künstlerischen Verarbeitung realer Geschehnisse. In: Storr, Robert: *September. Ein Historienbild von Gerhard Richter*, S. 25.

⁵¹⁴ Begleitheft „Thomas Demand. Nationalgalerie“; vgl. auch: Brill 2009, S. 71.

Gegenwartsbezug des Ereignisbildes⁵¹⁵ und führt damit unweigerlich zu der Frage, ob in letzter Konsequenz eine Darstellung von Ereignissen eine Art von Halbwertszeit besitzt. Die Diskussion über die Möglichkeiten und insbesondere Grenzen einer Darstellung von Geschichte, wie sie vor allem von Peter Osborne, Juliane Rebentisch oder Susanne Leeb ausgesprochen werden, zeigen, dass in der allgemeinen Betrachtung des Demandschen Werks die Position vertreten wird, die Vergangenheit lediglich aus der gegenwärtigen Gewissheit über die Vergangenheit zu betrachten.

V.1. Rezeption von Demands Werk

In dem folgenden Kapitel soll die Rezeption von Demands Werk Betrachtung finden. Dies geschieht über einen Vergleich zweier monographischer Ausstellungen und die Betrachtung der unterschiedlichen Reaktionen auf seine Kunst. Diese Gegenüberstellung soll verdeutlichen, wie der kulturelle und gesellschaftliche Kontext sich auf die Rezeption seiner Kunst auswirken, um im Anschluss auf die Bedeutung der Inszenierung des Ausstellungsraums sowie die Deutungshoheit Demands über die schriftliche Darstellung seiner Kunst überzuleiten.

V.1.1. Ausstellungsvergleich 2005–2009

Um sich mit dem Thema einer nationalen Identität im Werk von Thomas Demand zu beschäftigen und sich schlicht die Frage zu stellen, wie ein unterschiedliches Publikum auf die Fotografien und die damit verbundenen Hintergründe reagiert, bieten zwei Ausstellungen eine Vergleichsmöglichkeit. Beide Ausstellungen zeigten einen Überblick seines Œuvres an zentralen Orten der internationalen Kunstszene: 2005 im Museum of Modern Art in New York⁵¹⁶ und 2009 in der Neuen Nationalgalerie in Berlin⁵¹⁷. Im Folgenden sollen neben der Werkauswahl und den Katalogen mit ihren Texten auch die Presse-Reaktionen eine Betrachtung finden.

Im New Yorker Museum of Modern Art fand 2005 die erste große Überblicksschau Thomas Demands in den USA statt. Roxana Marcoci, damalige Assistentzkuratorin der Fotografieabteilung, kuratierte die Ausstellung. Hierfür stellte sie eine Auswahl von

⁵¹⁵ Wie Anm. 438.

⁵¹⁶ 4. März bis 30. Mai 2005.

⁵¹⁷ 18. September 2009 bis 17. Januar 2010.

zweiundvierzig Fotografien⁵¹⁸ und fünf Filmarbeiten⁵¹⁹ des Künstlers zusammen. Die Ausstellung in Berlin 2009 wurde vom Direktor der Nationalgalerie Udo Kittelmann gemeinsam mit Thomas Demand kuratiert. In der Berliner Ausstellung wurden neununddreißig Fotografien⁵²⁰ gezeigt, keine Filmarbeiten. Zwischen den beiden Ausstellungen gab es einundzwanzig Übereinstimmungen⁵²¹ der Fotografien. Eine Übereinstimmung findet sich auch in der Gestaltung der begleitenden Kataloge: Für den New Yorker Katalog lieferte Roxana Marcoci einen umfangreichen kunsthistorischen Text (19 Seiten) und der Schriftsteller Jeffrey Eugenides eine fiktive Erzählung (6 Seiten). Dazu gibt es ein Vorwort des Direktors und die Danksagung der Kuratorin (insgesamt 2 Seiten). Der überwiegende Teil des Katalogs wird durch Bildmaterial sowie Bio- und Bibliographie bestimmt.

Der Berliner Katalog wird durch ein Vorwort von Udo Kittelmann in seiner Funktion als Direktor der Nationalgalerie eröffnet (2 Seiten), es folgen zwei Grußworte der Vorsitzenden des Vereins der Freunde der Nationalgalerie und des Vorstandsvorsitzenden des Hauptsponsors (insgesamt 2 Seiten). Daran anschließend folgt der aufwendig gestaltete Bildtafel-Teil, in dem fast jeder Abbildung ein fiktiver Text des deutschen Schriftstellers und Dramatikers Botho Strauß gegenübergestellt ist (38 Kurztexte). Am Ende folgt ein kunstwissenschaftlicher Text von Mark Godfrey (12 Seiten) sowie Biographie und Bibliographie.

Dies sind zunächst die vergleichbaren Parameter, und es ist zu erkennen, dass im Prinzip, bis auf die Tatsache, dass die Berliner Ausstellung vier Jahre später stattfand und damit über

⁵¹⁸ Im MoMA wurden gezeigt: *Flügel* (1991), *Brenner Autobahn* (1994), *Sprungturm* (1994), *Raum* (1994), *Archiv* (1995), *Flur* (1995), *Büro* (1995), *Treppenhaus* (1995), *Zeichensaal* (1996), *Paneel* (1996), *Zimmer* (1996), *Balkone* (1997), *Scheune* (1997), *Badezimmer* (1997), *Salon* (1997), *Spüle* (1997), *Studio* (1997), *Rasen* (1998), *Terrasse* (1998), *Fenster* (1998), *Campingtisch* (1999), *Copy Shop* (1999), *Wand* (1999), *Grube* (1999), *Labor* (2000), *Modell* (2000), *Podium* (2000), *Stall* (2000), *Rechner* (2001), *Collection* (2001), *Poll* (2001), *Stapel* (2001), *Glas I+II* (2002), *Bullion* (2003), *Lichtung* (2003), *Ghost* (2003), *Space Simulator* (2003), *Zaun* (2004), *Gate* (2004), *Küche* (2004), *Leuchtkasten* (2004).

⁵¹⁹ Im MoMA wurden gezeigt: *Tunnel* (1999), *Rolltreppe* (2000), *Recorder* (2002), *Hof* (2001), *Trick* (2004).

⁵²⁰ In der Neuen Nationalgalerie wurden gezeigt: *Lichtung* (2003), *Copy Shop* (1999), *Balkone* (1997), *Treppenhaus* (1995), *Terrasse* (1998), *Studio* (1997), *Labor (77-E-217)* (2003), *Badezimmer* (1997), *Grube* (1999), *Archiv* (1995), *Büro* (1995), *Drei Garagen* (1995), *Gangway* (2001), *Haltestelle* (2009), *Fenster* (1998), *Kinderzimmer* (2009), *Spüle* (1997), *Paneel* (1996), *Modell* (2000), *Raum* (1994), *Heldenorgel* (2009), *Zeichensaal* (1996), *Parlament* (2009), *Wand* (1999), *Fassade* (2004), *Sprungturm* (1994), *Brenner Autobahn* (1994), *Fabrik* (1994), *Fotoecke* (2009), *Attempt* (2005), *Hinterhaus* (2005), *Klausur 1* (2006), *Klausur 2* (2006), *Klausur 3* (2006), *Klausur 4* (2006), *Klausur 5* (2006), *Rasen* (1998), *Campingtisch* (1999), *Kabine* (2002).

⁵²¹ In beiden Ausstellungen wurden diese Arbeiten gezeigt: *Brenner Autobahn* (1994), *Sprungturm* (1994), *Raum* (1994), *Archiv* (1995), *Büro* (1995), *Treppenhaus* (1995), *Zeichensaal* (1996), *Paneel* (1996), *Balkone* (1997), *Badezimmer* (1997), *Spüle* (1997), *Studio* (1997), *Rasen* (1998), *Terrasse* (1998), *Fenster* (1998), *Campingtisch* (1999), *Copy Shop* (1999), *Wand* (1999), *Grube* (1999), *Modell* (2000), *Lichtung* (2003).

neuere Werke verfügte, ähnliche Ausstellungen in den USA und in Deutschland zu sehen waren.

Nun sollen zunächst die beiden kunsthistorischen Aufsätze in den Katalogen betrachtet werden, um anschließend einen Blick in die Pressereaktionen zu werfen. Beachtung sollen vor allem die Aufsätze und Rezensionen finden, welche Aspekte einer historischen, nationalen und auch emotionalen Verbundenheit mit den Werken aufgreifen. Die beiden belletristischen Texte – bzw. Textsammlung – werden hier außen vorgelassen, nicht wegen ihrer inhaltlichen Qualität, sondern aufgrund der schwierigen Vergleichbarkeit, der im Rahmen eines interdisziplinären Ansatzes an anderer Stelle geleistet werden müsste.

V.1.1.1 2005, *Museum of Modern Art*

In dem Vorwort von Glenn D. Lowry fasst sich der Direktor des Museum of Modern Art kurz und gibt keinerlei Aussage zu den genannten Stichpunkten einer historischen, nationalen und womöglich auch emotionalen Verbindung zu den Werken. Demand wird lediglich als „lebhafter und innovativer“ Künstler unserer Gegenwart bezeichnet.

Dagegen legt Roxana Marcoci den vielleicht umfangreichsten Katalogaufsatz vor⁵²², der zu Thomas Demand bisher geschrieben wurde. Über neunzehn Seiten versucht sie, den Künstler in all seinen Facetten zu fassen, zieht Vergleiche aus der jüngeren Kunstgeschichte heran, beleuchtet seine Biographie und erläutert ausführlich die Hintergründe der Werke. Sie leitet ein mit einer generellen Darstellung der Fotografie, um die Grundprinzipien der Demandschen Kunst zu erklären. Es folgt der Blick auf die Person Thomas Demand: Um die Vielartigkeit seiner Arbeit zu erfassen, sei es wichtig, die historischen und künstlerischen Einflüsse aufzudecken.⁵²³ Ein Abriss der gesellschaftlichen und politischen Ereignisse in Westdeutschland folgt, wie die Studentenproteste 1968, das Geiseldrama in München 1972, der Tod der RAF-Mitglieder in Stuttgart-Stammheim 1977 sowie generelle Fakten zum ‚Deutschen Herbst‘. Marcoci gibt kurze, aber prägnante Erläuterungen zu jedem der Daten, was sicherlich der in deutscher Nachkriegsgeschichte eher unwissenden US-amerikanischen Leserschaft geschuldet ist.

⁵²² Marcoci, Roxana: Paper Moon, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, The Museum of Modern Art, New York 2005, New York 2005, S. 9–27.

⁵²³ Ebd. S. 10.

Es folgen Vergleiche zu Demands künstlerischen Zeitgenossen wie etwa Thomas Schütte (da dieser ebenfalls Architekturmodelle erstellt), aber auch zu Künstlern wie El Lissitzky (da er ebenfalls Fotografien konstruiert). Der Bezug zur Becher-Schule wird ausführlich behandelt und schlussendlich noch eine Linie zu den Young British Artists und die Rolle von Michael Craig-Martin gezogen, da Thomas Demand Anfang der 1990er am Goldsmith Institut sein Graduate-Studium beendete.

Ein ausführlicher Überblick der ausgestellten Werke folgt, wobei auch hier weit ausholend Hintergründe aufgeführt werden und Interpretationen folgen. So wird im Anblick von *Büro* die Geschichte der Zensur angeführt oder eine Linie von der Nazi-Ideologie über den Hitler-Stalin-Pakt, Hitlers Rolle als Architekt der Nation bis hin zur Expo 2000 in Hannover anhand von Werken wie *Archiv*, *Sprungturm*, *Brenner Autobahn* und *Modell* gezogen.

Roxana Marcoci geht auf Demands Bilder der Geschichte ein und bezeichnet sie als „narratives of the twentieth century“⁵²⁴, welche ihrer Meinung nach im Vergleich zu den Fotoarbeiten des Deutschen Michael Schmidt (*Ein-heit*, 1991–1994) zu sehen sind.

Wenn die Autorin zu Bildthemen in Demands Werk kommt, die sich mit der US-amerikanischen Geschichte beschäftigen, fallen die Erklärungen meist sehr kurz aus oder werden schlicht vernachlässigt.

V.1.1.2. 2009, *Neue Nationalgalerie*

Udo Kittelmann, Mit-Kurator der Ausstellung sowie Direktor der Nationalgalerie, eröffnet den Katalog mit seinem Vorwort. Zunächst spricht er das großformatige Werk *Lichtung* an, welches den Besucher in der Ausstellung empfängt. Kittelmann verwendet hierbei Begriffe wie „Verwunschenheit“, „romantisch“ oder „sehnsüchtig“ und bemerkt, dass der „deutsche Wald“ einen „bedeutungsgeladenen und sehr viel aussagekräftigeren Topos“ als in Frankreich oder England besitzt. Hinzu fügt er die Gedanken des Schriftstellers Elias Canetti über die Symbole der Nation. Auch hier wird Deutschland durch den Wald charakterisiert. „Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass gerade die Arbeit *Lichtung* den Parcours von Thomas Demands Ausstellung *Nationalgalerie* eröffnet und deren thematischen Fokus eine bereichernde und wohlgesetzte Facette hinzufügt.“⁵²⁵ Und Kittelmann führt weiter aus, dass es nicht nur um die Zusammenstellung „gesellschaftlicher und politischer Ereignisse der jüngeren und jüngsten deutschen Geschichte“ gehe, sondern auch um die Frage, inwieweit

⁵²⁴ Ebd., S. 17.

⁵²⁵ Kittelmann, Udo: Vorwort. Die Erinnerung in der Zukunft oder Wie man in den Wald hinein ruft ..., in: Kat. Ausst. Thomas Demand Nationalgalerie, Neue Nationalgalerie, Berlin 2009/10, Göttingen 2009, o. S.

sich ein „nationales Selbstverständnis“ in Bildern „kondensieren“ lässt. Kann es eine Art von Nationalgalerie geben, in der die Nation durch Kunst verkörpert werden kann, fragt sich der Autor. Weiter geht Udo Kittelmann auf die textlichen Beiträge von Botho Strauß ein, welcher Themen aufgreift, wie beispielsweise ‚Nation‘, an die sich nicht viele andere Literaten wagen würden. Zum Schluss seines zweiseitigen Vorworts weist Kittelmann auf den Ort der Ausstellung als den geeigneten Schauplatz für die Auseinandersetzung mit der „eigenen Geschichte und gesellschaftlichen Entwicklung“ hin⁵²⁶, im „Zentrum der Hauptstadt“, zum Zeitpunkt der Jubiläen, zwanzig Jahre nach dem Mauerfall und sechzig Jahre nach Gründung der Bundesrepublik Deutschland.

Nach dem aufwendig gestalteten Bildtafel-Teil, wobei jede Abbildung als Innenseite von Klappseiten verborgen wird und wie bereits erwähnt zu fast jedem Werk ein Text von Botho Strauß gesetzt wurde, endet der Katalog mit dem zwölfseitigen kunstwissenschaftlichen Text von Mark Godfrey⁵²⁷ und dem Anhang.

Godfrey erläutert zunächst die Auswahlkriterien der Exponate in der Ausstellung: Sie sollten auf „deutschem Quellenmaterial“ beruhen, und das erklärt auch, warum viele so beachtete Werke wie *Poll*, *Gate* oder sogar *Grotte* nicht in der Schau zu sehen waren. Diese ‚deutsche‘ Werkauswahl trägt aber nicht nur Eckpunkte der Geschichte in sich, sondern setzt sich auch mit den persönlichen Erinnerungen und der Vergangenheit des Künstlers selbst auseinander, so Godfrey. Gleich zu Beginn stellt der Autor die Frage: Können die Werke die Nation repräsentieren? Er vergleicht Demands Arbeiten mit dem RAF-Zyklus von Richter oder dem Venedig-Pavillon von Hans Haacke (1993) und setzt damit deren Werke als solche fest, die diesem Anspruch wohl gerecht würden.

Unter dem Gesichtspunkt der „Repräsentation“ deutscher Geschichte beginnt Godfrey Demands Werke zu analysieren. Er kommentiert die Wahl der Vorlagen und beleuchtet die Werke und ihre Hintergründe. Das Thema der Konstruktion von Modellen in Demands Werk wird ausführlich behandelt und der Rekonstruktion deutscher Städte in der Nachkriegszeit gegenübergestellt. Damit erhebt der Autor diesen Aspekt der Demandschen Kunst zu einem nationalen Thema. Der Autor schließt mit der Stellung der Fotografie in Demands Werk.

⁵²⁶ Zum Thema Nationalgalerie im Sinne der Identität Deutschlands, ihre Bedeutung und Hintergründe siehe den Vortrag, den Hans Belting anlässlich der vorübergehenden Schließung der Alten Nationalgalerie im Jahr 2000 in Berlin hielt. Belting, Hans: Moderne und deutsche Identität im Widerstreit. Ein Rückblick in der deutschen Nationalgalerie, in: Jäger, Joachim/Schuster, Peter Klaus (Hrsg.): Das Ende des XX. Jahrhunderts. Standpunkte zur Kunst in Deutschland, Köln 2000, S. 11–29.

⁵²⁷ Godfrey, Mark: Nationalgalerie, in: Kat. Ausst. Thomas Demand Nationalgalerie, Neue Nationalgalerie, Berlin 2009/10, Göttingen 2009, S. 1–12.

Zusätzlich zu dem Ausstellungskatalog erschien ein Interviewband von Hans Ulrich Obrist⁵²⁸ sowie der Sammelband *How German is it?*, welcher von Thomas Demand und Udo Kittelmann jedoch erst 2011, zwei Jahre nach der Ausstellung, herausgegeben wurde.⁵²⁹ Er vereint die Vorträge, welche im Begleitprogramm der Berliner Ausstellung von Schriftstellern, Architekten, Historikern, Politikern, Künstlern, einer ehemaligen Terroristin (Astrid Proll) und Philosophen zum Thema deutsche Politik, Kultur und Gesellschaft gehalten wurden. Für den Vergleich der beiden Ausstellungen und Schriftwerke ist aber besonders der Gesprächsband zu beachten. Auf fast fünfzig Seiten wird Thomas Demand von Obrist interviewt und zu Themen befragt, welche eine große Rolle in der Berliner Ausstellung spielen. Gleich zu Beginn unterstreicht Obrist, dass die Berliner Schau die bislang „komplexeste Ausstellung“ Demands sei und es sich hierbei fast um ein „Gesamtkunstwerk“ handle.⁵³⁰ Thomas Demand geht in dem Gespräch auf die Auswahl, die „Typologie“ der Werke ein und stellt vor allem den Ort und den Deutschlandbezug als entscheidend hervor.⁵³¹ Bei den Vorbereitungen der Ausstellung erkannte der Künstler die Problematik, sich mit einem persönlichen wie auch gesellschaftlichen Deutschlandbild auseinanderzusetzen. Immer wieder nennt Obrist für die Demand-Rezeption mögliche prägnante Punkte, wie etwa ‚kollektive Bilder‘ oder die sparsam neutrale Titelgebung. Der Künstler wiederum gibt seine Ideen hierzu bekannt: Er möchte mit seinen Titeln die Erwartungshaltung steigern, andererseits empfindet Demand erklärende Raumtexte als zu eindimensional. Der Titel und die Auswahl der Werke in der Ausstellung geben den konkreten Rahmen vor, in dem sich der Besucher wie auf einem Parcours bewegen soll.⁵³²

Im Vergleich beider Kataloge ergibt sich folgendes Bild: Roxana Marcoci geht ausführlich auf das Werk von Demand ein, läuft jedoch Gefahr einer gewissen Überinterpretation. Marcoci glaubt, eine persönliche Mission des Künstlers durch eine mögliche zeithistorische Einflussnahme auf ihn selbst zu erkennen, was jedoch von Demand bestritten wird.⁵³³ Auch die Bezüge zu den Zeitgenossen und vorherigen Künstler-Generationen oder (prägender) Literatur geben dem Leser ein fast schon antiquiertes Bild des Künstlers, worüber sich Demand selbst auch wundert.⁵³⁴

⁵²⁸ Demand, Thomas: Thomas Demand und die Nationalgalerie. Gespräch über die Ausstellung mit Hans Ulrich Obrist, Berlin 2009, Köln 2009 b.

⁵²⁹ Demand, Thomas/Kittelmann, Udo (Hrsg.): Nationalgalerie. „How German is it?“, Berlin 2011.

⁵³⁰ Vgl. Demand in Obrist 2009, S. 5.

⁵³¹ Ebd. S. 6.

⁵³² Ebd., S. 16.

⁵³³ Vgl. ebd. S. 8 f.

⁵³⁴ In einem Gespräch zwischen dem Chefredakteur des ZEIT-Magazins und Thomas Demand geht der Künstler auch auf die 2005 in New York stattgefundenene Ausstellung und den Katalogbeitrag von Roxana Marcoci ein.

Die historischen Themen spielen in dem Katalogbeitrag eine sehr große Rolle, auch das Thema einer nationalen Identität, welche sich jedoch naturgemäß eher auf Deutschland als auf die USA bezieht. Die Beschäftigung mit den Werken Demands, die sich mit der US-amerikanischen Geschichte auseinandersetzen – und es befinden sich insgesamt neun Werke⁵³⁵ in der Ausstellung – fällt erkennbar emotionslos aus. Die Bezüge werden benannt, die Wichtigkeit hervorgehoben, aber hier in keinen größeren Vergleich zu Werken von amerikanischen Künstlern gestellt. In der New Yorker Ausstellung wird das Werk von Thomas Demand gefeiert, aber in keinen emotionalen oder nationalen Kontext gestellt. Die historischen Bezüge werden aufgezeigt, jedoch lediglich als kunsthistorische Erklärung.

Der Katalog der Berliner Ausstellung dagegen stellt den Begriff der Nation in den Vordergrund. Das auf die deutsche Vergangenheit bezogene Thema wird spürbar, was sicherlich in der besonderen zeitlichen und örtlichen Konstellation begründet liegt: die beiden Jubiläen und der Ort der Ausstellung, die Referenzen in Demands Kunst mit der Konzentration auf Ereignisse der deutschen Geschichte insbesondere seit 1945. Da erscheint der Beitrag von Mark Godfrey eher sachlich, obwohl auch dieser unter dem Motto Nation steht.

Im Vergleich zu der New Yorker Präsentation, die die verschiedenen Aspekte des Demandschen Œuvres darstellen möchte, zeigt sich in der Berliner Ausstellung vor allem die Thematisierung von Historie, Nation und emotionaler Verbundenheit in starker Deutlichkeit. Die subjektive Wahl, die der Künstler bei der Schaffung seiner Werke vorgenommen hat, deckt sich zu einem großen Teil mit den Erinnerungen unserer (deutschen) Gesellschaft und macht damit ein Stück bundesrepublikanischer Geschichte für den Betrachter erfahrbar.

V.1.1.3. *Presse – New York & Berlin*

Nach dem Vergleich der Kataloge⁵³⁶ ist ein Blick in die Pressestimmen zu den jeweiligen Ausstellungen eine weitere Möglichkeit, eine öffentliche Reaktion auf die Werke von Thomas

Demand berichtet, dass er erstaunt war über ihre kunstgeschichtlichen Bezüge, seine biographische Einordnung und die gesamte Darstellungsweise, die Demand bis dato nur von Texten über tote Künstler her kannte. In: Demand, Thomas: *Meine Nationalgalerie*. Wie Thomas Demand, der berühmteste deutsche Künstler des Jahrgangs 1964, auf sein Land blickt. Thomas Demand im Interview mit Christoph Amend, in: *ZEITmagazin* 39 (2009 c), S. 14–21.

⁵³⁵ Werke mit amerikanischer Geschichte: *Flur* (1995), *Zimmer* (1996), *Scheune* (1997), *Rechner* (2001), *Poll* (2001), *Stapel* (2001), *Space Simulator* (2003), *Gate* (2004), *Küche* (2004).

⁵³⁶ Der Gesprächsband zwischen Demand und Obrist bleibt bei der weiteren Beurteilung außen vor, da er sich auf die Sicht des Künstlers konzentriert. Der weitere Vergleich soll sich nun mit der öffentlichen Rezeption beschäftigen.

Demand zu eruieren. Im Folgenden können nicht alle Rezensionen und Kritiken aufgelistet werden, daher wird eine Auswahl einiger wichtiger Texte aus Fachpresse und Tagespresse vorgestellt.

Phyllis Tuchman bemerkt in ihrer Rezension, welche sie für das Onlinemagazin von *artnet* verfasste, dass sich für das US-amerikanische Publikum die Wahrnehmung der Werke Demands verstärken würde, wenn es sich der europäischen Geschichte der letzten Jahrzehnte bewusst wäre.⁵³⁷ Jedoch beschränkt sich Demand nicht nur auf ein ‚deutsches Publikum‘, sondern richtet sich mit bestimmten Werken ebenso an das US-amerikanische Publikum.⁵³⁸ Hierfür könnten unterschiedlichste Interpretationen angeführt werden, wie beispielsweise eine gezielte Öffnung des Künstlers gegenüber dem US-amerikanischen Kunstmarkt, doch können derartige Bestrebungen in dieser Arbeit keine weitere Beachtung finden. Es kann festgehalten werden, dass mit der Ausstellung im Museum of Modern Art Thomas Demand, der zu dem damaligen Zeitpunkt gerade vierzig Jahre alt war, eine große Aufmerksamkeit in der internationalen Kunstszene zuteilgeworden ist.

Doris von Drathen stellt in ihrer Rezension die Schweinwelt gelebter und medialisierte Realität in den Mittelpunkt ihrer Kritik über Thomas Demands Ausstellung.⁵³⁹ Für sie zeigt sich unsere Umwelt als eine Art „Scheinrealität“, die in Demands Werken dem Betrachter lediglich verdeutlicht werde. Denn seine Werke sind für sie keine perfekten Täuschungen der Realität, sondern zeigen im Gegenteil die Täuschung unserer Realität auf. Kritisch erkennt die Autorin, dass im Anblick der Vielzahl von Werken Thomas Demands sich eine gewisse Redundanz einstellt. In der Betrachtung der konstruierten Szenerien könne erst mit dem Wissen um die Hintergründe die Funktion des Werkes erkannt werden. Zu sehr sei das Thema der „Entlarvung“ in Demands Werk präsent, wie die Autorin empfindet. Dies spiegele wiederum perfekt die ermüdende Scheinwelt unserer Realität wider.

Auch Niklas Maak geht in seiner Rezension in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* auf die aufklärerische Wirkung von Demand ein und betont, wie der Künstler „diese Kulissen des kollektiven Bewußtseins nach[baut] – und [...] sie als solche sichtbar [macht].“⁵⁴⁰

⁵³⁷ Tuchman, Phyllis: Reality Shows [18. März 2005], in: Artnet Magazine, <http://www.artnet.com/Magazine/features/tuchman/tuchman3-18-05.asp> (01.09.2014)

⁵³⁸ Wie Anm. 535.

⁵³⁹ Drathen, Doris von: Thomas Demand, in: *Kunstforum International* 176 (2005), S. 389–391, S. 390.

⁵⁴⁰ Maak 2005, S. 39.

In Betrachtung weiterer Artikel wird jedoch nie konkret auf die möglicherweise US-amerikanisch wichtigen Themen eingegangen. Michael Kimmelman etwa baut seine Kritik ähnlich dem Aufsatz von Roxana Marcoci auf, verliert jedoch kein wertendes Urteil über Arbeiten wie *Gate*, *Küche* oder *Flur*.⁵⁴¹ Bezogen auf die Arbeit *Poll* gibt Pepe Karmel als einer der wenigen eine emotionale Reaktion zu erkennen, indem er anmerkt, einigen Personen könnte beim Anblick dieser Arbeit das Gefühl beschleichen, die Republikaner hätten die US-Wahl 2000 durch eine Manipulation für sich entschieden.⁵⁴²

Wie fällt die Reaktion vier Jahre später auf die Berliner Ausstellung aus? Für Nicola Kuhn scheint es zunächst „vermessen“, in der Neuen Nationalgalerie „nationale Bilder“ zu zeigen, „doch wechseln die vierzig Bilder so überraschend zwischen Motiven von gesamtgesellschaftlicher Bedeutung und privaten Aufnahmen, dass staatstragendes Pathos gar nicht erst aufkommt.“⁵⁴³ Sie resümiert, dass ein dunkles Bild unserer Vergangenheit in der Ausstellung gezeigt wird und hier kein „Festakt“ zu den Jubiläen stattfindet. Carmen Böker fragt sich in ihrer Rezension⁵⁴⁴ in Bezug auf die nach 1980 Geborenen: „Ob es der Rezeption von Thomas Demands Werk bekommt, wenn an seinen Bildern zunehmend ein bestimmter Retro-Look wahrgenommen wird, [...]?“ Die Journalistin versteht die „Ästhetik“, welche die Werke vermitteln möchten, als „eine Idee von der Behäbigkeit der bundesrepublikanischen Moderne“, die eine gewisse „Adenauerhaftigkeit“ besitzt. Kritisch äußert sich auch Sven Behrisch in der *ZEIT*⁵⁴⁵: „Wenn überhaupt, dann kann man eine Ausstellung, die dem Nationalen gewidmet ist, nur so, als Nachdenken über die Möglichkeit eines Deutschlandbilds, konzipieren. Jeder Versuch, ein bestimmtes Deutschlandbild zu vermitteln, muss zwangsläufig scheitern, an der Willkür seiner Auswahl und der falschen Objektivität des fotografischen Blicks.“ Der Autor vermutet, weil die Werke Demands allein nicht ausreichen würden eine ‚bestimmte‘ Wirkung zu generieren, haben die Kuratoren – im Besonderen Demand selbst – noch die literarische Unterstützung von Botho Strauß gesucht. Für den Autor

⁵⁴¹ Kimmelman, Michael: Painterly photographs of a slyly handmade reality, in: The New York Times, Weekend Arts, Fine Arts Leisure, 4. März 2005, S. 33–35; dieser Artikel wurde wiederabgedruckt in: Kimmelman, Michael: Cunning creations between truth and fiction, in: International Herald Tribune, 7. März 2005, S. 33–35; dieser Artikel wurde wiederabgedruckt in: Michael Kimmelman: Cunning creations between truth and fiction, in: International Herald Tribune, 7. März 2005, S. 20.

⁵⁴² Karmel, Pepe: The Real Simulations of Thomas Demand, in: Art in America, Germany (Juni/Juli 2005), S. 146–149; anzumerken ist hier, dass in weiteren Pressestimmen, etwa von Valérie da Costa, keine Aussagen zu der Thematik nationaler Historie oder emotionaler Verbindung getroffen werden. In: da Costa, Valérie: Thomas Demand, Art Press 314 (July–August 2005).

⁵⁴³ Kuhn, Nicola: Deutschland, deine Bühnenbilder, Der Tagesspiegel (17. September 2009).

⁵⁴⁴ Böker, Carmen: Der Stoff, aus dem die Räume sind, in: Berliner Zeitung (17. September 2009), S. 30.

⁵⁴⁵ Behrisch, Sven: Thomas Demand. Modell Deutschland. Die Nationalgalerie fragt nach dem Nationalen – eine Ausstellung des Künstlers Thomas Demand in Berlin, garniert mit Botho-Strauß-Texten, in: Die ZEIT 39 (2009), S. 56.

ist dies „politisch hanebüchen, dass hier einem Autor die Bühne bereitet wird, der die dumpfnationale Trommel rührt“.

Niklas Maak bringt zwar in seinem Artikel⁵⁴⁶ den Ausstellungsort mit den Werken Demands in eine gedankliche Linie, vermeidet es jedoch, das Gesamtbild als Spiegel einer Darstellung der Nation anzuerkennen. Die Kombination zwischen den Texten von Botho Strauß empfindet er dagegen als gelungen, denn: „Diese Verbindung hätte durchaus auch in einem bedeutungsschwangeren Metapherndesaster zur Frage deutscher Identität enden können, aber das Gegenteil ist der Fall – weil beide eben nicht einem überindividuell feststellbaren ‚Nationalcharakter‘ nachschürfen.“ Und Maak vermutet, es scheine dem Künstler „eher darum zu gehen, Bühnen zu zeigen, die von verschiedensten Assoziationen und persönlichen Erinnerungen besiedelt werden können“. Und so kommt Niklas Maak zu dem Schluss, dass die Ausstellung „eben keinen Kanon kollektiver deutscher Erinnerungsbilder“ zeigt, „sondern Bühnenbilder, von denen der Druck historisch eindeutiger Interpretierbarkeit gerade genommen wurde“.⁵⁴⁷

Wieder kritisch äußert sich dagegen Werner Spies⁵⁴⁸: „Alles bei Demand ruft nach Interpretation. Es gibt kaum einen Künstler, der einen größeren Appetit auf Assoziatives hat“, und macht dies allein an dem Ausstellungstitel fest. Spies vermutet, mit der Ausstellung sollte ein „Panorama der Zeit“ gezeigt werden, was jedoch in seinen Augen objektiv nicht möglich sei. Daher hätte er anstatt eines expliziten Deutschlandbezugs sich eher eine Retrospektive gewünscht, die weitere wichtige Werke des Künstlers hätte zeigen können. „Nicht zuletzt hätte der Blick auf ‚Grotte‘ angezeigt, dass sich das Register auch weiten kann, hin zu einer volumenplastischen Gestaltung des Ausgangsbildes.“ Weiter moniert Spies, dass durch die gesamte Inszenierung der Besucher aufgefordert wird „unter dem Label *Nationalgalerie* alles in Historienbilder einzuwechseln“. Hierfür zieht Spies ein Beispiel heran: Demands Werk *Gangway* könnte in der Nachbarschaft zu *Attempt* als Darstellung der Lufthansamaschine Landshut erkannt werden und damit zu einem weiteren Zeugnis des deutschen Herbstes werden, was jedoch in einer früheren Ausstellung mit einer ganz anderen Konnotation

⁵⁴⁶ Maak, Niklas: In einer Wiederaufbauwelt. Bühnen der Erinnerung: Die Neue Nationalgalerie zu Berlin zeigt Thomas Demand, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 217 (2009), S. 33.

⁵⁴⁷ Ebd. S. 33.

⁵⁴⁸ Spies, Werner: Die graue Evidenz, Frankfurter Allgemeine Zeitung (19. September 2009).

verbunden wurde.⁵⁴⁹ Auch die Wahl und das Ergebnis von Botho Strauß' Texten trägt für Spies zu dieser „theatralische[n] Inszenierung“ bei.

Susanne von Falkenhausen bringt in ihrer Rezension⁵⁵⁰ zu der Ausstellung *Nationalgalerie* die vierzig vom Künstler ausgewählten Werke mit der Inszenierung in der Berliner Neuen Nationalgalerie in Verbindung. Dank des klaren Raumkonzeptes entstehen ihrer Meinung nach viele Projektionen, und ein dichtes Netz von Referenzen und Interpretationen kann sich entfalten. Ohne Umschweife geht von Falkenhausen auf die Hintergründe einiger Werke ein, benennt jedoch dabei keine konkreten Fotografien von Demand. Sie unterstreicht, dass Thomas Demand als Künstler und Kurator die gesamte Konzeption der Ausstellung (Werkauswahl, Architektur, Katalog) unternommen hat.

Von Falkenhausen attestiert – wie auch schon Nicola Kuhn⁵⁵¹ – eine „Gemütlichkeit“, die sich bei Betrachtung der Werke beim Besucher einstellen könne, ohne die Möglichkeit, diese zu hinterfragen. Denn erst wenn die Hintergründe bekannt seien, könnten gezielt Fragen gestellt werden. Doch sei tunlichst vermieden worden, direkte Hinweise auf die historischen Ereignisse zu geben, und auch die Texte von Botho Strauß gäben keine Erklärung. In der Gesamtbetrachtung stellt sich für von Falkenhausen eine Situation ein, die der eigentlichen Wirkung von Demands Werken widerspricht. Denn in der Einzelbetrachtung lösen sie „Irritation“ aus, können auf Ereignisse aufmerksam machen, doch unter den Bedingungen dieser Ausstellung mit dem Titel *Nationalgalerie*, an dem Ort der Präsentation der Neuen Nationalgalerie und zu einem Zeitpunkt, an dem zwanzig Jahre Wiedervereinigung gefeiert wird, entstehe eine Anmutung, es mit etwas „Deutschem“ zu tun zu haben. So würden hierdurch die Bildthemen, wie etwa in *Lichtung* (2003), obwohl keine Darstellung von typisch deutschen Bäumen, zu einem Sinnbild des ‚Deutschen Waldes‘. In dieser Gesamtbetrachtung würden die Werke und die Inszenierung nach von Falkenhausen zu kritiklos gesehen, und sie fragt nach der Relevanz der Ausstellung.

Auch Hermann Pfütze sieht die Ausstellung kritisch und spricht in seiner Rezension⁵⁵² von der „Verstörung des Leblosen“, welche der Betrachter beim Anblick der Arbeiten von Demand empfindet, vor allem, wenn man glaubt zu erkennen, was sich im übertragenen Sinne in den Räumen abspiele. Dabei handele es sich nicht um „Erinnerungsbilder“, wie so oft

⁵⁴⁹ Siehe Kat. Ausst. Thomas Demand. *L'Esprit d'Escalier*. Irish Museum of Modern Art, Dublin. February 28 – June 3 2007, Dublin 2007.

⁵⁵⁰ Falkenhausen, Susanne von: Geschichte Googeln. Über Thomas Demand in der Neuen Nationalgalerie, Berlin, in: *Texte zur Kunst* 76 (2009), S. 207–211.

⁵⁵¹ Vgl. Anm. 543.

⁵⁵² Pfütze, Hermann: Thomas Demand. *Nationalgalerie*, in: *Kunstforum International* 200 (2010), S. 228–230.

kolportiert, sondern seiner Meinung nach um „Bilderinnerungen“. Sie besitzen keinen dokumentarischen Wert, bilden aber eine eigene künstlerische Realität, welche erhalten bleibt, wenn die „Fakten längst vergessen und verschwunden sind“. Zwar trägt der Künstler zum „künstlerischen Deutschlandbild“ bei, doch mit dem Titel der zur Ausstellung angeschlossenen Veranstaltungsreihe *How German is it?*⁵⁵³ würden die Werke – so Pfütze – vollkommen „überfrachtet“. Denn zum größten Teil können die Werke mit ihrem historischen Hintergrund nur von Personen eigenständig in Zusammenhang gebracht werden, die vor 1981 geboren wurden, was der Künstler selbst bestätigt (die Möglichkeit der Bild-Kenntnis aus Büchern, Schule und Dokumentarfilmen wird hierbei ausgelassen). Weiter geben die Titel der Werke keine Hilfestellung und die Fotografie *Badezimmer* zeigt nicht unbedingt das Bad in Genf, sondern jedes gewöhnliche Bad, so der Autor. Herman Pfütze fragt nach dem Verbindlichen im Werk von Thomas Demand und seine Antwort darauf ist, die Motive zielen „in ihrer ikonischen Form gleichwohl auf das persönliche Erinnerungsvermögen wie auf das kollektive Bildgedächtnis der Gegenwart“. Wir erhalten einen „blassen Schimmer des Erinnerens“ im Anblick von Demands Fotografien, können jedoch nicht „Erkennen“. Die dargestellten Orte bergen für den Autor keine historische Relevanz, dafür aber eine ästhetische: Es geht weniger um das „historische“, sondern vielmehr um das „ästhetische“ Gedächtnis, das Empfinden der Orte, die wir in Demands Fotografien erblicken.

Wenn die Pressestimmen zu der New Yorker und der Berliner Ausstellung verglichen werden, entsteht der Eindruck, dass die Kritik zu der Berliner Schau deutlicher ausfällt als die der New Yorker Inszenierung. Die Rezensionen im Jahr 2005 bemerken zwar die fehlenden Kenntnisse des amerikanischen Publikums, haben aber im Grunde eine positive Einstellung gegenüber der Ausstellung. Es wird weniger eine emotionale Wahrnehmung oder fast kein Bezug auf die ‚amerikanischen‘ Werke des Künstlers genommen, sondern vielmehr auf die inhaltlichen Hintergründe generell und den künstlerischen Wert von Demands Arbeiten. Die Kritiken stellen die Kunst in keinen außerhalb der Ausstellung befindlichen Kontext aus gesellschaftlichen oder politischen Aspekten und konzentrieren sich auf die Betrachtung der Schau im MoMA.

Die Kritiken der Berliner Ausstellung zeigen ein differenzierteres Bild: Generell kann ein geteiltes Echo in den Rezensionen festgestellt werden, aus positiven wie auch negativen Stimmen. Zumeist wird der Titel der Ausstellung kritisiert, da er ein Bild evoziert, das die Ausstellung nach Meinung einiger Journalisten nicht halten kann. Daran schließt sich die

⁵⁵³ Vortragsreihe (18. September 2009–17. Januar 2010), die parallel zur Ausstellung in den Räumen der Neuen Nationalgalerie stattfand.

Kritik gegenüber der künstlerischen Maßnahme, keine Erklärungen zu den möglichen Hintergründen der Werke liefern zu wollen, was jedoch aufgrund der Titelgebung konterkariert werde. Die Presse ist der Meinung, der Versuch ein „Deutschlandbild“ zu zeigen, könne nur scheitern. Auch die Wahl von Botho Strauß wird geteilt aufgenommen, zudem die Auswahl der Werke moniert.

Es mag wohl kaum verwundern, dass, wenn ein deutscher, zeitgenössischer Künstler in der Neuen Nationalgalerie zu Berlin gezeigt wird, sich die Augen der Kunstwelt und der Feuilletons darauf richten, vor allem unter den Bedingungen, die 2009 in Deutschland herrschten (zwanzig Jahre Mauerfall, sechzig Jahre Gründung der Bundesrepublik Deutschland). Doch um diese vergleichende Betrachtung beider Ausstellungen zu einem abschließenden Urteil zu führen, sind weitere Aspekte anzubringen, als nur diese ersichtlichen. Demands Werke gehen einen generellen Dialog mit den Betrachtern ein, der global gehalten werden kann. Sie thematisieren das Sehen und Erkennen der Darstellung und regen den individuellen Versuch der Rekapitulation sowie das Verstehen des Geschehenen an. Thomas Demand möchte den Betrachter herausfordern, nicht nur dank seiner originären Technik. Möglich, dass sich bei diesen Versuchsanordnungen für Erkenntnis die Werke nur an einen bestimmten ‚exklusiven‘ Kreis von Betrachtern richten, die das Dargestellte zuordnen und verstehen können und andere hingegen in Ratlosigkeit zurücklassen. Die Betrachtung der Werke von Thomas Demand hat viel mit Kontextualisierung zu tun, die über den Grad der Wahrnehmung hinausgeht. Sie hat immer auch etwas mit dem Betrachter an sich zu tun und der Frage, ob es wirklich einen bestimmten Adressaten seiner Fotografien gibt. Richtet sie sich ausschließlich an ein ‚eingeweihtes‘ Publikum, an eine klar umrissene Gesellschaft, eine Nation, oder ist Demands Kunst jedem zugänglich?

Aleida Assmann hat in ihrer Schrift zum Thema des kollektiven Gedächtnisses die Grenzen eines solchen in der Nationalität definiert.⁵⁵⁴ Eine nationale, identitätsstiftende Vergangenheit wirkt intensiv und lang anhaltend in eine Gesellschaft hinein und wird daher von außerhalb dieser Gesellschaft Stehenden nicht in ähnlicher Weise empfunden. Der Vergleich zwischen den beiden Ausstellungsorten soll Klarheit schaffen zwischen zwei möglichen Positionen. Eingrenzung einer bestimmten, ausgewählten Zielgruppe einerseits, Widerlegung dieser These andererseits. Wenn nun abschließend die Reaktionen in der Presse und die kuratorische Darstellung des Künstlers zusammengefasst werden, ergibt sich folgendes Bild: Der Katalog

⁵⁵⁴ Vgl. Anm. 282.

der New Yorker Ausstellung muss weit ausholen, um sowohl den Künstler als auch sein Werk und die Hintergründe dem Leser bekannt zu machen. Ein Hauptteil der Werke kann im Prinzip das US-amerikanische Publikum nur auf eine ästhetische Weise ansprechen, da wohl die Wissenslücken in Bezug auf die bundesdeutsche Nachkriegsgeschichte zu groß sind. Insgesamt entsteht das Bild: Hier wird ein interessanter, bedeutender Künstler der Gegenwart einem breiten Publikum präsentiert. Ein Künstler, der sich vorwiegend mit deutschen Themen beschäftigt, jedoch kein ‚deutscher‘ Künstler im eigentlichen Sinne ist. Es ist zu vermuten, aufgrund des geringen Bezugs zu international eher unbedeutenden Teilen der deutschen Geschichte, dass sich die US-amerikanische Gesellschaft auf andere Aspekte der Demandschen Kunst konzentriert, wie etwa auf die Scheinwelt, welche uns der Künstler vorführt in der Auseinandersetzung mit der Realität und dem Bild, welches uns die Medien davon präsentieren.

In keiner weiteren Ausstellung und Publikation zu Thomas Demands Werk ist das Thema Nation derart fokussiert, wie es das Beispiel der Berliner Ausstellung 2009 demonstriert. Die Werke des Künstlers geraten zu einer Darstellung der (west-)deutschen Geschichte, mithin eines nationalen Selbstverständnisses, wie es Udo Kittelmann ausdrückt. Die Kritiker irritiert der Ausstellungstitel, der jedes Werk Demands unter dem Etikett der Nation betrachten und lesen lässt. Doch zweifellos stoßen Demands Werke eine Vielzahl von historischen Assoziationen an, welche sich mit dem Wissen des Publikums decken.

Ist jedoch dieses Wissen notwendig? Denn die künstlerische Qualität, die Hintergründigkeit der nur scheinbar leeren Interieurs lässt sich auch ohne Kenntnis der Vorlagen erkennen. Daher kann keine Gesellschaft als Adressat ein- oder ausgegrenzt werden. Demand hat sein Werk nicht für eine bestimmte Gesellschaft geschaffen, vielmehr ist die Kontextualisierung je eine andere, was der vorangegangene Vergleich der Ausstellung zeigt. Je nach Form, Zusammenstellung, Zusammenhang und Präsentation seiner Werke verändern sich inhaltliche Nuancen in seinem Werk, können sich die Interpretationsansätze verändern.

Allerdings liegt hierin gleichzeitig die Kontinuität bei der Betrachtung der Fotografien: Wenn die Werke in einen bestimmten Kontext gestellt werden, können sie für eine bestimmte Gesellschaft eine andere inhaltliche Aussage treffen als dieselben Werke außerhalb dieser Gesellschaft leisten könnten. Und dies hat nicht unbedingt mit der Darstellung zu tun, die stets gleichbleibend ist, sondern ausschließlich mit der Kontextualisierung. Die inhaltliche Ebene der Werke wird von außen an die Werke herangeführt und unter diesen (neuen) Bedingungen betrachtet. Die bildhaften Rückbezüge sind gegeben, was der Blick in Demands *Badezimmer* und dem *Stern*-Cover demonstriert. Doch wo zunächst unabhängig von der

gesellschaftlichen Zugehörigkeit zuerst ein Badezimmer gesehen wird, kann durch die Kontextualisierung der abstrahierte Ort, an dem Uwe Barschel starb, gesehen werden und damit entweder ein Zeugnis der bundesdeutschen Nachkriegszeit bebildert oder nur eine weitere Anekdote von zahlreichen Staatsaffären der Welt zur Kenntnis genommen werden. Das Beispiel *Gangway* (2001) zeigt, dass in der Nachbarschaft anderer Werke Demands, wie etwa *Attempt* (2005), die Interpretation sich verschieben kann und eine ‚falsche‘ Konnotation entsteht. Offen bleibt jedoch, ob es nicht sogar auch zum Teil beabsichtigt ist, durch Kombination und Gegenüberstellungen einzelner Werke den Eindruck und die Aussage der Demandschen Kunst immer wieder aufs Neue zu verändern. Je nach Land und Gesellschaft variiert der Bezug zu den Werken und divergiert zwischen der Bebilderung der ‚eigenen‘ Geschichte und der Darstellung von Geschichte. Und schlussendlich zeigt der Vergleich der Rezeption beider Ausstellungen, wie emotional in Deutschland darüber diskutiert wurde, ob Demand ein Bild unserer Geschichte, unserer Nation geschaffen hat oder nicht.

V.1.2. Ausstellungsarchitektur und Inszenierung

Die Inszenierung seiner monographischen Ausstellungen stellt für den Künstler eine weitere entscheidende Möglichkeit der Einflussnahme auf die Rezeption seiner Werke dar. Nicht erst seit der Überblicksschau in der Neuen Nationalgalerie (Berlin 2009) zeigt sich eine bewusste Auseinandersetzung Demands mit dem Ausstellungsraum. Doch ist zweifellos die Berliner Schau die bisher eindrucksvollste Inszenierung. Als weitere Beispiele können seine Präsentationen in der Fondation Cartier pour l’art contemporain (Paris 2000), im Kunsthaus Bregenz (2004), bei der São Paulo – Biennale (2004) und in der Serpentine Gallery (London 2006) genannt werden. Ebenfalls tritt der Künstler über die Auswahl seiner eigenen Werke als Kurator auf, so bei der bereits genannten Berliner Ausstellung. Die Auseinandersetzung mit der Kunst seiner Zeitgenossen zeigte eine Ausstellung in Monaco.⁵⁵⁵

Für den Zeitraum der Ausstellung entsteht ein ephemeres Zusammenspiel aus den Fotografien des Künstlers, der Ausstellungsarchitektur und – wie in Berlin zu sehen – der Präsentation begleitender Texte, in diesem Fall gerne als „Gesamtkunstwerk“⁵⁵⁶ bezeichnet. Dabei spielt neben der jeweils neu konzipierten Auswahl der Werke der Umgang mit der gegebenen Architektur eine große Rolle. Denn nach wie vor ist die Präsentation von Kunst im 20. und

⁵⁵⁵ La Carte D’Après Nature, Nouveau Musée National de Monaco, 18.9.2010 – 22.2.2011; in der Ausstellung wurden gezeigt: Kudjoe Affutu, Saâdane Afif, Becky Beasley, Martin Boyce, Tacita Dean, Thomas Demand, Chris Garofalo, Luigi Ghirri, Léon Gimpel, Rodney Graham, Henrik Håkansson, Anne Holtrop, August Kotsch, René Magritte, Robert Mallet-Stevens, Jan und Joël Martel, Ger van Elk.

⁵⁵⁶ Demand 2009, S. 5; Coers 2010, S. 130.

21. Jahrhundert im White Cube allgegenwärtig. Der Raum, die Architektur soll nicht in Konkurrenz zu den Werken treten, sondern zurückhaltend einzig der Präsentation – als Träger – der Kunst dienen. Doch dieses Verhältnis wird bewusst in der Präsentation von Demands Werken hinterfragt.⁵⁵⁷ Albert Coers, der einen Aufsatz über die Inszenierung der Demandschen Kunst verfasst hat, erkennt in der Präsentation dessen Werke einen ephemeren Charakter. Für die Laufzeit der Ausstellung werden zwei Positionen zusammengeführt, die ausschließlich im Ausstellungsraum zueinanderfinden können.⁵⁵⁸ Zum einen die Fotografie als Ergebnis seines Werkprozesses und Umgangs mit Modellen und zum anderen die Konzeption der Ausstellungsarchitektur für die Präsentation. Im Ausstellungsraum entsteht eine Konvergenz zwischen dem modellhaften, jedoch zweidimensionalen Werk und dem dreidimensionalen Raum der Architektur. Darin wird Demands Idee einer Raumkonstruktion wieder aufgegriffen.⁵⁵⁹ Coers führt im Verlauf seiner Ausführungen einige Beispiele an, wie etwa die Präsentation in Paris im Jahr 2000 in der Fondation Cartier pour l'art contemporain. Hier arbeitete Demand zum ersten Mal mit dem Londoner Architekturbüro Caruso St. John zusammen, das ein System von Wänden für die weiträumigen Flächen des Baues von Jean Nouvel konzipierte. Mit farbigen Tapeten bespannte Wände wurden eingestellt, nicht nur um für Demands Werke einen kontrastreichen Untergrund zu schaffen, sondern um ebenfalls in dieser Verbindung aus dem Ausstellungsraum heraus zu wirken.⁵⁶⁰

Anders verhielt es sich in der Präsentation von Demands Werken 2004 im Kunsthaus Bregenz: Der kubistische Bau von Peter Zumthor verfügt im Inneren über Sichtbetonwände, gegossene Industriefußböden und Lichtdecken. In diese statische Architektur wurden für die Präsentation zwei Betonflächen in den Raum gehängt. Auf diese beinahe schwebenden Wände wurden zwei Arbeiten des Künstlers als Tapete direkt aufgetragen (*Lichtung*, 2003, *Fassade*, 2004). Das Besondere dieser Präsentation war nicht nur die Verbindung von Kunstwerk und Träger, sondern auch, dass die Wände die exakten Maße der Werke aufwiesen (2 x 5 Meter bzw. 3 x 9 Meter). Damit verschmolzen sie zu einer Einheit und der Raum erhielt in der Gesamtbetrachtung etwas Bühnenhaftes.⁵⁶¹

Die zwei Jahre später in der Londoner Serpentine Gallery zu sehende Schau zeigte ein anderes Verhältnis von Werk und Ausstellungsraum. Hier lag die Konzentration auf gestalteten Tapeten, die in ihrem Muster und Grünton an Efeu erinnerten und somit die Natur – die Serpentine Gallery liegt inmitten des Hyde Parks – in den Innenraum bringen sollte.

⁵⁵⁷ Coers 2010, S. 130.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 130–131.

⁵⁵⁹ Coers 2010, S. 131; siehe auch: Tocha 2010 a, o. S.

⁵⁶⁰ Coers 2010, S. 133.

⁵⁶¹ Ebd., S. 134.

Darüber hinaus hatte die Verwendung von papierenen Tapeten einen Materialbezug zu Demands Werk.

Die Ausstellungsbeispiele zeigen ein Wechselspiel von Einschluss und Ausschluss des Innen- und Außenraumes. Wo versucht wurde, in Paris und London die Außenwelt mit dem Inneren des Ausstellungsraumes zu verbinden, zeigte sich die Berliner Präsentation als Gegenteil. Mithilfe grauer, von der Decke abgehängter Filzvorhänge⁵⁶² wurde der Innenraum vor der Außenwelt verhüllt. Diese Präsentation, die ebenfalls zwischen Thomas Demand und Caruso St. John entwickelt wurde, stellte einen bewussten Kontrast zu der Leichtigkeit des Mies-van-der-Rohe-Baus.⁵⁶³ Innerhalb des Musterbaus der architektonischen Moderne wie auch der Nachkriegszeit, der eine offene und transparente Gesellschaft symbolisieren soll, wurde ein geschlossener, durch die Filzvorhänge schwer wirkender Raum geschaffen, der die Werke Demands in sich aufnahm. Ein Gefühl von Gemütlichkeit und Innerlichkeit sollte evoziert werden, was in der Verbindung mit den ausgestellten Werken ein klischeehaftes Bild von Deutschland vermittelte.⁵⁶⁴ Der ursprünglichen Idee von Mies van der Rohe wurde das ‚typische‘ deutsche Streben nach Privatheit und Behaglichkeit entgegengesetzt und damit das Thema der Ausstellung, ausschließlich Werke deutscher Geschichte zu zeigen, um so eine Art von Nationalgalerie zu erzeugen, auch in die Ausstellungsarchitektur überführt. Diese Inszenierung traf den Besucher auf einer emotionalen Ebene.

Über die *Display-Feature-Erfindungen*⁵⁶⁵, so wie sie von Hans-Ulrich Obrist bezeichnet werden, wird eine emanzipierte Ausstellungsarchitektur geschaffen, die nahezu gleichberechtigt neben den Werken steht. Die temporären Räume der Ausstellung werden zu Orten für neue Konstellationen und somit einer weiteren Möglichkeit der Kontextualisierung für Demands Werke.⁵⁶⁶

Nicht nur in der Ausstellungsinszenierung wird das Werk Demands in einen bestimmten Kontext gestellt, der Künstler versucht ebenfalls in den ausstellungsbegleitenden Publikationen, ein bestimmtes Bild von sich zu vermitteln. Albert Coers hat in einem Aufsatz, aber auch in seiner Promotionsschrift den Einfluss des Künstlers auf die textliche Vermittlung seines Werks, die Wahl seiner Gesprächspartner und letztendlich die Deutungshoheit über seine eigene Person hervorgehoben.⁵⁶⁷ Nur marginal lässt Demand mittlerweile

⁵⁶² Das Motiv der Vorhänge griff Thomas Demand ebenfalls in einem eigenen Werk auf, welches für die Neugestaltung des Frankfurter Städel Museums angefertigt wurde (Saal, 2011).

⁵⁶³ Coers 2010, S. 137.

⁵⁶⁴ Falkenhausen 2009, S. 209; Coers 2010, S. 138.

⁵⁶⁵ Obrist 2009, S. 5.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 5; Coers 2010, S. 130; Tocha 2010 a, o. S.

⁵⁶⁷ Coers 2012, o. S.; Coers 2015, S. 33–102; siehe auch Tocha 2010 a, o. S.

kunsthistorisch interpretierende Texte in seinen Katalogen zu und verbannt Begleittexte gänzlich aus den Ausstellungen. Es entsteht der Eindruck, als ob Demand bewusst Texte, die einen erklärenden Ansatz oder sogar kritische Ansichten verfolgen, ablehnt.⁵⁶⁸ Hingegen bittet der Künstler Schriftsteller wie etwa Botho Strauß⁵⁶⁹, Jeffrey Eugenides⁵⁷⁰, Julia Franck⁵⁷¹, David Foster Wallace⁵⁷², Dave Eggers⁵⁷³ oder Ben Lerner⁵⁷⁴, „die sich nicht der gewohnten Form eines populärwissenschaftlichen, kunsttheoretisch einführenden Beitrags verpflichtet“, Texte für seine Kataloge zu verfassen und damit „vielmehr der Fiktion und Narration bzw. dem Text als Kunstform folgten“, wie es Veronika Tocha zusammenfasst.⁵⁷⁵ In der bewussten Auswahl der Gesprächspartner und Autoren wird der Katalog zu einem weiteren Teil des künstlerischen Werks, wie Coers schlussendlich resümiert.⁵⁷⁶

Der Besucher bzw. der Leser soll sich eben gerade nicht durch die Begleittexte leiten lassen und die Kunst lediglich als Beiwerk der Ausstellung erfahren, was aus der Sicht des Künstlers die „Denkwege [des Betrachters] allzu eindimensional“ werden ließe.⁵⁷⁷ Und sicherlich würde, was der erste Teil dieser Arbeit zeigt, dem Betrachter viel von seiner Interpretationsfreiheit genommen werden. Würde man sich nur auf die Lektüre der kurzen und publikumswirksamen Katalogbeiträge beschränken, würde das Nachdenken über den Künstler allzu oberflächlich ausfallen. Denn eine zu enge und ausführliche Beschreibung, gar Deutung der Werke kann den Blick des Betrachters von Beginn an beeinflussen, ja manipulieren. Eine der hervorstechendsten Qualitäten von Demands Kunst ist, wie beschrieben, die Offenheit, die Unbestimmtheit, die Freiheit, die sie dem Betrachter lässt, in den Werken individuell persönliche Referenzen zu finden. Und im Gegenteil baut die Lektüre

⁵⁶⁸ Als Beispiel hierfür kann die Aussage von Dirk Baecker angeführt werden, dessen Beitrag für den Katalog zu einer Ausstellung im Museum für moderne Kunst in Frankfurt 2006 nicht die Zustimmung Demands fand und daher nicht abgedruckt wurde. Siehe Baecker 2007.

⁵⁶⁹ Div. Texte von Botho Strauß, in: Kat. Ausst. Thomas Demand Nationalgalerie, hrsg. von Udo Kittelmann, mit Bildlegenden von Botho Strauß, Neue Nationalgalerie, Berlin 2009/10, Göttingen 2009.

⁵⁷⁰ Eugenides, Jeffrey: *Photographic Memory*, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, The Museum of Modern Art, New York 2005, New York 2005, S. 29–34.

⁵⁷¹ Franck, Julia: *Absätze*, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. *Phototrophy*, hrsg. von Eckhard Schneider, Kunsthaus Bregenz, Bregenz 2004, München 2004, S. 112–115.

⁵⁷² Wallace, David Foster: *Luckily the Account Representative Knew CPR*, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. *L'Esprit D'Escalier*, hrsg. v. Ulrich Baer u. a., Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2007, Dublin/Köln 2007, S. 66–76.

⁵⁷³ Eggers, Dave: *Fictional episodes from the life of Thomas Demand*, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. *L'Esprit D'Escalier*, hrsg. v. Ulrich Baer u. a., Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2007, Dublin/Köln 2007, S. 18–23.

⁵⁷⁴ Lerner, Ben: *Blossom*, in: Demand, Thomas/Lerner, Benn: *Blossom*, London 2015.

⁵⁷⁵ Tocha 2010 a, o. S.

⁵⁷⁶ Vgl. Anm. 86.

⁵⁷⁷ „Diese ursprüngliche Distanz zwischen Akzidenz und Bild wieder herzustellen schien mir sehr wichtig. Die Lösung dazu lag im klassischen Verhältnis zwischen Bild und Text, das sowieso unvermeidlich ist, das heißt, wenn du normalerweise in eine Ausstellung kommst, dann hast du einen Wandtext am Anfang, der den Kontext oder das Feld erklärt, auf dem der Künstler weidet. [...] denn gerade diese kleinen Handreichungen machen die Denkwege allzu eindimensional.“ Demand 2009, S. 13–14.

der Ausstellungskataloge eher eine Distanz zu den ausgestellten Werke auf, als dass der Katalog die Intention des Künstlers dem Leser näherbringen würde, wie Albert Coers in seiner Promotionsschrift zusammenfasst.⁵⁷⁸

Der Katalog wird zu einem weiteren künstlerischen Ausdrucksmittel, nicht nur aufgrund der literarischen Texte, sondern auch wegen des Layouts. Bisweilen werden Tapetenmuster (Serpentine Gallery) eingelegt oder etwa ein Notizbuch (Fondazione Giorgio Cini) imitiert und damit ebenfalls die Thematik, die Inszenierung und der ephemere Charakter der jeweiligen Ausstellung wieder aufgegriffen.⁵⁷⁹

Mithilfe der architektonischen Inszenierung, aber auch der literarischen Darstellung versucht Thomas Demand, Einfluss auf die Rezeption seines Werks zu nehmen, wo es ihm möglich ist. Der Künstler tritt somit als Kurator auf und möchte eine gewisse Deutungshoheit über sein Werk behalten. Dabei entfernt er sich von einer ‚klassischen‘ Herangehensweise, die ein begleitender Katalog bieten würde, wie ihn beispielsweise der Textbeitrag von Roxana Marcoci zeigt.⁵⁸⁰ Hierin verdeutlicht sich zugleich Demands Irritation und Absage an eine derartige kunst- und zeithistorische Einordnung. Gerade diese Einschätzung versucht der Künstler zu vermeiden und erweckt im Gegenteil mit den ‚zugelassenen‘ Texten ein assoziatives, polyperspektives Bild seiner Kunst, welche sich nicht in klaren Stilbegriffen und bildwissenschaftlichen Diskursen fassen lässt.

Der Vergleich der Ausstellungen in New York und Berlin zeigt, wie die Fotografien von Thomas Demand derzeit in verschiedenen gesellschaftlichen (Kultur-)Kreisen wahrgenommen werden. Sicherlich ist in beiden Ländern die künstlerische Rezeption ähnlich, trotzdem hebt sich die Reaktion des deutschen Publikums deutlich ab, nicht nur, da es sich um einen deutschen Künstler handelt, sondern in erster Linie aufgrund einer emotionalen Bindung zu den Referenzen der deutschen Geschichte, die in Demands Werk zutage treten. Dennoch rücken die Ereignisse, auf die Demand jeweils Bezug nimmt, mit jedem weiteren Jahr der Rezeption in größere gedankliche Entfernung. Um diesen Bezug wiederherzustellen, ist, wie in jeglicher Kunst, die Literatur, aber nun auch das Internet ein mögliches Werkzeug, seine Werke in dem historischen Kontext zu verorten. Hierfür ist es von wissenschaftlichem Vorteil, dass von Beginn an Demands Werk von der Kunstkritik begleitet wird und damit für

⁵⁷⁸ Coers, S. 228.

⁵⁷⁹ Tocha 2010 a, o. S.

⁵⁸⁰ Vgl. Anm. 522.

die Zukunft zeitgemäße Anhaltspunkte liefern kann. Doch gerade auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Werk versucht Thomas Demand derzeit in den monographischen Publikationen Einfluss zu nehmen. Sicherlich möchte er damit keiner Kritik an seinem Werk ausweichen, sondern vielmehr dem Leser einen weiteren Ansatz für seine Kunst an die Hand geben.

Eine Bedeutungszuschreibung für ein Bild entsteht erst mit der Interpretation des Betrachters und dessen individueller Vorkenntnis. Ihm sollte das geschichtliche Ereignis in gewisser Weise bekannt sein, um zu erkennen, ob eine Darstellung einen historischen Hintergrund besitzt, damit ein möglicher Zusammenhang zwischen Werk und Vorlage erkannt wird. Aber reicht die Entschlüsselung der historischen Hintergründe allein? Die Politikwissenschaftlerin Marion Müller gibt zu bedenken, dass der Sinn eines Bildes nicht „identisch mit [der] Bedeutung [sein muss], die das gleiche Bild zum Zeitpunkt seiner Entstehung und ursprünglichen Verbreitung hatte.“⁵⁸¹

Hier lohnt nochmals der Blick zurück auf Andreas Körber, der in seinem Aufsatz über die Wahrnehmung von Kunstwerken beschrieben hat⁵⁸², dass ein Werk, welches sich mit vergangenen Ereignissen beschäftigt, verschiedene Wahrnehmungsebenen erfährt. Zum einen muss versucht werden, sich die gesellschaftliche Situation des thematisierten Zeitpunkts zu vergegenwärtigen, aber auch, sich den Zeitraum der Schöpfung des Kunstwerks vor Augen zu führen. Diese Ebenen beeinflussen nicht nur die Wahrnehmung des Betrachters, sondern vor allem die des Künstlers. Letztendlich muss stets versucht werden, das Werk unter den verschiedenen zeitlichen und gesellschaftlichen Bedingungen zu kontextualisieren.

V.2. Kontextualisierung von Demands Werk

Über die Verwendung von Zeichen und Codes können innerhalb einer Gesellschaft konkrete Sachverhalte vermittelt werden.⁵⁸³ Benjamin Drechsel gibt uns hierzu eine Definition: „Ein Zeichen ist per definitionem alles, was durch eine Entscheidung des Empfängers“ so rezipiert wird, als ob es „für etwas anderes steht.“⁵⁸⁴ Demnach können Bilder zu Zeichen werden und

⁵⁸¹ Müller, Marion G.: Der Tod des Benno Ohnesorg. Ein Foto als Initialzündung einer politischen Bewegung, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Bd. 2: 1949 bis heute, Göttingen 2008, S. 338–345, S. 340.

⁵⁸² Vgl. Anm. 375.

⁵⁸³ Vgl. Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen, München 1991, S. 77.

⁵⁸⁴ Drechsel 2005, S. 31; Drechsel bezieht sich in seiner Definition auf die Aussage von Umberto Eco, um diese näher zu verifizieren; Eco 1991, S. 39, 47.

stellvertretend für etwas anderes stehen.⁵⁸⁵ Drechsel beschreibt hier allerdings einen zeitlich gegenwärtigen Zustand der Betrachtung. Der Medienphilosoph Vilém Flusser sieht dagegen das Bild nicht als Zeichen, sondern als Fläche, die uns ‚etwas‘ aus der Vergangenheit in der künstlichen Abstraktion darstellen will.⁵⁸⁶ Für ihn sind Bilder Projektionsflächen für unsere Imagination.⁵⁸⁷ Darin sieht er die Voraussetzung für die „Herstellung“ als auch für die „Entzifferung“ von Bildern. Für ihn ist die „Imagination“ die „Fähigkeit, Phänomene in zweidimensionale Symbole zu verschlüsseln und die Symbole zu lesen.“⁵⁸⁸

Beide, Drechsel als auch Flusser, verweisen in ihren Ansätzen auf eine vergleichbare Vorstellung, dass ein Bild ver- und entschlüsselt werden kann. In seinen Ausführungen über den Status von Bildern in der Gesellschaft vergleicht Vilém Flusser die kulturelle Beziehung eines Höhlenmenschen mit der einer Person aus dem Florenz der Renaissance. Unweigerlich treffen bei dem Vergleich die kulturelle und wissenschaftliche Entwicklung aufeinander. Flusser führt aus, dass die Benutzung von Bildern einen gemeinsamen Ursprung aufweist, selbstverständlich sich aber die Ausdrucksweise und die Rezeption fortentwickelt haben. Von Grund auf haben beide Personen die gleiche Intention, Informationen durch Symbole an andere mitzuteilen. Jedoch zeigt sich das Symbolsystem des Florentiners komplexer als das des Höhlenmenschen. Die Entwicklung der Kultur und Gesellschaft bringt eine Vielzahl von Informationen hervor, die sich in den Symbolen niederschlagen können. Die Symbole setzen ein Wissen voraus, um sie lesen zu können. Flusser nennt hier das Beispiel von Darstellungen biblischer Szenen. Im Gegensatz zu dem Höhlenmenschen, der einfachste Informationen durch die Symbole vermittelt, setzt der Florentiner einen höher entwickelten Wissensstand voraus. Die Höhlenmalereien in Lascaux, welche 1940 entdeckt wurden, sind laut den Ausführungen von Flusser „prähistorisch“, da sie „immer wieder von jedem Empfänger nach seiner eigenen Methode entschlüsselt werden [können]; [dagegen ist] das Bild des Florentiners [...] historisch, [...] [denn der Betrachter] muss die Geschichte kennen, um es zu entziffern.“⁵⁸⁹ Eindeutig wird hier, in welchem Maße das Symbol von der Entwicklung der Gesellschaft und den kulturellen Konventionen abhängt. Dem Verstehen der Symbole liegt

⁵⁸⁵ „Bilder sind also Zeichen – sie werden zu Zeichen, indem ihnen eine Referenz unterstellt wird, die über sie selbst hinausweist.“ Drechsel 2005, S. 31.

⁵⁸⁶ Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie, 1. Auflage 1983, hier überarbeitete 4. Auflage Göttingen 1989, S. 8.

⁵⁸⁷ „Diese spezifische Fähigkeit, Flächen aus der Raumzeit zu abstrahieren und wieder in die Raumzeit zurückzuprojizieren, soll ‚Imagination‘ genannt werden.“ Ebd., S. 8.

⁵⁸⁸ Ebd.

⁵⁸⁹ Flusser, Vilém: Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design, Mannheim 1995, S. 84.

ein Wissen um die „kulturspezifischen Kodes von Symbolen“ zu Grunde.⁵⁹⁰ Es liegt an der Fähigkeit unseres Gehirns, Symbole zu erkennen und zu entschlüsseln.

Entscheidend für eine Kontextualisierung dieser Zeichen und Symbole ist der „Mechanismus von Einschluß und Ausschluß“ innerhalb der Gesellschaft.⁵⁹¹ Renate Lachmann beschreibt das Erinnern und Vergessen von Ereignissen als eine zentrale „Eigenbewegung“ innerhalb der Gesellschaft.⁵⁹² Für Lachmann ist dieser Mechanismus eine Funktion, welche die kulturelle Kommunikation garantiert. Sie bezeichnet dies als „De- und Resemiotisierung kultureller Zeichen“, wobei „Desemiotisierung“ bedeutet, dass die „semantische“ und auch die „pragmatische“ Funktion einer Erinnerung verloren gehen können.⁵⁹³ Die Zeichen und Symbole können dann zwar nicht mehr ihre Wirkung in einer Gesellschaft erzielen, sie erfahren gewissermaßen eine „kulturelle Inaktivität“, jedoch bedeutet das nicht, dass sie dabei in Gänze verloren gehen. Denn, so Lachmann, die „vakanten‘ Zeichen bleiben innerhalb der Kultur in einer Art ‚Reserve‘, die wie ein negativer Speicher fungier[t].“⁵⁹⁴ Der Gesellschaft ist es möglich, „aufgrund von Veränderungen in ihrem Selbstbeschreibungsmodell“ die ‚vergessenen‘ Zeichen wieder zu aktivieren und damit zu „resemantisieren“.⁵⁹⁵ Wichtig ist hierbei einerseits das Verständnis für die Zeichen als solche, aber andererseits auch die Fähigkeit, diese in ihren ursprünglichen Kontext zu setzen.⁵⁹⁶

Was könnte dies übertragen auf die Fotografien Demands bedeuten? In welchem Kontext steht das Werk *Attempt* (Abb. 18) aus dem Jahr 2005, in dem sich Thomas Demand auf einen missglückten Anschlag der RAF auf die Bundesanwaltschaft in Karlsruhe bezieht? Demand orientiert sich bei dieser Arbeit an einem Pressefoto (*Der Spiegel* 38 (1977), S. 27) des Raketenwerfers, der von RAF-Terroristen gebaut und auf das Gebäude der Bundesanwaltschaft in Karlsruhe gerichtet wurde. Die Mitglieder der dritten Generation der

⁵⁹⁰ Nöth, Winfried: Bildsemiotik, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt a. M. 2009, S. 235–254, S. 245.

⁵⁹¹ Lachmann, Renate: Kultursemiotischer Prospekt, in: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996, S. 47–65, S. 48 f.

⁵⁹² Lachmann 1996, S. 48 f.

⁵⁹³ Ebd., S. 48 f.

⁵⁹⁴ Ebd.

⁵⁹⁵ Ebd.

⁵⁹⁶ Als weitere Quellen für Kontextualisierung von Zeichen innerhalb einer Gesellschaft können die Ausführungen von Astrid Brosch angeführt werden. Sie definiert das menschliche Bildgedächtnis als „Fundus von Symbolen“ (S. 89), die mit historischen Fakten verknüpft sind. Und ihrer Meinung nach fungieren Bilder als eine Art Reiz, der die Erinnerung an ein Ereignis wieder aktiviert. Somit würde das Bild als Symbol einem Bindeglied zwischen Individuum und Ereignis gleichkommen. Im Umkehrschluss würde ein Bild erst in der Verbindung mit der Erinnerung an ein Ereignis eine Bedeutung erhalten und, wie Renate Lachmann es formuliert, aus der Inaktivität in die Aktivität treten. In: Brosch, Astrid: Von Kunst und Geschichte und den Bildern im Kopf, in: Kirschenmann, Johannes/Wagner, Ernst (Hrsg.): Bilder, die die Welt bedeuten. „Ikonen“ des Bildgedächtnisses und ihre Vermittlung über Datenbanken, München 2006, S. 85–92, S. 89.

RAF, Peter-Jürgen Boock, Christian Klar und andere, planten, diesen Anschlag am 25. August 1977 auszuüben. Sie drangen in eine Wohnung in der Blumenstraße 9 ein und installierten dort eine sogenannte ‚Stalinorgel‘, eine aus mehreren Rohren bestehende Waffe, gefüllt mit Munition. Ein Wecker sollte um 16 Uhr einen Mechanismus auslösen, der automatisch auf die Bundesanwaltschaft im Bundesgerichtshof im erzherzoglichen Palais feuern würde. Nur weil der Wecker nicht aufgezogen war, zündete die ‚Stalinorgel‘ nicht und dieser Anschlag unterblieb.⁵⁹⁷ Der geplante Anschlag, auf den sich Demand bezieht, war eines der zahlreichen Verbrechen der RAF im Jahr 1977. Ebenfalls wurden der Generalbundesanwalt Siegfried Buback und der Bankier Jürgen Ponto in diesem Jahr erschossen. Im gleichen Jahr wurde auch die Lufthansa-Maschine *Landshut* nach Mogadischu entführt, um die RAF-Insassen der Vollzugsanstalt Stammheim freizupressen. Da das gewünschte Ergebnis der Erpresser nicht erreicht wurde, nahmen sich Ensslin, Baader und Raspe in Stammheim das Leben. Die Ermordung des zuvor entführten Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer erfolgte einen Tag später. Kann heute, circa dreißig Jahre danach, ein Bezug zu dem Werk von Demand hergestellt werden?

„Resemantisierung“ für dieses angesprochene Beispiel *Attempt* würde bedeuten, eine gesellschaftliche Diskussion über die Taten der RAF könnte dafür sorgen, Demands Werk als Symbol wieder in einem größeren Kontext zu sehen, der über den rein künstlerischen Charakter hinausgeht. Jedoch müsste hierfür aktiv Demands Werk als Symbol für die Taten der RAF herangezogen werden. Diesen entscheidenden Aspekt merkt Robert Storr in seinem Katalogaufsatz an und rückt dabei die Rolle des Künstlers in den Hintergrund, um im Gegenzug den Betrachter in die Pflicht zu nehmen.⁵⁹⁸

Die Vorlage zu Demands *Attempt* hat nicht die gleiche visuelle Wirkung wie etwa die der Bilder von den Anschlägen in New York, daher ist es schwierig für einen unwissenden Betrachter, Demands Werk in der Geschichte zu verorten. Kann die Apparatur auf dem Tisch als selbst gebaute Stalinorgel und damit als Waffe erkannt werden? Wenn dies der Fall ist und dem Betrachter bekannt ist, dass Demand sich zumeist mit der zeitnahen deutschen Vergangenheit auseinandersetzt, könnte eine Verbindung zu den terroristischen Aktivitäten der RAF gezogen werden. Im Sinne der Ausführungen von Drechsel und Flusser könnte diese Form von Rekonstruktion jedoch bei Demands Werk keine Anwendung finden, da ihrer

⁵⁹⁷ Vgl. Seyfarth 2009, S. 77.

⁵⁹⁸ „Demand does not relate those stories himself – [...] – instead we must inform ourselves about all their contradictory, unreliable variants and mentally project them into the settings he has created.“ Storr, Robert: Paper Thin and Thick as Thieves, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Yellowcake, Fondazione Giorgio Cini, Venedig 2007, Mailand 2007, S. 35–43, S. 43.

Meinung nach die Bilder als Symbol nicht durch Fragen und Assoziationen animiert werden, sondern allein durch ihren Wiedererkennungswert. Bei Demand würde dies bedeuten, dass die fotografische Vorlage durch den Artikel im Wochenmagazin *Der Spiegel* Nr. 38 am 5. September 1977 (Abb. 19) allgemein bekannt sein müsste. Man kann aber aufgrund des zeitlichen Abstandes von 37 Jahren, die zwischen der künstlerischen Aufarbeitung Demands und dem Geschehen in Karlsruhe liegen, davon ausgehen, dass dieses Ereignis bereits schon bei den möglichen Zeitzeugen in Vergessenheit geraten ist, umso mehr bei denjenigen, die danach geboren sind.

Dieser Umstand wird allerdings relativiert durch die Selbstreflexion der Gesellschaft, die die Geschichte in Form von Ausstellungen wie in den Berliner KunstWerken (2005) oder durch Produktion von Filmen wie *Der Baader Meinhof Komplex*⁵⁹⁹ beständig wiederbelebt. Hinzu kommt das aktuelle Geschehen, wie die Entlassung des RAF-Terroristen Christian Klar⁶⁰⁰ nach sechsundzwanzigjähriger Haftstrafe im Jahr 2008 oder 2012 die Bestätigung des Urteils der vermutlich am Mord an Siegfried Buback beteiligten Verena Becker⁶⁰¹, die die Ereignisse im Deutschland der siebziger Jahre allein schon durch die mediale Präsenz wieder in die Erinnerung der Gesellschaft rufen. Daher kann Demands *Attempt* durchaus als Symbol erkannt werden, das seine Wirkung in der beständigen Wiederbelebung der Geschichte erzielt.

Thomas Demands Werk vollzieht diesen Spagat, denn der Künstler möchte offensichtlich bei der Gestaltung seiner Fotografien nicht nur ein Stück Realität in die Kunst überführen, sondern auch dem Betrachter die Möglichkeit der Orientierung einräumen.⁶⁰² Doch dies geschieht in einer abstrahierenden Weise, von der man nicht grundsätzlich ausgehen kann, dass der Betrachter die Vorlagen erkennt. Das dokumentierte Ereignis vollzieht in Demands Kunst eine Transformation, die ‚nur noch‘ den Ort übrig lässt. Demands Werk möchte zwar auf die Ereignisse verweisen, ohne aber auf diese aktiv hinzudeuten. Somit bleiben die Darstellungen offen für individuelle Assoziationen der Betrachter.

⁵⁹⁹ *Der Baader Meinhof Komplex*, Deutschland (2008), Regie: Uli Edel, Drehbuch und Produktion: Bernd Eichinger.

⁶⁰⁰ Christian Klar wurde unter anderem wegen des Mordes an Siegfried Buback, des versuchten Raketenanschlags auf die Bundesanwaltschaft in Karlsruhe und der Entführung sowie des Mordes an Hanns Martin Schleyer verurteilt.

⁶⁰¹ Verena Becker wurde 1977 zu lebenslanger Haft verurteilt und von Bundespräsident von Weizsäcker 1989 begnadigt. 2012 wurde sie wegen Beihilfe zum Mord an Siegfried Buback zu vier Jahren Haft verurteilt.

⁶⁰² Demand und Budelacci 2014, S. 267.

In Bezug zu der Berliner Ausstellung könnte der Eindruck entstehen, dass Demands Werk nur unter der Voraussetzung der Kenntnisse deutscher Geschichte zu sehen ist und nur ein bestimmtes Publikum mit dem Wissen um die Geschichte seine Werke in einen historischen Kontext verorten kann. Allein die Rezeption der New Yorker Ausstellung zeigt, dass dies nicht der Fall ist. Jedoch versucht Roxana Marcoci in ihrem Katalogaufsatz⁶⁰³, Thomas Demands Werk in dem Verlauf der deutschen Nachkriegszeit zu positionieren, um anhand übereinstimmender Eckpunkte der Geschichte nicht nur die Hintergründe seiner Arbeiten zu klären, sondern ihn ebenfalls als eine Art Chronist seiner Zeit zu charakterisieren. Demand wiederum zeigt sich über diese Aufarbeitung seiner Kunst und Einordnung seiner Person in die Zeitgeschichte irritiert und antwortet darauf, dass er zu einer Geschichtsschreibung Deutschlands keinen Beitrag leisten kann.⁶⁰⁴ Vielmehr entstehen seine Werke aus ‚Bildern‘ seiner Gedanken und Erinnerungen, die er nach und nach in seinen Werken visualisiert.⁶⁰⁵ Bei seinen ‚Ergebnissen‘ ist jedoch die Übereinstimmung mit der westdeutschen Geschichte nicht von der Hand zu weisen. Daher ist es womöglich lohnenswert, den Ansatz, welchen Roxana Marcoci verfolgt, zunächst nachzuvollziehen und das Werk Demands vor dem Hintergrund ‚seiner‘ Zeit zu betrachten. Demnach wären ohne das Wissen über den Kontext der deutschen Nachkriegszeit seine Werke nur einseitig zu verstehen. Erst in der Kontextualisierung mit dem übergeordneten Zusammenhang der deutschen Geschichte erhält der Betrachter einen weiteren, vielleicht sogar den zielführenden Zugang. Der besagte „Modellbetrachter“⁶⁰⁶, der Demands Werke mit den jeweiligen Eckdaten der Geschichte in Verbindung bringen könnte, würde hier angesprochen werden. Im Umkehrschluss würde dies bedeuten, dass außerhalb dieses Kreises seine Werke lediglich in einer rein ästhetischen Betrachtung nachvollzogen werden könnten.

Gegen diese Eingrenzung auf eine rein ästhetische Rezeption – und somit Absage an die Möglichkeit einer Ereignisdarstellung – werden am Ende dieses Teils der Arbeit Argumente angeführt, die eine alternative Sicht auf ein Ereignis denkbar machen können. Geht man davon aus, dass eine Vorstellung von Geschichte sich aus individueller und kollektiver

⁶⁰³ Vgl. Anm. 522.

⁶⁰⁴ Demand 2009, S. 8 f.

⁶⁰⁵ Vgl. Demand, Thomas: Papiermodelle, Fotografien, Erinnerung, aus der Serie: 2 oder 3 Dinge, Arte, Interview, Bild und Schnitt: Ferik Lintz 2012, <http://creative.arte.tv/de/magazin/thomas-demand-papiermodelle-fotografien-erinnerung> (10.11.2014); auch Matthew Bailey verweist in seinen Ausführungen auf die persönliche Perspektive des Künstlers. Als ein „stilles Denkmal“ für eine Begebenheit generiert sich seine Kunst zunächst aus seiner „eigenen Erinnerung“, als „subjektiv konstruierte Darstellung“, die damit „einen individuellen Versuch bedeutet, diesen komplexen Moment [der] Geschichte abzurufen, darzustellen und zu verstehen, [...]“. In: Bailey 2007, S. 288.

⁶⁰⁶ Zschocke 2007, S. 240.

Erinnerung zusammensetzt, die sowohl als reales, aber vor allem virtuelles Geschehen in den Massenmedien erlebt wird, welches uns beständig mit neuen Bildern und Reizen konfrontiert, kann eine Erinnerungsdarstellung möglich sein, die für sich keine Allgemeingültigkeit und absolute Wahrheit in Anspruch nimmt, sondern durch Symbole und Andeutungen wirkt.

Im Folgenden sollen nun beide Sichtweisen der Kontextualisierung verfolgt werden. Zum einen im Hinblick auf die Rezeption der Berliner Ausstellung und ihre Verbindung zu der deutschen Geschichte, zum anderen mit Blick auf die Möglichkeit einer Sichtweise auf Demands Werk ohne explizites geschichtliches Hintergrundwissen.

V.2.1. Demands Werk vor dem Hintergrund der deutschen Nachkriegsgeschichte

Thomas Demand greift kontinuierlich Eckpunkte der deutschen Geschichte in seinen Fotografien auf, daher ist es problematisch, diese losgelöst von den Ereignissen, aber auch Befindlichkeiten der Gesellschaft in der Bundesrepublik zu sehen. Mitte bis Ende des 20. Jahrhunderts befand sich Deutschland in einem Prozess der Selbstreflexion, welche gerade erst in den 1960er Jahren begonnen hatte. Durch den Eichmann-Prozess in Jerusalem 1961 und den Frankfurter Auschwitz-Prozessen 1963 bis 1965, aufgrund der zunehmenden Kritik an „der Tätigkeit von ehemaligen Nationalsozialisten in Politik, Wirtschaft, Verwaltung und an den Universitäten“ begann die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit in Deutschland.⁶⁰⁷ Zu einem zentralen Bestandteil dieser Phase wurde der 1967 erschienene Essayband von Alexander und Margarete Mitscherlich *Die Unfähigkeit zu trauern*⁶⁰⁸. Nie zuvor wurde in einer solchen Direktheit über die Schuld und Verantwortung der Gesellschaft an der NS-Vergangenheit geschrieben.⁶⁰⁹ Die Aufarbeitung des Dritten Reichs hatte bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht begonnen, so die literarische Analyse von Heinrich Winkler in seiner Schrift über die deutsche Geschichte. Als „infantil“ bezeichnet Winkler die Leugnung der Schuld des deutschen Volkes an den Taten der Nationalsozialisten. „Die kollektive

⁶⁰⁷ Vgl. Schildt, Axel: Gesellschaft, Alltag und Kultur in der Bundesrepublik, in: Bundeszentrale für politische Bildung, 2002, <http://www.bpb.de/izpb/9762/gesellschaft-alltag-und-kultur-in-der-bundesrepublik?p=2>; abgerufen am 06.08.2013.

⁶⁰⁸ Mitscherlich, Alexander/Mitscherlich, Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, München 1967.

⁶⁰⁹ Vgl. Freimüller, Tobias: Der versäumte Abschied von der Volksgemeinschaft. Psychoanalyse und „Vergangenheitsbewältigung“, in: Docupedia-Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung, 2013, http://docupedia.de/zg/Mitscherlich,_Unfähigkeit_zu_trauern (07.08.2013).

Abwehr kollektiv entstandener Schuld wirkte entlastend; sie verhinderte nach 1945 eine schwere Melancholie.⁶¹⁰

Fünf Werke lassen sich in dem bisherigen Œuvre von Thomas Demand finden, die in diesen zeitlichen Zusammenhang gesetzt werden können und auch in dem Aufsatz von Roxana Marcoci⁶¹¹ angesprochen werden. Vor allem mit *Modell* (2000) bezieht sich Demand auf den Anspruch Hitlers, Architektur für seine politischen Ziele zu instrumentalisieren. Dagegen zeigt sich in *Raum* (1994) der Widerstand gegenüber seinem Regime. *Sprungturm* (1994) und *Autobahn* (1994) symbolisieren wiederum sowohl den sportlichen als auch den infrastrukturellen Ehrgeiz der Nationalsozialisten, Deutschland als Weltmacht zu positionieren, flankiert von weitreichenden propagandistischen Anstrengungen wie öffentliche und cineastische Inszenierungen, worauf Demand wiederum in *Archiv* (1995) anspielt. Diese komplexen Strukturen wurden erst mit dem Untergang des NS-Regimes deutlich erkennbar, und Demand hat sich bereits in der Anfangsphase seines Schaffens thematisch damit auseinandergesetzt.

Der Wiederaufbau des Landes und der Gesellschaft und das in den fünfziger Jahren beflügelnde Wirtschaftswunder vertagten eine reflektierende Aufarbeitung der jüngsten deutschen Geschichte. Schon vor dem Erscheinen des Buches der Mitscherlichs entstand in Westdeutschland die Studentenbewegung, die sich gegen die herrschenden Verhältnisse aus patriarchalischer Gesellschaft und für eine Befreiung der Jugend einsetzte. Im Aufbegehren gegen die Geschichtsvergessenheit der Vätergeneration fand das Buch einen „fruchtbaren Boden“.⁶¹²

„Die überall anzutreffenden Tabus beim Umgang mit dem Dritten Reich“, wie Hermann Glaser in seiner *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland* beschreibt, sollten aufgebrochen werden. Die Studentenbewegung „drängte auf eine radikale Auseinandersetzung“ mit der eigenen Vergangenheit.⁶¹³

Jahre später sollte durch die US-Fernsehserie *Holocaust*, die 1979 im Deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde, das Thema der Judenvernichtung einer breiten Öffentlichkeit vermittelt werden.⁶¹⁴ Und in den achtziger Jahren wurden im sogenannten Historikerstreit weitere

⁶¹⁰ Winkler, Heinrich August: *Der lange Weg nach Westen*, 2 Bde., Bd. 2: Deutsche Geschichte vom „Dritten Reich“ bis zur Wiedervereinigung, München 2000, S. 248.

⁶¹¹ Marcoci 2005, S. 13–16.

⁶¹² Winkler 2000, S. 248.

⁶¹³ Glaser, Hermann: *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Protest und Anpassung 1968–1989*, München/Wien 1989, S. 50.

⁶¹⁴ Vgl. Schildt 2002.

Aspekte der Verantwortung und Schuld im Dritten Reich diskutiert.

„Die massenmediale Thematisierung des ‚Dritten Reiches‘ ist nicht schon mit historischer Aufklärung zu verwechseln“, merkt der Historiker Axel Schildt in seinem Aufsatz über die Gesellschaft in der BRD an.⁶¹⁵ Sie förderte „aber ein öffentliches Klima, in dem in den achtziger Jahren die Diskussion um das Verhalten der deutschen Gesellschaft, die Zustimmung professioneller Eliten zum Nationalsozialismus, auf breiter publizistischer Basis geführt wurde.“⁶¹⁶ „Kaum jemand vermochte sich vorzustellen, dass binnen weniger Jahre nicht nur ein politischer und wirtschaftlicher Neuanfang, sondern auch eine kulturelle Wiederbelebung gelingen könnte“⁶¹⁷, resümiert Manfred Görtemaker in seiner *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*.

Die Zeit des Wirtschaftswunders und der beginnenden Aufarbeitung der Vergangenheit war auch geprägt durch den Wiederaufbau der deutschen Städte, wie Demand in *Zeichen Raum* (1996) reflektiert. Die Gesellschaft konzentrierte sich zunehmend, aufgrund des wachsenden Wohlstandes, auf das Privatleben und konsumierte in der kulturellen Entwicklung vor allem in der Unterhaltungsindustrie. Mit *Studio* symbolisiert der Künstler eine der vielen Unterhaltungssendungen im deutschen Fernsehen. Jedoch war dies auch die Zeit der politischen Entwicklung und Emanzipation der deutschen Parteien, wofür *Parlament* (2009) steht.

Doch nicht allein die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit und Wiedergewinnung politischer Souveränität prägte die Zeit der „dritte[n] Phase der kulturellen Entwicklung“ in Westdeutschland, wie Hermann Glaser diese umschreibt.⁶¹⁸ Die Empörung der Jugend gegen aktuelle innen- und außenpolitische Themen führte zu einer weiteren notwendigen Entwicklung der Gesellschaft in der Bundesrepublik. Die bürgerlichen Bemühungen gegen die staatliche Bevormundung kulminierten beispielsweise in den Protesten gegen die Notstandsgesetze.⁶¹⁹ Die sechziger Jahre waren geprägt von der Auflehnung der jüngeren Generation, von dem Hinterfragen der herrschenden politischen wie gesellschaftlichen Situation, nicht nur in Deutschland, sondern weltweit. So waren neben der konservativen Sichtweise der Springer-Presse, die zu einem Feindbild der Jugendbewegung wurde, auch der Deutschlandbesuch des Schahs von Persien oder der Vietnamkrieg Anlass für

⁶¹⁵ Ebd.

⁶¹⁶ Ebd.

⁶¹⁷ Görtemaker, Manfred: *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Von der Gründung bis zur Gegenwart*, München 1999, S. 199.

⁶¹⁸ Glaser 1989, S. 9; die erste Phase der Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland beginnt mit der Kapitulation 1945 und wird mit der Währungsreform (1948) und der Verfassung des Grundgesetzes (1949) – der zweiten Phase – abgelöst.

⁶¹⁹ Glaser 1989, S. 28.

Demonstrationen.⁶²⁰ Die Gegenwart rückte vehement in das Blickfeld der Gesellschaft. Die sich in den 1970er Jahren entwickelnde terroristische „Welle“ griff „auf das gesellschaftliche Klima“ über und ging weit „über die tatsächliche Dimension der politischen Bedrohung durch in der Bevölkerung völlig isolierte Gruppen“ hinaus.⁶²¹ Die Öffentlichkeit musste zunehmend Repressalien des Staates hinnehmen und das Strafrecht wurde verschärft. In der Presse wurde der Eingriff und die Überwachungstätigkeit des Staates auf der einen Seite mit Sorge betrachtet, auf der anderen Seite gleichzeitig eine wahre „Hysterie“ geschürt.⁶²² Filme wie *Deutschland im Herbst*, eine Gemeinschaftsproduktion renommierter Regisseure, „beschwor [vor allem] die Gefahr staatlicher Zensur und Überwachung“ in dieser Zeit, ließ aber die Taten der RAF-Terroristen weitgehend außen vor.⁶²³ Deutschland stand erneut vor der Herausforderung, sich objektiv und reflektierend mit seiner Vergangenheit auseinanderzusetzen. Und nicht selten wird im Rückblick die „RAF [zu] Legende und Mythos“ erhoben. Die Opfer werden zur Nebensächlichkeit degradiert und die Taten der „vermeintlichen Revolutionshelden“ verklärt.⁶²⁴

Die politisch und gesellschaftlich brisante Zeit der sechziger bis achtziger Jahre spiegeln zwei Werke Demands wider. In *Attempt* (2005) greift er wie oben ausgeführt auf die RAF-Thematik zurück und in *Badezimmer* (1997) wie bereits erläutert auf den Politskandal um Uwe Barschel.

Die letzte Phase der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert wird mit dem 9. November 1989 und dem Fall der Mauer eingeläutet sowie mit der Wiedervereinigung am 3. Oktober 1990 besiegelt. Die nun folgenden Jahre werden die internationale Rolle Deutschlands bestimmen.

Das eingangs erwähnte Werk *Büro* (1995) setzt an dieser Zeitenwende an. Dagegen spielen *Campingtisch* (1999, Reemtsma-Entführung), *Grube* (1999, Grubenunglück von Lassing) oder *Klausen* (2006, Kindesmissbrauch) auf medial verarbeitete Ereignisse an, die nicht in einem politischen Kontext wie *Büro*, sondern in einem gesellschaftlichen Tagesgeschehen verankert sind.

⁶²⁰ Ebd., S. 28.

⁶²¹ Schildt 2002.

⁶²² Vgl. Schildt 2002.

⁶²³ Ebd.

⁶²⁴ Röhl, Bettina: Die RAF und die Bundesrepublik – Essay, in: Bundeszentrale für politische Bildung, 2007, <http://www.bpb.de/apuz/30198/die-raf-und-die-bundesrepublik-essay> (06.08.2013); siehe auch: Seidl, Claudius: Die schöne Kunst und das Morden, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 3 (2005), S. 24.

Demands Werke reihen sich wie Eckpunkte in die deutsche (Nachkriegs-)Geschichte ein und repräsentieren stellvertretend Momente komplexer Abläufe oder nur Augenblicke medialer Aufmerksamkeit. Sicherlich trifft diese Sichtweise den Kern der ereignisdarstellenden Fotografien Demands, die in dieser Arbeit untersucht werden. Dies entspricht auch dem Bild, welches in der Literatur über den Künstler vermittelt wird.⁶²⁵ Diese beschreibt eine Schnittstelle unseres kollektiven Gedächtnisses mit Demands Werken, mit Blick auf eine Gesellschaft, die durch die Medien mit Nachrichten, aber auch Rückblicken versorgt wird, und in der jedes Individuum über ein visuelles Gedächtnis bzw. Bildarchiv verfügt.⁶²⁶ Jedoch kann diese Zielrichtung nicht generalisiert werden, schon gar nicht dauerhaft tragen: Der mediale Fokus verändert sich stetig und der Generationswechsel sorgt dafür, dass jede Zeit durch ihre spezifischen Ereignisse geprägt wird, die somit auch nur zeitbezogen wahrgenommen und gespeichert werden.

Hierfür liefert jedoch Demands Werk, wenn es an die Ereignisse rückgebunden sein soll, keinen schlüssigen Ansatz. Wie bereits Peter Geimer in seinem Zeitungsartikel⁶²⁷ von Demands Werken als leere Hüllen spricht, die den Betrachter herausfordern, über die ‚wenigen‘ Hinweise eine Brücke in die Vergangenheit zu schlagen zu. Die medialen Bilder müssen dem Betrachter sehr geläufig sein, um eine Verbindung zu Demands Transformationen ziehen zu können.

Die Berliner Ausstellung belegt zwar eine andere und durchaus plausible Sicht. Doch erst in diesem konkreten Kontext von Ort, Anlass und Thema der Ausstellung werden die Bilder unter dem Vorzeichen eines nationalen Bildarchivs⁶²⁸ gesehen. Der Betrachter beginnt, in

⁶²⁵ Hier können beispielhaft die Aufsätze von Tamara Trodd (Trodd 2009) und Michael Diers (Diers 2010) genannt werden.

⁶²⁶ Vgl. Dziewior 2001, S. 29 ff.

⁶²⁷ Geimer 2008, S. 26.

⁶²⁸ Bei Jacob Burckhardt finden wir einen Ansatzpunkt der Erläuterung des Begriffs Bildarchiv. Demnach werden Bilder einer vergangenen Generation oder Gesellschaft in zwei Kategorien geteilt, in Botschaften und Spuren. Wo Botschaften gezielt auf die Informationsvermittlung nachfolgender Generationen gerichtet sind, finden die nachfolgenden Generationen Spuren von Relikten aus der Vergangenheit. Deren (vergangener) Kontext muss zunächst geklärt und die Zusammenhänge rekonstruiert werden, um die Informationen aus den Spuren herauslesen zu können. Es liegt in dem Charakter einer ‚Spur‘, sich über die Distanz von Ereignis – sprich dem Ursprung – und Gegenwart und der darin implizierten „referenziellen Rückbezüglichkeit“ zu definieren, wie es Beatrice von Bismarck formuliert. Doch könnte gerade aufgrund einer zeitlichen Distanz ein Bild seinen Sinn verlieren, wenn es dem Ort bzw. dem Kontext entzogen wird. Dagegen bleibt die Botschaft meist über die Zeiten hinweg verständlich. In: Veit, Ulrich u. a. (Hrsg.): Spuren und Botschaften: Interpretationen materieller Kultur, New York/München/Berlin 2003; Bismarck, Beatrice von: Arena Archiv. Prozesse und Räume künstlerischer Selbstarchivierung, in: Bismarck, Beatrice u. a. (Hrsg.): Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld, Köln 2002, S. 113–119, S. 116; Belting, Hans: Der Ort der Bilder, in: Belting, Hans/Haustein, Lydia (Hrsg.): Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt, München 1998, S. 34–53, S. 51; vgl. auch Sturm, Hermann: Denkmal & Nachbild. Zur Kultur des Erinnerns, Essen 2009, S. 9; mit Bezug auf Deppner, Martin Roman: Bilder als Kommentare. R. B. Kitaj und Aby Warburg, in: Bredekamp, Horst/Diers Michael/Schoell-Glass, Charlotte (Hrsg.): Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990, Weinheim 1990, S. 235–260, S. 246 f.; Boehm 2004, S. 35.

seinen Erinnerungen nach historischen Stichpunkten zu suchen, die mit den Darstellungen Demands in Einklang zu bringen sind. Wenn jedoch die Werke einzeln, losgelöst aus einem thematischen (Ausstellungs-)Kontext betrachtet werden, müssen die Bezüge nicht zwingend erkannt werden, außer sie werden mithilfe textlicher Begleitung erläutert.

Diesem Versuch der Auslegung seiner Kunst widerspricht Thomas Demand jedoch deutlich. Die Uneindeutigkeit, die jedem Werk immanent ist, die Reduktion und Künstlichkeit der Darstellung verneinen die Vorstellung einer eindimensionalen Ereignisdarstellung, die für jedes Publikum gleich erfahrbar ist per se. Generell wirkt sein Werk entgegen einer eindeutigen Erläuterung und behält sich eine Vielzahl von Deutungsansätzen vor, wie bereits zu Beginn deutlich wurde. Die Möglichkeit, in verschiedenen Zusammenhängen kontextualisiert zu werden, aber auch der Bezug zu der medialen Kommunikation, die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, müssen auf eine andere Weise gewürdigt werden, als schlicht eine Dreiecksbeziehung zwischen Kunst, Betrachter und Ereignis vorauszusetzen. Zu Beginn von Demands Schaffen war bereits eine sozialphilosophische Diskussion um die Postmoderne im Gange, die sich gegen die Eindeutigkeit stellt und der Vielseitigkeit, aber auch der sich beginnenden globalisierten Welt Rechnung trägt.

V.2.2. Postmoderne und Appropriation Art – Schnittpunkte mit Demands Werk?

Mit dem Ende des Vietnamkriegs und der Wiedervereinigung Deutschlands zerfielen zwei politische wie gesellschaftliche Systeme, die seit dem Ersten Weltkrieg und vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg die Menschheit spalteten. Der Supermacht USA wurden militärische Grenzen aufgezeigt und mit dem Beginn der 1990er Jahre löste sich die Sowjetunion auf. Der Kalte Krieg, der nicht nur politisch, sondern auch gesellschaftlich wie kulturell den Erdball beherrschte, war nicht mehr länger existent. Schon vor dieser Zeit des Umbruchs veränderte sich ein gesellschaftliches Weltbild. Es war der Versuch, die geistigen Institutionen und Ideale der Moderne, welche noch vom Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts an herrschten, zu überwinden. Der Glaube an ‚das‘ erstrebenswerte Leben, an einen ewigen Fortschrittsgedanken, wurde zugunsten einer Pluralität, Offenheit und Inklusivität abgelegt. Es sollte keine Einheit mehr existieren, sondern eine Vielfalt gelebt werden. Die politische Neuausrichtung sowie die wirtschaftliche Entwicklung dieser Zeit begünstigten diese Bestrebungen, die ebenso eine Überwindung nationaler Perspektiven forderte. Hinzu kam und kommt weiterhin die rasante Entwicklung der modernen Massenmedien, die als Vermittler der Kultur und Weltpolitik zentral wirken.

1979 veröffentlichte Jean-François Lyotard seine Studie *Das postmoderne Wissen*. Darin versucht er, die geistigen Bestrebungen der Zeit zu fassen.⁶²⁹ In seiner Absage an die „Meta-Erzählungen“ (Aufklärung, Idealismus, Historismus) setzt er den übergreifenden Leitideen und Ideologien ein Ende. Der ‚Hybris‘ der Moderne, im Streben nach Einheit, Wahrheit, Wissenschaft und Sinn, wird in Form der Postmoderne⁶³⁰ entgegengetreten. In dieser kritischen Auseinandersetzung mit der Moderne werden ihren Begrifflichkeiten Rationalität, Authentizität und Originalität nun Irrationalität, Simulation und Kopie entgegengesetzt. Auch in der Kunst wird versucht, sich ‚alter‘ Leitbilder zu entledigen, jedoch nicht, um in einem neuen feststehenden Modell zu münden, sondern in ihrer Unbestimmtheit neue Darstellungen der Gegenwart zu finden, auch im Bewusstsein möglicherweise daran zu scheitern. „Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; [...] das sich auf der Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuß zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, daß es ein Undarstellbares gibt.“⁶³¹ Denn für Lyotard hatte die moderne Kunst versucht, in der Abstraktion eine Darstellung des Nicht-Darstellbaren zu finden, was jedoch nicht sichtbar, doch vorstellbar ist. In der Suche nach dem ‚neuen‘ Darstellbaren und wohl unter dem Einfluss der Gesellschaft der späten 1970er und frühen 1980er Jahre kristallisierte sich eine Kunstform in der Fotografie heraus, die nicht mehr selbst ‚neue‘ Bilder schafft, sondern sich mit den gegebenen Bildern auseinandersetzt und die Repräsentation dieser thematisiert.⁶³² Damit ist die Originalität des Kunstwerks vorerst ad acta gelegt. Was bereits durch Roland Barthes literaturtheoretischen Aufsatz *Der Tod des Autors* postuliert wurde.⁶³³

Mit der Postmoderne lassen sich über die Fotografie hinaus noch weitere Kunstströmungen fassen wie etwa Minimal Art, Land Art, Performance oder Arte Povera. Abigail Solomon-Godeau, die die Ideen der Postmoderne in der Fotografie beschreibt, merkt an, dass die

⁶²⁹ Lyotard, Jean-François: *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, Paris 1979.

⁶³⁰ Letztendlich ist es jedoch schwer, eine Definition für die Postmoderne zu finden, was bereits in ihren Grundsätzen der Pluralität begründet liegt. Und wenn es eine postmoderne Kunsttheorie gibt, dann in einer komplizierten Zusammensetzung aus historischen und kunsthistorischen Revisionen, politischen Theorien, Literaturtheorie, Praktiken und Kritiken. Vgl. Zeidler, Sebastian: Einleitung [zum Kap. Anschauungen der Postmoderne], in: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Bd. II: 1940–1991, Ostfildern-Ruit 2003, S. 1221–1226, S. 1223.

⁶³¹ Lyotard, Jean-François: Réponse à la question: qu’est-ce que le postmoderne?, in: *Critique* 419 (April 1982), S. 357–367; deutsche Übersetzung von Härle, Clemens-Carl: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: *Tumult* 4 (1982), S. 131–142.

⁶³² Krieger, Verena: Der Blick der Postmoderne durch die Moderne auf sich selbst. Zur Originalitätskritik von Rosalind Krauss, in: Krieger, Verena (Hrsg.): *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 143 – 161; siehe auch: Krauss, Rosalind: *The Ministry of Fate*, in: Hollier, Denis (Hrsg.): *A New History of French Literature*, Cambridge 1989, S. 1000–1006.

⁶³³ Barthes, Roland: *The Death of the Author*, *Aspen Magazine* 5–6 (1967).

postmoderne Fotografie jedoch gegenüber den anderen Künsten nicht als Stil oder Schule anerkannt werden kann, sondern mehr als eine gemeinsame Abgrenzung gegenüber den Prinzipien der Moderne.⁶³⁴ Modern steht hier gleichbedeutend für eine topographische, sich an der Oberfläche abbildende Bestimmung von Strukturen, wogegen die Postmoderne sich mit den darunter liegenden Schichten beschäftigt.⁶³⁵ In Anbetracht der Positionen, die Douglas Crimp für seine Ausstellung *Pictures*⁶³⁶ zusammenstellte – und damit den Namen einer ganzen Generation von Künstlern findet – eine zunächst paradoxe Annahme. Denn die Werke zeichnen sich vordergründig durch ihre Oberflächlichkeit aus. Doch geht es hierbei vielmehr um den Prozess einerseits und ihre Präsenz andererseits.⁶³⁷ Douglas Crimp wählte bewusst diesen Begriff, da er ganz allgemein für das Medium Bild steht und im englischen Sprachgebrauch sowohl als Subjekt wie Verb gebraucht wird. Somit umfasst der Begriff *Picture* den Prozess wie auch das Objekt in derselben Weise.⁶³⁸ Es geht um die Repräsentation eines Objekts, ein Aspekt, welchen die „modernistische Kunsttheorie schon längst überwunden zu haben glaubte“, wie Juliane Rebentisch anmerkt und hierin einen differenzierenden Aspekt der Postmoderne festhält.⁶³⁹

Die von Crimp ausgewählten Arbeiten, die zum Teil der Appropriation Art zugerechnet werden können, zeigen die vielschichtige Idee, die Objekt und Darstellung bedeuten kann. Ihre Vertreter wie Sherrie Levine oder später auch Richard Prince fotografieren Fotografien ab. Sie erweitern somit den Transfer von dem ursprünglichen Objekt vor der Linse, welches auf der Fotografie abgebildet wird. Bereits diese Reproduktion vervielfältigt den Bezug zum Objekt. Und die Appropriation Art ergänzt diese Ebene der Reproduktion um eine weitere Reproduktion. Diese konzeptuellen Arbeiten hinterfragen die Vorstellung von Original, Kopie und Plagiat.⁶⁴⁰

⁶³⁴ Solomon-Godeau, Abigail: Photography after Art Photography, in: Wallis, Brian (Hrsg.): Art after Modernism. Rethinking Representation, Boston 1984, S. 75–85, S. 80.

⁶³⁵ Crimp, Douglas: Pictures, in: October 8 (Spring 1979), S. 75–88, S. 87.

⁶³⁶ *Pictures*, Artist Space, New York 24. September bis 29. Oktober 1977, teilnehmende Künstler: Troy Brantuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith.

⁶³⁷ „The extraordinary presence of their works is effected through absence, through its unbridgeable distance from the original, from even the possibility of an Original. Such presence is what I attribute to the kind of photographic activity I call postmodernism.“ Crimp, Douglas: The Photographic Activity of Postmodernism, in: October 15 (Winter 1980), S. 91–101, S. 94.

⁶³⁸ Crimp 1979, S. 75; vgl. auch Rebentisch 2013, S. 150 f.; Adams, Virginia: Illusion and Disillusionment in the Works of Jeff Wall and Gerhard Richter: Picturing (Post)Modern Life, Diss. University of Maryland, College Park 2007, S. 25.

⁶³⁹ Rebentisch 2013, S. 151.

⁶⁴⁰ Krieger 2008, S. 147.

Bisher hat nur Tamara Trodd Thomas Demands Werk in Bezug zur Appropriation Art gestellt.⁶⁴¹ Und dabei lassen sich zwischen Thomas Demands Kunst und der Appropriation Art Gemeinsamkeiten finden. Zum einen der Bezug zu den Medien, auch ist seinem Werk eine eindeutige Sichtweise fremd und lässt verschiedene Perspektiven zu. In der künstlerischen Technik des Zitats, der Verwendung ‚fremden‘ Bildmaterials gibt es Übereinstimmungen, jedoch belässt es Thomas Demand nicht bei der fotografischen Reproduktion der Fotografie, wie es Sherrie Levine oder Richard Prince tun, sondern die Motive werden zur Grundlage eigener schöpferischer Arbeit. Die Transformation mündet zunächst in einem originären Werk – dem Modell – und dann erst in einer Fotografie. Und hier liegt der Unterschied, es ist nicht die Fotografie, die reproduziert wird (Appropriation Art), sondern eine Fotografie von einem Modell (Demand). Es ist weniger die Frage nach Originalität und Kopie, die sich bei Demand stellt, als vielmehr nach Wahrnehmung und Realität.

Bezogen auf die philosophischen Strukturen der Postmoderne ist Demand bisher nur in vier Quellen damit in Verbindung gebracht worden.⁶⁴² Bereits die im ersten Kapitel festgestellte Offenheit und Unbestimmtheit seiner Kunst spiegelt Strukturen der Postmoderne wider. Die Postmoderne ermöglicht eine andere, womöglich freiere Herangehensweise an die Kunst, die nicht mehr nur ‚die eine Aussage‘ kennt. Auch mit einem philosophischen Diskurs über die Postmoderne sind sicherlich Hintergründe der Kunst Demands erklärbar, allerdings wäre es unzureichend, allein darauf seine Kunst abzustellen und als ausschließlich postmodern zu interpretieren. Denn die Kritik an der Möglichkeit und Gestaltung der Ereignisdarstellung zeichnet ein Bild, welches allenfalls mit der Offenheit spielt und sich gegen eine Eindeutigkeit richtet. Das Bild soll undefiniert bleiben bei gleichzeitigem Bezug auf Gegebenes, sich jedoch unterschiedlichen Perspektiven und Kontextualisierungen öffnen. Von diesem Punkt kann ein Schritt weiter gegangen werden, um Demands auf Ereignissen beruhende Fotografien unter den Bedingungen der Postmoderne zu betrachten.

⁶⁴¹ Trodd 2009, S. 964 f.

⁶⁴² Matheson 2007, S. 38– 47, Dangel 2008; Trodd 2009, S. 954– 976; Liljegren, Dana: Liljegren, Dana: Suspension of Disbelief: From Simulacrum to Critical Fiction in the Work of Thomas Demand and Pierre Huyghe, in: interventions. the online journal of columbia university’s graduate program in modern art: critical and curatorial studies 2, 2: Shadow of a Doubt, veröffentlicht: 10. July 2013, <http://intervention.journal.net/2013/07/10/suspension-of-disbelief-from-simulacrum-to-critical-fiction-in-the-work-of-thomas-demand-and-pierre-huyghe/> (12.11.2014).

V.2.3. Postmodernes Historienbild – Begriffliche Umschreibung für Demands Werke?

Den Begriff Ereignisbild für die hier besprochenen Werke von Thomas Demand zu verwenden ist sinngemäß zutreffend. Und in dem Wissen, dass die Werke zwar auf Ereignissen beruhen, jedoch unter der Fragestellung, welchen tatsächlichen Stellenwert die Ereignisse in den Werken einnehmen, wurde die Analyse ausgewählter Werke Demands unternommen.

Doch allein auf der Grundlage eines medial vermittelten Ereignisses ein Kunstwerk zu schaffen, bedeutet noch nicht, dass das Resultat ein Ereignisbild ist. In der Umwandlung einer (dokumentarischen) Fotografie über ein Modell zu einer (künstlerischen) Fotografie bedingt Demands Arbeitsweise, dass sich sein Werk von der medialen Vermittlung des Ereignisses entfernt. In der Reduktion der Darstellung auf den Ort, ohne dabei die ‚Tat‘ zu erwähnen, distanziert sich der Künstler um ein Weiteres von dem ursprünglichen Ereignis. Und in der konsequenten Negierung jeglicher Hinweise, sei es durch Titel oder textuelle Erläuterung, ist es schier unmöglich, einen Bezug zwischen Werk und dem Ereignis herzustellen.

Dennoch ist es dem Betrachter möglich, eine inhaltliche Verbindung zwischen dem Ereignis und Demands Werk zu erkennen, wenn die bildliche Vorlage bekannt ist. Eine Ereignisdarstellung auf Grundlage medial vermittelter Bilder hat zur Folge, dass die inhaltliche Kenntnis über das Ereignis auf Informationen aus den Medien beruht und unsere Aufmerksamkeit allein durch diese geweckt wurde. Jedoch sind die Massenmedien kein statisches Organ, sondern sind im Gegenteil um Aktualität bemüht. Ein Kunstwerk kann lediglich nur kurz diesen Anspruch erfüllen. Gegen die uneingeschränkte Verwendung des Begriffs Ereignisbild spricht demnach nicht nur die abstrahierte Darstellung, sondern auch die schwindende Aktualität.

Um nun die bis zu diesem Punkt erlangte Erkenntnis zu würdigen, kann Demands Werk nicht mit einem Geschichtsverständnis begegnet werden, es konzentrierte sich statisch auf ein Ereignis und offenbare die Vergangenheit dem Betrachter unmittelbar. Thomas Demands Ereignisdarstellungen sind die bewusste Auseinandersetzung mit einer auf Massenmedien basierenden Darstellung von Ereignissen. Und hierbei fokussiert der Künstler zwar die bereits vorhandenen Fotografien, die innerhalb des kollektiven Gedächtnisses zirkulieren und uns

erst in der medialen Präsenz bewusst werden.⁶⁴³ Doch im Gegensatz zu Gerhard Richter und Thomas Ruff, deren Ansatz in ihrer Konzentration auf die ‚reine‘ Reproduktion der massenmedialen Bilder durchaus als ‚Posthistorienbild‘ verstanden werden kann⁶⁴⁴, tritt Demand über diesen Punkt hinaus. Der Künstler versucht in seinen Werken herauszufinden, was von den Ereignissen im gesellschaftlichen Bewusstsein ‚übrig bleibt‘. Wie ein Traum, der erst klar erscheint, jedoch dann schemenhaft undeutlich wird, sobald er in Worte gefasst werden soll.⁶⁴⁵ Thomas Demand vollzieht in seinen Werken eine Transformation – eine Dekonstruktion – von medialen Bildern hin zu Fotografien, die mehr einem Echo der vergangenen Ereignisse gleichen.

Im Rückblick auf die angeführten vielseitigen Aspekte in Thomas Demands Werk und unter Bezugnahme auf die aktuelle Betrachtung seiner Kunst lässt sich für ihn eine neue Gattungsbestimmung wagen. Der Begriff ‚postmodernes Historienbild‘⁶⁴⁶ wird bisher in Bezug auf zeitgenössische Kunst eher vorsichtig verwendet, aber womöglich erlauben die vorgetragenen Gesichtspunkte, die die Postmoderne umschreiben, eine neue Perspektive auf die Arbeit von Demand.

Zunächst muss geklärt werden, wie sich ein postmodernes Historienbild gestalten würde. Wie bereits zuvor in dem Kapitel über die Postmoderne herausgestellt wird, liegt – neben der Herausforderung, eine Definition wegen ihrer Unbestimmtheit und Vielheit zu finden – die Auseinandersetzung mit diesem philosophisch-kulturellen Zustand in ihrer Abgrenzung von der Moderne begründet. Daraus folgt, dass die Frage nach einem postmodernem Historienbild auch die Frage nach einem ‚modernem Historienbild‘ einschließt.

Der US-amerikanische Kunsthistoriker Mark Thistlethwaite hat sich in seinem Aufsatz über postmoderne Kunst mit dieser Nebeneinanderstellung beschäftigt. Thistlethwaite hält das Historienbild als „verhindertes Genre“ für die Zeit der Moderne als nicht mehr angemessen.⁶⁴⁷ Argumentativ führt er sowohl die Fotografie, den Kollaps der Hierarchie der

⁶⁴³ Demand 2006 a, S. 11; wie Anm. 465.

⁶⁴⁴ Metzger 1992, S. 4.

⁶⁴⁵ Vgl. Demand 2006 a, S. 11; wie Anm. 465.

⁶⁴⁶ Metzger 1992, S. 4; Susanne von Falkenhausen verwendet den Begriff in Bezug auf die Werke von Daniel Richter, jedoch aufgrund seines künstlerischen Duktus und der Aura seiner Bilder. In: Falkenhausen, Susanne von: Daniel Richter. Die Frau; Rock’N’Roll; Tod – Nein Danke, in: Texte zur Kunst 10 (Dezember 2000), S. 79– 86; ebenso versucht Stephanie Damianitsch in ihrer Diplomarbeit das Werk von Neo Rauch als postmoderne Form des Historienbildes anzuerkennen; in: Damianitsch, Stephanie: Neo Rauch. (Geschichte)te Malerei, vorgelegt an der Universität Wien 2010, unter: <http://othes.univie.ac.at/11323/> (20.10. 2014).

⁶⁴⁷ Thistlethwaite, Mark: Revival, Reflection, and Parody. History Painting in the Postmodern Era, in: Burnham, Patricia/Hoover Giese, Lucretia (Hrsg.): Redefining American History Painting, Cambridge 1995, S. 208–225, S. 208.

Gattungen als auch das Streben nach dem ‚Neuen‘, dem Betonen der Individualität und Originalität in der Kunst für die Irrelevanz des Historienbildes in der Moderne auf. Bereits in dem zweiten Teil der vorliegenden Arbeit fokussieren Kunsthistoriker wie Hans Belting oder Sven Beckstette ähnliche Aspekte.⁶⁴⁸

Doch sieht Mark Thistlethwaite diese Gattung unter den Bedingungen der Postmoderne nun wieder angeregt.⁶⁴⁹ In ihrem Charakter der Unvollständigkeit, Diskontinuität und Offenheit hat die Postmoderne die Fähigkeit, nicht nur eine Geschichte zu erzählen, sondern Geschichte als eine Vielzahl von Fiktionen zu begreifen.⁶⁵⁰ Die Postmoderne hinterfragt die Struktur der Erzählung, so die Meinung Thistlethwaites.⁶⁵¹ Zusammenfassend sieht der Autor die Moderne als eine „anti-narrative“ oder „non-narrative“ Epoche, wogegen die Postmoderne die Erzählung geradezu wieder ins Leben ruft. Sie entspringt dem Verlangen der Gesellschaft nach narrativen Strukturen.⁶⁵²

Ergänzend zu dieser ‚Rückbesinnung‘ auf narrative Darstellungen müssen sich jedoch weitere Argumente finden lassen, um sich einen Begriff von einem postmodernen Historienbild machen zu können. Hierbei spielt sicherlich die Wirkungsmacht der Massenmedien eine besondere Rolle, nicht nur in der Vermittlung von Geschichte, sondern auch als Grundlage für die Kunst. Roger Behrens stellt in seinem Werk über die Postmoderne fest, dass alles, was die Gesellschaft umgibt, sowie die Wahrnehmung der Realität allein in den Medien stattfinden. Die Wirklichkeit wird nur noch simuliert, und hierbei stellt sich Behrens die Frage, ob für die Postmoderne die Realität außerhalb der „medialen Simulation“ existiert, und findet selbst die Antwort: „Die Welt besteht nur noch aus Oberflächen der Simulation.“⁶⁵³ Hierfür könnte der zweite Golfkrieg Anfang der 1990er Jahre als Beispiel herangezogen werden und die Art seiner medialen Darbietung: Ein Krieg, der einzig in den Nachrichten oder für die Nachrichten zu existieren schien und täglich Nachtsichtbilder Bagdads oder Aufnahmen von Zielerfassungskameras der Raketen lieferte.⁶⁵⁴

⁶⁴⁸ Wie Anm. 443, 456.

⁶⁴⁹ Thistlethwaite 1995, S. 208.

⁶⁵⁰ Ebd. S. 209; in seiner Darstellung bezieht er Künstler wie Andy Warhol oder James Rosenquist mit ein und erläutert an ihren Beispielen seine Sichtweise eines postmodernen Historienbildes. Hierbei sieht er zum einen die Monumentalität des Formats und Darstellung des Fortschrittsstrebens bei Rosenquist und andererseits Warhols collagenartigen Umgang mit Medienzitataten als Indiz.

⁶⁵¹ Ebd. S. 212.

⁶⁵² Ebd., S. 225; vgl. auch White, Hayden: The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory, in: History and Theory 23, 1 (1984), S. 1–33.

⁶⁵³ Behrens, Roger: Postmoderne, Hamburg 2004, S. 10.

⁶⁵⁴ Heartney, Eleanor: Postmoderne, Ostfildern-Ruit 2002, S. 7.

Roger Behrens ist hierbei der Ansicht, dass Erfahrung und Wissen durch Bilder und Symbole ersetzt werden, und bezieht sich auf die Simulations- und Medientheorie⁶⁵⁵ von Jean Baudrillard.⁶⁵⁶ Die Wirklichkeit als Simulation – oder wie es von Roland Barthes, aber auch von Jean Baudrillard bezeichnet wird: Simulacrum.⁶⁵⁷ Eine Kopie von einer Kopie, die Repräsentation der Repräsentation. So existiert in der Darstellung weder ein Reales noch das Original.⁶⁵⁸ Diese Betrachtungsweise der Wirklichkeitsdarstellung mündet in Behrens Ausspruch: „Die Postmoderne erzeugt eine Hyperrealität.“⁶⁵⁹

Damit wäre nicht die Eigenständigkeit und Unabhängigkeit der Darstellung Ziel des postmodernen Historienbildes, sondern die Konzentration auf die Simulation, das Zitieren der Medien. Für die Darstellung eines Ereignisses würde der Künstler auf medial bekanntes Material zurückgreifen, welches die inhaltliche Bedeutung der Berichterstattung in sich trägt, um daraus die Geschichte zur künstlerischen Darstellung zu bringen. Eine gleichwertige Definition wurde bereits in der Diskussion über die Darstellungsfähigkeit von Ereignissen in der Gegenwartskunst durch die Ansätze von Hans Belting, Sven Beckstette und Rainer Metzger geliefert. Wo hier die Beschäftigung mit der medial vermittelten Realität dennoch in einer gewissen Abhängigkeit der Medien steht, sind Osborne, Leeb und Rebentisch in ihren Ausführungen um eine alternative Ereignisdarstellung oder womöglich eine postmoderne Ereignisdarstellung bemüht. Ihre Kritik liefert einen Ansatz für ein prozesshaftes Bild der Vergangenheit und zeigt Schnittpunkte mit der Postmoderne und der Idee einer Vielschichtigkeit und Polyperspektivität auf, so, wie sie gerade vorgestellt wurden. Darin verzichten sie jedoch nicht auf einen Hinweis eines inhaltlichen Zusammenhangs, ohne dabei diesen allzu konkret zu nennen. Diese Uneindeutigkeit oder gar Leerstelle gibt dem Betrachter den nötigen Freiraum, das Werk mit seinen Erinnerungen und Assoziationen zu vervollständigen. Hierbei zeigt sich eine inhaltliche Verbindung zu Craig Owens Allegorie-Begriff, in dem das zugrundeliegende Objekt – das Thema – durch ein Symbol oder die Allegorie ersetzt werden kann, um sich damit eine Bedeutungsoffenheit vorzubehalten.

⁶⁵⁵ Baudrillard, Jean: Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen, Berlin 1978; Baudrillard, Jean: Agonie des Realen, Berlin 1978; Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod, München 1988; Thomas, Hans: Wirklichkeit als Inszenierung, in: Thomas, Hans (Hrsg.): Die Welt als Medieninszenierung – Wirklichkeit, Information, Simulation, Herford 1989, S. 19–38.

⁶⁵⁶ Behrens 2004, S. 35.

⁶⁵⁷ Vgl. Barthes, Roland: Die strukturalistische Tätigkeit, in: Kursbuch 5 (1966), S. 190–196; siehe auch: Baudrillard, Jean: Simulacra and Simulation, Michigan 1995.

⁶⁵⁸ Behrens 2004, S. 35.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 35; der Begriff Hyperrealität ist bereits im Zusammenhang mit Thomas Demand genannt worden. Michael Diers verwendet ihn, um Demands Werkkonzept fassen zu können: den Transfer, den Ort eines Ereignisses in einer Konstruktion als solchen zu überführen und damit eine ‚Realität‘ zu schaffen, die einzig für die Kamera entsteht. Diese Illusion, einen realen Raum in Demands Fotografien vor Augen zu haben, beschreibt ebenfalls Susan Laxton in ihrem Aufsatz. Thomas Demand schafft ein Werk, welches in Bezug zur Realität steht, jedoch gleichzeitig sich von ihr emanzipiert; vgl. auch Anm. 204.

Craig Owens weist in seinem viel zitierten Artikel darauf hin, dass für die Klärung des Begriffs des postmodernen Historienbildes nicht außer Acht gelassen werden darf, dass die Darstellung eines Ereignisses nur ein Fragment ist, ein kleiner Ausschnitt dessen, worauf in ihr verwiesen werden soll.⁶⁶⁰ Für das Ersetzen oder Austauschen des dargestellten Inhalts, der Trennung von Form und Sinn innerhalb der postmodernen Kunst, verwendet Owens den Begriff der Allegorie.⁶⁶¹ Der Autor geht sogar so weit, den Sinn der Allegorie mit der Postmoderne gleichzusetzen.⁶⁶² In dessen Tenor ist die Allegorie eine Art „Supplement“, welches die ursprüngliche Form durch sich selbst ersetzt, um jedoch als eine Art „Kommentar“ darauf zu verweisen.⁶⁶³ Joel Fineman, der sich zur gleichen Zeit wie Owens mit einer Neuauslegung des Begriffs der Allegorie beschäftigt hat, verwendet hier den Begriff des Vehikels, zu dem die Allegorie wird, wenn eine narrative Struktur transportiert werden soll, in der jedoch die Allegorie selbst kein eigenständiges Objekt darstellt, sondern im Gegenteil in der Struktur aufgeht.⁶⁶⁴ In diesem Zustand der Erzählung hat die Allegorie die Möglichkeit, vielerlei Leserichtungen in sich zu vereinen.⁶⁶⁵ Die ‚moderne‘ Allegorie, wie sie auch Hans Belting definiert, steht nicht mehr für einen ‚beispielhaften Vorgang aus der Historie‘, sondern konfrontiert den Betrachter mit der Gegenwart und der Kenntnis der Realität. Denn erst in der ‚Differenz zwischen der faktischen und der ideologischen Bedeutung‘, so der Autor, wird der ‚wahre Sinn‘ der Kunst deutlich.⁶⁶⁶ Im Wissen um die Gegenwart füllt der Betrachter das Werk selbst mit einer ‚moralischen Bedeutung‘ an, ohne dass sie ihm extra vorgeführt werden muss. Als eine Projektion kann sie

⁶⁶⁰ Owens, Craig: The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism, in: *October* 12 (Spring 1980), S. 67–86, S. 72.

⁶⁶¹ Owens 1980, S. 67– 86; mit der Limitierung der Darstellbarkeit beschäftigt sich ebenfalls Joanna Lowry. In ihrem Aufsatz über den Zusammenhang von Geschichte, Allegorie und Darstellungstechnik versucht sie, prägende Elemente eines im traditionellen Sinn verstandenen Historienbildes auf die zeitgenössische Fotografie zu übertragen. Dabei sieht sie in der Beziehung von Thema, Zeit und Geschichte eine zentrale Fragestellung. Für Lowry besitzt die Fotografie zunächst bildhafte Grenzen und die Autorin fragt sich, wie es möglich ist, über diese Grenzen hinaus mithilfe von Symbolen zu verweisen. Daher vergleicht sie die technische Möglichkeit der Fotografie mit den künstlerischen Möglichkeiten des 18. Jahrhunderts auf ihre jeweilige Fähigkeit, eine Geschichte wiederzugeben: Die Fotografie ist im Prinzip auf die rein faktische Wiedergabe des Geschehens vor der Kameralinse reduziert und kann im Nachhinein keine (weiteren) narrativen Elemente in sich aufnehmen. Hingegen steht es der Malerei frei, einen fiktiven Raum zu konstruieren, in dem die Beziehung von Zeit, Ort und Handlung erschaffen werden kann. Joanna Lowry zieht für ihre Ausführungen als Beispiel Jeff Walls Werk *Restoration* (1993) heran. In: Lowry, Joanna: *History, allegory, technologies of vision*, in: Green, David/Seddon, Peter (Hrsg.): *History painting reassessed. The representation of history in contemporary art*, Manchester/New York 2000, S. 97–111, S. 97.

⁶⁶² Owens, 1980, S. 75; vgl. Hammes, Christian: Allegorie, in: Schaffaff, Jörn/Schallenberg, Nina/Vogt, Tobias (Hrsg.): *Kunst – Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip*, Köln 2013, S. 11–17, S. 11.

⁶⁶³ Owens 1980, S. 68–69; vgl. auch: Tragatschnig, Ulrich: Die Allegorie als (post)moderne Denkfigur. Eine Anmerkung zum Verständnis von Indexikalität und Allegorisierung, in: Csáky, Moritz u. a. (Hrsg.): *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne*, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 213–225, S. 218; Hammes 2013, S. 12.

⁶⁶⁴ Fineman, Joel: The Structure of Allegorical Desire, in: *October* 12 (Spring 1980), S. 46–66, S. 52.

⁶⁶⁵ Matheson 2007, S. 41.

⁶⁶⁶ Belting 1990, S. 419.

räumlich wie auch zeitlich das Vergangene in die Gegenwart überführen. Dabei spielt auch die Fotografie eine große Rolle, wie es Craig Owens in seinem Artikel über die Allegorie unter den Bedingungen der Postmoderne verdeutlicht.⁶⁶⁷

Richtet sich nun der Blick wieder auf Demands Werk, stellt sich zunächst die Frage, ob Historienbild – sei es ‚modern‘ oder ‚postmodern‘ – im Zusammenhang mit seiner Kunst eine zutreffende Umschreibung ist. Zu Beginn wurden Begriffe aus einem generellen Diskurs der Historienmalerei benannt, die im Verlauf der Arbeit anhand Demands Werk eine Überprüfung finden sollten. Gleichzeitig wurde jedoch vermutet, dass die Beschäftigung mit Demands auf (historischen wie gesellschaftlichen) Ereignissen beruhenden Darstellungen weitere Termini hervorbringen würde.

Bereits Stephan Gronert hat die Verwendung des Begriffs Historienbild in Bezug zu Thomas Demand in Frage gestellt, da einerseits die Figur andererseits die eindimensionale Abfolge von Ereignissen fehlt.⁶⁶⁸ Eine narrative Struktur, wie sie Thistlethwaite für seine Definition eines postmodernen Historienbildes beschreibt, lässt sich in der Tat für die hier besprochenen Werkbeispiele von Thomas Demand wohl nur bei *Büro* feststellen, aufgrund der in der Darstellung zu findenden Indizien, die den Betrachter anregen, diese in eine chronologische Abfolge zu überführen. Generell verweisen die Darstellungen lediglich in ihrem motivischen Zusammenhang auf eine mediale Vermittlung von Ereignissen.⁶⁶⁹

Der Fokus bei der Betrachtung von Demands Werken liegt zu sehr auf der Thematisierung der medialen Vermittlung von Ereignissen und deren Umsetzung in seinem Werk, als dass sich die inhaltliche Auseinandersetzung mit seinen Werken in der komplexen Fragestellung von Erkennbarkeit, Wahrnehmung und Darstellung von Ereignissen erschöpft. Doch scheinbar widerspricht Demands Darstellung – wie oben schon anklingt – zunächst der Definition eines Ereignisbildes, wie sie etwa von Werner Hager vertreten wird.⁶⁷⁰ Im Verlauf der Diskussion über Demands Fotografien wurden jedoch Argumente gefunden, die seine Fotografien als ‚postmodernes Ereignisbild‘ einordnen lassen. Argumente, die nicht mehr auf Aktualität und Eindeutigkeit fußen, sondern in Form von Symbol, Allegorie und Nation als zentrale Bestandteile in Demands Werk erscheinen.

⁶⁶⁷ Owens 1980, S. 71.

⁶⁶⁸ Vgl. Gronert 1999, S. 26; wie Anm. 58

⁶⁶⁹ Ebd.

⁶⁷⁰ Vgl. Anm. 438.

Seine Fotografien im Sinne eines Symbols zu denken, bedeutet, diese als individuelle Projektionsflächen zu erfassen, die erst in der Verbindung mit Wissen und Assoziationen der Betrachter zum Leben erweckt werden. Dies gelingt jedoch nur, da der Künstler einerseits in seiner Fokussierung auf „Erinnerungs- und Vermittlungsmedien“⁶⁷¹ eine objektive Grundlage bildet, andererseits dem Betrachter Freiraum für eine anders konnotierte Auslegung seiner Fotografien zugesteht. Er schafft es, historische Referenzen in seinem Werk zu platzieren, jedoch auf eine Weise, die es ihm, aber auch dem Betrachter erlauben, frei und unvoreingenommen mit dem Werk umzugehen.⁶⁷²

Ein weiterer Aspekt im Denken über die Postmoderne ist die Unbestimmtheit, aber auch Diversität. Es kann nicht mehr von einer gesellschaftlichen Perspektive, von einer Geschichte gesprochen werden, sondern es werden die verschiedenen Blickwinkel gewürdigt, die jedoch stets nur als Fragment, als Ausschnitt dargestellt werden können. Demands Werk scheint in seiner reduzierten Darstellung, die jede konkrete Aussage vermeidet, sich dieser Vielfältigkeit der Beschäftigung mit Ereignissen zu nähern. Sich im Dialog mit dem Betrachter jeglicher Argumentation zu öffnen. Dies zeigt sich sowohl im Kontext einer gesellschaftlichen wie auch inhaltlichen Wahrnehmung.

Daher findet der Begriff der Nation in der Beschäftigung mit Demands Werk einen deutlichen Ausdruck. In der kunsthistorischen Auslegung seines Werks wird der Künstler in den gesellschaftlichen Zusammenhang Deutschlands gestellt. Dies gipfelte 2009 in der Berliner Neuen Nationalgalerie. Die Ausstellung präsentierte ausschließlich Werke des Künstlers, die sich inhaltlich mit der deutschen Geschichte auseinandersetzen. Der Titel *Nationalgalerie* erweckte nicht nur eine Erwartungshaltung, sondern unterstrich den thematischen Schwerpunkt der ausgestellten Arbeiten. Anhand seiner Fotografien wie *Modell*, *Archiv* oder *Raum* konnte der Besucher eine Zeitreise durch die jüngere deutsche Geschichte unternehmen, die damals chronologisch mit Werken wie *Badezimmer* oder *Klausur* endete. Das Thema Nation ist hierbei aus der Referenzialität zwischen Werk und Bezugsort zu verstehen, denn erst in dem Kontext der Präsentation seiner Werke in Deutschland wird die nationale Konnotation deutlich. Sicherlich verlieren seine Fotografien in internationalen Ausstellungen nicht ihren darstellerischen Inhalt, was beispielsweise die wissenschaftliche

⁶⁷¹ „Die betonte Medienreflexivität der Kunstwerke macht deutlich, dass Medien keine neutralen Instrumente sind.“ Schenk-Weininger 2004, S. 7.

⁶⁷² Vgl. Bonami 2000, S. 25.

Auseinandersetzung durch Roxana Marcoci demonstriert.⁶⁷³ Doch zeigt sich in dem Umgang mit dem Begriff ‚Nation‘ im Zusammenhang mit Thomas Demand, dass die jeweilige Kontextualisierung eine ebenfalls bedeutende Rolle in der Beschäftigung mit dem Künstler spielt.

Weiter kann festgestellt werden, dass die strukturelle Form seiner Werke – sowie deren dadurch bedingte Vielschichtigkeit und Multivalenz – der Ausdrucksweise der Allegorie entspricht, die als weiterer Repräsentationsmodus postmoderner Kunst gilt. Neil Matheson hat bereits 2007 in seinem Aufsatz den Begriff der Allegorie für das Werk von Thomas Demand angewandt.⁶⁷⁴ Trotz ihrer konstituierenden Indexikalität sieht Matheson die Fotografie gerade bei der Darstellung historischer Ereignisse herausgefordert, die ‚Wahrheit‘ abzulichten.⁶⁷⁵ Der Autor sieht die Verbindung der Fotografie zu einer „historischen Realität“ nicht in der Indexikalität, sondern in der allegorischen Interpretation legitimiert.⁶⁷⁶ Der Begriff der Allegorie kann deshalb für die Fotografien von Thomas Demand angewandt werden, da der Künstler die Darstellung konstruiert und sich somit gegen die eigentliche Indexikalität von Objekt und Abzug stellt.⁶⁷⁷

In der Überleitung zum Werk von Demand charakterisiert Matheson den darstellerischen Inhalt der deutschen Fotografie in der Nachkriegszeit und unterstreicht dabei ihre Abneigung, den Menschen zu thematisieren.⁶⁷⁸ Hierbei zeigt sich seiner Meinung nach Thomas Demand in einem konsequenten Umgang, da dieser den menschlichen Körper in seinem Werk negiert.⁶⁷⁹ Der Raum wird zur Allegorie, zu einem stummen Symbol für das Geschehen, das sich dort ereignet hat, indem visuelle Parallelen zu den Hintergründen hergestellt werden.⁶⁸⁰ Den Allegoriebegriff, den nun Matheson für Demands Werk verwendet, begründet er zunächst mit den Ausführungen von Craig Owens⁶⁸¹, aber auch mit dem Gedanken Walter Benjamins⁶⁸², den Begriff als Ausdruck des Fragmentarischen und Unvollkommenen zu

⁶⁷³ Vgl. Anm. 522.

⁶⁷⁴ Matheson 2007, S. 38–47; vgl. auch Beck 2000, S. 115; Manchanda 2007, S. 62 ff.

⁶⁷⁵ Matheson 2007, S. 38.

⁶⁷⁶ „The work’s relationship with historical reality is also considered, not in terms of indexical or ‚literal‘ reality, but rather in terms of an allegorical interpretation of the history that is to be found there.“ Matheson 2007, S. 38; vgl. Anm. 51.

⁶⁷⁷ Matheson 2007, S. 47; vgl. auch Fried 2005, S. 200.

⁶⁷⁸ Als Beispiel führt er die Themen der Becher-Schule an, insbesondere die Arbeit von Thomas Ruff, dessen Porträts in einer Übergröße präsentiert werden und Andreas Gursky, in dessen Fotografien der Mensch als Miniatur in der Masse untergeht. In: Matheson 2007, S. 39.

⁶⁷⁹ „With Demand the logical conclusion is reached, as the body disappears entirely, figuring only as a ghostly absence haunting empty stage sets.“ Matheson 2007, S. 39.

⁶⁸⁰ Matheson 2007, S. 46.

⁶⁸¹ Vgl. Anm. 662.

⁶⁸² Matheson 2007, S. 41 ff.; Matheson bezieht sich hierbei auf Walter Benjamins Habilitationsschrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* von 1925, veröffentlicht 1928. Darin benennt Benjamin als zentrales Motiv der

würdigen. Von beiden angeregt, die Allegorie als Ersatz für ein Objekt anzuerkennen, zieht Neil Matheson eine Verbindung zu Demands Werk. Den Ursprung in einer geschichtsträchtigen Fotografie nehmend, setzt der Künstler in seinem Werk eine Verkettung von Assoziationen.⁶⁸³ Denn erst in der Trennung von Objekt und Darstellung können Erinnerungen und Assoziationen den freigewordenen Raum erfüllen. In einem Stillstand der Erzählung verharrend, hat die Allegorie damit die Möglichkeit vielerlei Leserichtungen in sich zu vereinen.⁶⁸⁴ Als eine Projektion kann sie räumlich wie auch zeitlich das Vergangene in die Gegenwart überführen. In Demands Werk geht es um Ersetzen, Spuren legen und das Aufrechterhalten eines Bezugspunktes, was von Michael Fried als „allegorie of intention“ bezeichnet wird,⁶⁸⁵ Und hierbei kann die Fotografie eine große Rolle spielen, wie Craig Owens in seinem Artikel über die Allegorie unter den Bedingungen der Postmoderne beschreibt.⁶⁸⁶

Losgelöst von dem Objekt, verweist Demands Werk jedoch wieder auf seinen Ursprung zurück, der von Roger Behrens beschriebenen medial vermittelten Wirklichkeit.⁶⁸⁷ Auf die künstlerische Auseinandersetzung mit der medialen Darstellung der Realität haben sich bereits Ulrich Domröse wie auch Susan Laxton konzentriert. Domröse erkennt in der „papierenen Scheinwelt“, die von Demand konstruiert wird, eine „unabhängige, autonome Bildwirklichkeit“.⁶⁸⁸ Dies kann jedoch nur erreicht werden, so Domröse, wenn die zugrunde liegenden Ereignisse in einer idealen Form herausgearbeitet werden. Und diese „Perfektion und Künstlichkeit“ verleitet den Autor zu der Frage: „Inwieweit kann der Mensch hinter den immer undurchschaubareren Strukturen seiner Lebenswirklichkeit und der Scheinwelt einer ständig wachsenden Medienrealität seiner eigenen Wahrnehmung trauen und seine eigenen Interessen vertreten?“⁶⁸⁹ Damit greift Demand ein zentrales Thema unserer Zeit auf und vollzieht in seiner Kunst eine „kritische Befragung“ der herrschenden Strukturen, wie Laxton beipflichtet.⁶⁹⁰

Allegorie die Ruine. „Allegorien sind im Reiche der Gedanken, was Ruinen im Reiche der Dinge“ (S. 354). In: Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften Bd. I, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1928/1991, S. 203–430.

⁶⁸³ Matheson 2007, S. 42.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 41.

⁶⁸⁵ Fried 2012, o. S.

⁶⁸⁶ Owens 1980, S. 71.

⁶⁸⁷ Vgl. Kap. I 3.2.

⁶⁸⁸ Domröse 1997, S. 40.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 40, vgl. auch Held 2014, o. S.

⁶⁹⁰ Laxton 2008, S. 89.

Thomas Demand zeigt dem Betrachter in seiner Fotografie ein künstliches Bild, das die Realität nicht darstellt, sondern ersetzt. Dies liegt zunächst in dem Charakter der (Re)Konstruktion der Demandschen Kunst begründet. Und bereits im ersten Teil der Arbeit wird in der Auseinandersetzung mit den Prinzipien der Konstruktion und Rekonstruktion von Markus Brüderlin der Begriff Dekonstruktion eingeführt.⁶⁹¹ Denn generell ist die Fotografie innerhalb der postmodernen Theorie, wie etwa bei Victor Burgin, ein Instrument zur Herstellung einer Konstruktion, die sich auf das Reale bezieht: „Der Ausschnitt organisiert die Welt in einer Kohärenz, die sie in Wirklichkeit nicht besitzt [...]“⁶⁹² Demnach konstruiert die Fotografie eine selbstreferenzielle Bildwirklichkeit⁶⁹³, da Demand in seiner Konstruktion des Modells nicht etwa versucht, das Ereignis als solches zu rekonstruieren, sondern im Gegenteil, es aus dem Zusammenhang von Ort und Tat zu nehmen und die gesamte Szenerie zu de-konstruieren. Dem Betrachter ist es nicht möglich, hinter diese ‚Fassade‘ zu schauen und den ‚Wahrheitsgehalt‘ der Darstellung zu überprüfen. Eine derartige Passivität ist die Gesellschaft gegenüber den Massenmedien fast gewohnt.⁶⁹⁴

Thomas Demands Werk könnte somit als Aufforderung an den Betrachter verstanden werden, sich bewusst mit dessen Werk, aber auch der Darstellung in den Massenmedien zu beschäftigen. Beinahe einer Moral gleich, deutet sein Werk darauf hin, dass nicht alles real ist, was auf den ersten Blick als solches erscheint. Der Betrachter soll sich selbst ein Bild machen und die Indizien in Demands Werk eigenständig in einen Zusammenhang bringen. Demands Werk verhilft uns, ein Stück Deutungshoheit über die Wirklichkeit wiederzugewinnen.

Zusammenfassend wird deutlich, dass Demands Werk die Fähigkeit besitzt, in unterschiedlichen gesellschaftlichen wie zeitlichen Verbindungen Betrachtung zu finden. Und mit dem Terminus Kontextualisierung wird ein ‚neuer‘ Begriff aufgegriffen, der als Charakteristikum die Ereignisdarstellungen Demands umschreibt. Ausgangspunkt hierfür ist die bereits beschriebene Unbestimmtheit und Offenheit seiner Darstellung. Seine Arbeiten fußen auf konkreten Vorlagen, jedoch erreicht es der Künstler durch seine Technik, sich von diesen zu lösen und eigenständige Werke zu erschaffen, die polyperspektive, aber auch

⁶⁹¹ Vgl. Anm. 218.

⁶⁹² Vgl. Victor Burgin in Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie, 4 Bde., Bd. III: 1945–1980, München 1983, S. 254 f.; Burgin, Victor: The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity, New Jersey 1986.

⁶⁹³ Drück 2004, S. 167.

⁶⁹⁴ Diese zeigen ‚nur‘ ein bestimmtes und fokussiertes Bild der Wirklichkeit und nur unter Anstrengung kann der Betrachter dieses Bild auf ihre Wahrhaftigkeit überprüfen. Im zweiten Teil der Arbeit wurde ausführlich über die Methoden der Medien diskutiert und ihre einflussreiche Wirkung hervorgehoben. Vgl. Anm. 287.

transnationale Bezüge aufgreifen und in sich vereinen. Im Gegenteil würde eine deutlichere Rückgebundenheit der Motive einem schnelleren Vergessen Vorschub leisten. Erst als Leerstelle können seine Fotografien zu Projektionsflächen, zu Möglichkeitsräumen jeglicher Assoziationen und Erinnerungen werden und Betrachtung finden. Eine Erweiterung dieses Ansatzes geschieht vor allem, wenn seine Werke in einem neuen Umfeld präsentiert oder eine Gruppe von Werken unter unterschiedlichen Aspekten zusammengetragen werden. Die reduzierten Werke Demands verweisen auf die „Unmöglichkeit jeder verallgemeinernden, einzig wahren Geschichtserfahrung [...], Demands Bild macht deutlich, dass die Geschichte an sich nicht abgeschlossen und objektiv ist, sondern vielmehr unserer fortwährenden subjektiven Überprüfung und Erforschung offen steht.“⁶⁹⁵ Thomas Demands Werk gibt dem Betrachter Indizien an die Hand, die immer wieder in einen veränderten Sinnzusammenhang gebracht werden können, um eine Art von ‚Tathergang‘ zu rekonstruieren. Hier lässt sich sowohl auf den Aufsatz von Andreas Körber verweisen, der einerseits das zum Zeitpunkt des Schaffens bestehende Geschichtsbild des Künstlers als auch den Selektionsprozess in der Umsetzung thematisiert.⁶⁹⁶ Auch die Ausführungen von Susanne Leeb und Juliane Rebentisch führen an, dass es kein objektives Bild der Vergangenheit geben kann, sondern nur eine zeitgenössische Vorstellung von ihr. Das Kunstwerk sollte daher den Freiraum bieten, sich immer wieder neu thematisch konstruieren zu lassen, um flexibel auf die sich verändernde Beurteilung der Vergangenheit zu reagieren.⁶⁹⁷ Demands Werk lässt sich stets aufs Neue kontextualisieren und erfährt dabei über die nationalen Grenzen hinweg eine unterschiedliche Referenzialität.⁶⁹⁸ Dafür sollte – dafür muss – seine ‚postmoderne Ereignisdarstellung‘ immer prozessual und niemals statisch sein.

Das bedeutet, dass der Begriff des Ereignisbildes im Zusammenhang mit Thomas Demand nur in dem Sinne verstanden werden kann, wenn einerseits ein postmodernes Wahrnehmungsverständnis berücksichtigt, auf der anderen Seite ein offener Umgang mit Geschichte vorausgesetzt wird. Wie mehrmals betont wurde: Geschichte ist kein statisches Faktum, sondern unterliegt der prozesshaften individuellen wie kollektiven Erinnerung. Daher sollte die Beschäftigung mit der Vergangenheit als eine prozesshafte, mehrdeutige Aufgabe verstanden werden, welche die Möglichkeit einer erneuerbaren Kontextualisierung zulässt und sich damit nicht nur einem sich stetig verändernden Geschichtsbewusstsein öffnet, sondern sich darüber hinaus über nationale Grenzen hinweg dem Betrachter aufgeschlossen

⁶⁹⁵ Bailey 2007, S. 288.

⁶⁹⁶ Vgl. Anm. 375.

⁶⁹⁷ Vgl. Anm. 399 & 427

⁶⁹⁸ Vgl. Demand und Budelacci 2014, S. 266–267.

zeigt. Sicherlich spielen die Massenmedien und vor allem die Fotografie dafür eine wichtige Rolle, um zunächst eine allgemein zugängliche Grundlage zu schaffen, doch ist es die Besonderheit von Demands Werk, sich wiederum von diesen an einem bestimmten Zeitpunkt fixierten Abbild eines Ereignisses zu lösen und sich als Projektionsfläche für unterschiedliche inhaltliche Auslegungen seiner Arbeit zu öffnen.

Daher wäre es ratsam, für Demands ereignisdarstellende Kunst einen neuen Terminus zu finden: „Postmodernes Ereignisbild“ wäre meiner Meinung nach eine adäquate Umschreibung, da lediglich anhand von Symbolen und Allegorien auf einen konkreten Inhalt hingewiesen wird, um gleichzeitig einer prozesshaften Auseinandersetzung mit der Vergangenheit Raum zu lassen. Demands Kunst möchte keine Antworten geben, wie die Vergangenheit zu beurteilen ist. Im Gegenteil: Seine Fotografien zeigen sich wandlungsfähig und zugänglich für individuelle Interpretation und Wahrnehmung. Sie sind prozessual, mehrdimensional und offen.

VI. Schluss

Inhalt dieser Arbeit ist die Beschäftigung mit Thomas Demands auf Ereignissen beruhenden Fotografien im Zeitraum von 1995 bis 2005. In dem Wissen, dass der Künstler mit diesen Werken einen zentralen Diskurs der Kunstgeschichte betritt, aber auch in der Annahme, dass die Darstellung und Beschäftigung mit Ereignissen eine komplexe, sich stets verändernde Materie bedeutet, wurden die ereignisdarstellenden Fotografien von Demand umfassend analysiert. Inwiefern können die Bilder tatsächlich mit dem originären Ereignis in Zusammenhang gebracht werden? Um diese Fragestellung zu klären, war eine vielseitige Betrachtung seiner Kunst notwendig, die sich zunächst rein auf das Motiv konzentrierte, um sich anschließend mit den Quellen und der gesellschaftlichen Rezeption auseinanderzusetzen.

Dabei wurde zunächst ein konkreter Einblick in den Schaffensprozess Thomas Demands gegeben. Zentrales Merkmal seiner Kunst ist, dass er Medienbilder zwar als Vorlage verwendet, seine Fotografien jedoch nicht von realen Gegenständen anfertigt, sondern selbst erst in aufwendigen Papiermodellen konstruiert. Anschließend werden die Modelle fotografiert und wieder zerstört. Dabei wurde festgestellt, dass diese besondere Technik beim Betrachter eine zusätzliche Wahrnehmungsebene generiert. Die Werke Demands bleiben ohnehin eigentümlich offen – weder Titel, noch hilfreiche Details deuten auf Vorlagen hin –, ein eindeutiger, für alle ersichtlicher Zusammenhang zum originären Ereignis kann insofern ausgeschlossen werden. Stattdessen liegt es am Betrachter selbst, die einzelnen

Bildkomponenten in einen schlüssigen Zusammenhang zu bringen und eine eigene narrative Struktur zu ermitteln, sich also gewissermaßen selbst auf „Spurensuche“ zu begeben. Die besondere Technik Demands – das Re-Konstruieren der Vorlagen – wird bei entsprechender Kenntnis des Betrachters zweifellos seine Wahrnehmung von einer rein ‚historischen‘ Betrachtungsweise wegführen und seinen Fokus auf die handwerklichen Besonderheiten lenken. Sie lässt sich in diesem Zuge durchaus als zusätzliche Distanzierung erkennen. Demand scheint es also keineswegs darum zu gehen, ein unmissverständliches, politisches Zeichen zu setzen. Stattdessen nimmt er, je nach Kenntnisstand seines Publikums, viele verschiedene Betrachtungsweisen und Narrationen in Kauf. Der Begriff Ereignisdarstellung ist bei Demand demnach äußerst vielschichtig.

Dieser prozesshafte Charakter schlägt sich auch in seinem Werkbegriff nieder. In der Auseinandersetzung mit der immanenten Idee des Werks wird deutlich, dass weder das Modell noch die finale Fotografie als das Kunstwerk angesehen werden können. Vielmehr zeigt sich der gesamte Prozess – von der bildhaften Vorlage über die Transformation in ein dreidimensionales Modell hin zu einer singulären fotografischen Aufnahme – als das Werk. Der Werkbegriff bei Thomas Demand äußert sich deswegen erst in der Einheit von Vorlage, Modell und Fotografie.

Hinzu kommt, dass Demand keineswegs von der universellen Kenntnis seiner Vorlagen ausgehen kann. Wie also müssen Kunstwerke generell gestaltet sein, um zu Ereignisbildern zu werden? Und wie können diese wiederum entschlüsselt werden? Für diese Fragestellungen wurde unter anderem die Theorie des kollektiven Gedächtnisses vorgestellt. Dabei wurde erkannt, dass Ereignisse innerhalb der Gesellschaft je nach ihrer Wertigkeit – im Sinne eines identitätsstiftenden Charakters – beständig wiederholt oder gar wiederbelebt werden können.

Des Weiteren wurde die Wirkungsweise der modernen Massenmedien genauer untersucht. Wie rücken mediale Ereignisse in unseren Fokus? Hier ließ sich zusammenfassend feststellen, dass die Massenmedien zunächst unsere Aufmerksamkeit für ein Ereignis wecken, um anschließend unsere Neugierde wiederum unmittelbar befriedigen zu können. Dies gilt allerdings nur im Augenblick des Ereignisses.

Über den Augenblick hinaus besitzt das massenmediale Bild dennoch die Fähigkeit, sich nachhaltig im kollektiven Gedächtnis zu manifestieren. Dabei wurden innerhalb des kunstwissenschaftlichen Diskurses zwei gegensätzliche Ansätze festgestellt. Einerseits

werden gerade aufgrund des massenmedialen Einflusses auf unsere Gesellschaft die Medien und besonders die Fotografie als zentrale Bestandteile für eine Kunst hervorgehoben, die sich mit der Darstellung von Ereignissen und der Vergangenheit beschäftigen. An dieser Stelle wurde auch ein konkreter Einblick in die Diskussion eines ‚modernen Historienbildes‘ gegeben. Sowohl das Medienzitat ist dafür unerlässlich als auch die konkrete Auseinandersetzung mit tagesaktuellen und gesellschaftsrelevanten Thematiken, was das ‚moderne Historienbild‘ zu einem Dokument der Gegenwart erhebt. Andererseits wird an dieser Form der Auslegung von ereignisdarstellender Kunst Kritik geübt, und es wird bezweifelt, ob Kunst tatsächlich einen direkten Bezug zu einem in der Vergangenheit liegenden Ereignis aufbauen kann.

Wie lässt sich die Kunst von Thomas Demand in dieser Debatte positionieren? Mit dem berechtigten Hinweis auf die Komplexität von Geschichte, die sich kaum als objektive Wahrheit in einem Werk entfalten lässt, und der reflektierten Aussage, dass jegliches Verständnis, gar Wissen über die Vergangenheit ausschließlich vom subjektiven Standpunkt der Gegenwart herrührt, wird für einen alternativen Umgang mit Geschichte plädiert. Dieser äußert sich in Andeutungen, Symbolen und einer grundsätzlichen Offenheit, ohne sich deshalb gänzlich von dem thematisierten Ereignis zu lösen.

Um zu einem abschließenden Urteil zu kommen, wurde der Blick auch auf das künstlerische Umfeld Thomas Demands gelenkt. Mit den fünf zeitgenössischen Positionen von Gerhard Richter, Thomas Ruff, Marc Quinn, Michael Schirner und G.R.A.M. wurde Demands Werk einem gezielten Vergleich unterzogen. Auch hier zeigte sich Demands kritische Distanz zu den massenmedialen Bildern: Und deutlicher als seine Künstlerkollegen konzentriert sich Demand auf ein eigenständiges Bild.

Auch die Präsentation der Werke des Künstlers wurde genau betrachtet. Funktionieren Demands Bilder in jedem gesellschaftlichen Umfeld auf ähnliche Weise, und welchen Einfluss spielt die politische und gesellschaftliche Grundstimmung? Dabei wurde festgestellt, dass je nach sozialer und thematischer Struktur Demands Werke in einen anderen Kontext gestellt werden können. In einer Konzentration auf deutsche Thematiken werden sie zu Verbildlichungen der jüngeren deutschen Geschichte. In einem anderen gesellschaftlichen Umfeld verlieren die Werke nicht ihren inhaltlichen Bezug, jedoch diese brisante Konnotation. Aus dem Ort – als Zeuge eines Ereignisses – wird nahezu ein Stilleben – ein zeitloser Raum.

Diese grundsätzliche Ambivalenz des Demandschen Werkes könnte wiederum selbst ein Zeichen einer speziellen, spätkapitalistischen Geistesströmung sein: der Postmoderne. In ihrer Abkehr von Begriffen wie Eindeutigkeit, Rationalität und Originalität und ihrem bewussten Umgang mit einer realen, aber auch simulierten Wirklichkeit, einer globalisierten Welt und vielschichtigen Perspektivebenen zeigt sich die Postmoderne aufgeschlossen für die Kritik an einem zu eindimensionalen Geschichtsverständnis.

Tatsächlich harmoniert Demands Kunst sehr gut mit der Theorie der Postmoderne: Auch der Künstler zeigt in seinem Werk viele verschiedene Ebenen, gibt keine eindeutige Denkrichtung vor. Ihm geht es um eine Dekonstruktion des bildhaften Materials zu einem vollkommen eigenständigen, neuen Objekt. Das bedeutet, der Betrachter kann keine Darstellungen wie in einem Geschichtsbuch erwarten, seine Bilder sind Symbole – postmoderne Leerstellen – und müssen erst vom Betrachter mit Gedanken, Wissen und Assoziationen angereichert werden. Er spielt bewusst mit verschiedenen Bildebenen. Man darf davon ausgehen, dass sich der Künstler der modernen, medialen Reizüberflutung und ihrer kurzen Aufmerksamkeitsspanne voll und ganz bewusst ist. Vielleicht lässt er gerade deswegen in seinen Werken das entscheidende Indiz außer Acht – so ‚stört‘ er den natürlichen Prozess des Vergessens. Dieser Gedanke gewinnt an Bedeutung, wenn man sich die weitere gesellschaftliche Entwicklung und insbesondere die rasanten technischen Fortschritte nach 2005 vergegenwärtigt. Angesichts des heutigen routinierten Umgangs mit plakativen Darstellungen kann eine reine Kulisse tatsächlich mehr Emotionen wecken als die konkrete Darstellung. Gerade in einer digitalen Welt der ständigen Verfügbarkeit lösen sich Demands Ereignisbilder von der Prämisse der Schlagbilder und Buzzwörter und öffnen den Blick des Betrachters, um Vergangenes neu zu rekapitulieren. In jedem Falle ist der Betrachter aufgefordert, sich eigenständig über die Bildhintergründe zu informieren. Dabei ist er dank Bilderkennungsapps auf den Smartphones sogar nicht länger auf Ausstellungskatalog oder Saaltexte angewiesen, sondern kann über die Google-Bildersuche ebenfalls das schier unerschöpfliche Archiv des Internets nutzen, um mögliche Bezüge zu Rezensionen, Kritiken herzustellen, wenn die hochgeladene Fotografie einer Arbeit von Demand in Online-Beiträgen ebenfalls veröffentlicht wurde und die Suchmaschine eine Übereinstimmung feststellen kann. Man möchte fast versucht sein zu sagen, dass der meinungsstarke Ausstellungskatalog seine Deutungshoheit verliert und der Dialog zwischen Künstler, Werk und Rezipient immer direkter wird.

Die umfassende Analyse macht somit deutlich, dass bei Demands ereignisdarstellenden Werken durchaus von ‚Historienbildern‘ gesprochen werden kann, wenn auch unter radikal anderen Vorzeichen als es die ehrwürdige kunstgeschichtliche Gattung beinhaltet. Dennoch: Auch Demands Werk lebt von Termini wie Symbol, Allegorie und Nation.

Der Künstler schafft es, historische Referenzen in seinem Werk grundlegend zu platzieren, gibt damit dem Betrachter jedoch keine spezifische Denkrichtung vor. Demands Werke sind Symbole – Zeitkapseln –, die je nach gesellschaftlicher Wahrnehmung von Geschichte inaktiv sind oder aktiviert werden können. Sie leben von dieser eigentümlichen Dynamik des Erinnerns und Vergessens.

In unserer heutigen parlamentarischen Demokratie könnte gerade diese grundlegende Ambivalenz ein entscheidender Vorteil sein. Ein zeitgenössisches Historienbild kann und darf keine eindeutige Richtung mehr vorgeben, ganz im Gegenteil: Der mündige Bürger soll die Chance haben, sein eigenes Bild der Vergangenheit zu erschließen. Unser Zeitalter kennt nun einmal mehr als eine Wahrheit – genau das umzusetzen, gelingt Thomas Demand mit seinen „postmodernen Ereignisbildern“.

Literaturverzeichnis

A

Adams, Virginia: Illusion and Disillusionment in the Works of Jeff Wall and Gerhard Richter: Picturing (Post)Modern Life, Diss. University of Maryland, College Park 2007.

Amelunxen, Hubertus von: Von der Theorie der Fotografie 1980–1995, in: Amelunxen, Hubertus von (Hrsg.): Theorie der Fotografie IV: 1980–1995, München 2000, S. 11–23.

Assmann, Aleida: Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien, in: Kat. Ausst. Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart, hrsg. von Kurt Wettengl, Historisches Museum, Frankfurt a. M., Ostfildern-Ruit 2000, S. 21–27.

Assmann, Aleida: Kollektives Gedächtnis, in: Bundeszentrale für politische Bildung, 2008, <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39802/kollektives-gedaechtnis?p=all> (12.04.2018)

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992, 6. Auflage 2007.

B

Baecker, Dirk: Wo ist Pascal?, in: Huber, Jörg u. a. (Hrsg.): Ästhetik der Kritik. Verdeckte Ermittlung, Wien 2007, S. 203–210.

Bailey, Matthew: Thomas Demand, in: Kat. Ausst. Reality Bites. Making Avant-Garde Art in Post-Wall Germany. Kunst nach dem Mauerfall, hrsg. von Sabine Eckmann, Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis 2007, Opelvillen – Zentrum für Kunst, Rüsselsheim 2007, Ostfildern 2007, S. 288.

Barthes, Roland: Die strukturalistische Tätigkeit, in: Kursbuch 5 (1966), S. 190–196.

Barthes, Roland: Historie und ihr Diskurs, in: alternative 62/63 (1968), S. 171–180.

Barthes, Roland: L'obvie et l'obtus, Paris 1982.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a. M. 1985.

Beccaria, Marcella: Thomas Demand: The Image and Its Double, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turin 2002/03, Mailand 2002, S. 7–35.

Bechtler, Cristina: Art, Fashion and Work for Hire. Thomas Demand, Peter Saville, Hedi Slimane, Hans Ulrich Obrist and Cristina Bechtler in Conversation, Wien/New York 2008.

Beck, Hubert: Modernität – Medium – Milieu. Beispiele photographischer Bildlichkeit in der Gegenwartskunst, in: Zitko, Hans (Hrsg.): Kunst und Gesellschaft. Beiträge zu einem komplexen Verhältnis, Heidelberg 2000, S. 109–121.

- Becker, Claudia: Innenwelten – Das Interieur der Dichter, in: Kat. Ausst. Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov, hrsg. von Sabine Schulze, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M. 1998, Ostfildern-Ruit 1998, S. 170–181.
- Beckstette, Sven: Das Historienbild im 20. Jahrhundert. Künstlerische Strategien zur Darstellung von Geschichte in der Malerei nach dem Ende der klassischen Bildgattungen, Diss. Freie Universität Berlin, Berlin 2008.
- Behrens, Roger: Postmoderne, Hamburg 2004.
- Behrisch, Sven: Thomas Demand. Modell Deutschland. Die Nationalgalerie fragt nach dem Nationalen – eine Ausstellung des Künstlers Thomas Demand in Berlin, garniert mit Botho-Strauß-Texten, in: Die ZEIT 39 (2009), S. 56
- Belting, Hans: Larry Rivers und die Historie in der modernen Kunst, in: Mai, Ekkehard (Hrsg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 407–422.
- Belting, Hans: Der Ort der Bilder, in: Belting, Hans/Haustein, Lydia (Hrsg.): Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt, München 1998, S. 34–53.
- Belting, Hans: Moderne und deutsche Identität im Widerstreit. Ein Rückblick in der deutschen Nationalgalerie, in: Jäger, Joachim/Schuster, Peter Klaus (Hrsg.): Das Ende des XX. Jahrhunderts. Standpunkte zur Kunst in Deutschland, Köln 2000, S. 11–29.
- Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.
- Belting, Hans/Haustein, Lydia (Hrsg.): Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt, München 1998.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften Bd. I, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1935/1980, S. 431–469.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften Bd. I, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1940/1980, S. 691–704.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften Bd. I, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1928/1991, S. 203–430.
- Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie, in: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. II, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1931/1991, S. 368–385.
- Berg, Stephan: Die Verwandlung des Unsichtbaren in das Sichtbare. Zu den neuesten Arbeiten von Thomas Demand, in: Noema, Art Magazine 42, 8–10 (1996), S. 94–97.
- Bering, Dietz: Kulturelles Gedächtnis, in: Pethes, Nicolas/Ruchatz, Jens (Hrsg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon, Hamburg 2001, S. 329–332.

- Beuthner, Michael/Weichert, Stephan Alexander: Zur Einführung. Bilder des Terrors – Terror der Bilder?, in: Beuthner, Michael u. a. (Hrsg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, Köln 2003, S. 10–25.
- Bismarck, Beatrice von: Arena Archiv. Prozesse und Räume künstlerischer Selbstarchivierung, in: Bismarck, Beatrice u. a. (Hrsg.): Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld, Köln 2002, S. 113–119.
- Bleyl, Matthias: Der „einsame Leichnam“. Zur Darstellung toter Helden als Sonderform des Ereignisbildes, in: Mai, Ekkehard (Hrsg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 369–388.
- Bleyl, Matthias: Der künstlerische Werkbegriff in der Kunsthistorischen Forschung, in: Olbrich, Harald (Hrsg.): L'Art et les révolutions, Bd. 5: Révolution et évolution de l'Histoire de l'Art de Warburg à nos jours, Strasbourg 1992, S. 151–159.
- Blum, Gerd/Sachs-Hombach, Klaus/Schirra, Jörg R. J.: Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft: Eine Gegenüberstellung am konkreten Beispiel. Die Fotografie Terror of War von Nick Ut (Vietnam 1972), in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 8: Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten, Hamburg 2007, S. 117–152.
- Blumenstein, Ellen: Zu Vorstellungen des Terrors und Möglichkeiten der Kunst, in: Kat. Ausst. Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung, hrsg. von Klaus Biesenbach, KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2005, 2 Bde., Bd. 2: Textband, Göttingen 2005, S. 16–24.
- Boehm, Gottfried: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hrsg.): Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder, Köln 2004, S. 28–43.
- Boehm, Gottfried: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Rimmel, Marius u. a. (Hrsg.): Bildwissenschaft und Visual Culture, Bielefeld 2014, S. 67–80 [veränderter Aufsatz von Boehm 2004].
- Böker, Carmen: Der Stoff, aus dem die Räume sind, in: Berliner Zeitung, 17. September 2009, S. 30.
- Bonami, Francesco: Ghosts, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris 2000/01, Paris 2000, S. 12–30.
- Boulboulé, Guido/Stein, Detlef: Holocaust, Bildgedächtnis, Erinnerung, in: Kat. Ausst. After Images. Kunst als soziales Gedächtnis, hrsg. von Peter Friese, Neues Museum Weserburg, Bremen 2004, Frankfurt a. M. 2004, S. 31–41.
- Bräunert, Svea: Die RAF und das Phantom des Terrorismus in der Bundesrepublik, in: Kat. Ausst. Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89, hrsg. von Stephanie Barron und Sabine Eckmann, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 2009, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2009, Deutsches Historisches Museum, Berlin 2009/10, Köln 2009, S. 260–272.
- Brill, Dorothée: Worüber berichten? Thomas Demand. Nationalgalerie, in: Museums Journal 4, 23 (2009), S. 69–71.

Bringmann, Michael: Ansichtsseiten der Geschichte. Über einige Merkmale der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe, hrsg. Jutta Dresch und Wilfried Rößling, Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1993, Karlsruhe 1993, S. 139–152.

Brosch, Astrid: Von Kunst und Geschichte und den Bildern im Kopf, in: Kirschenmann, Johannes/Wagner, Ernst (Hrsg.): Bilder, die die Welt bedeuten. „Ikonen“ des Bildgedächtnisses und ihre Vermittlung über Datenbanken, München 2006, S. 85–92.

Brüderlin, Markus: Über die Verwicklung von Konstruktion und Re-konstruktion, Kat. Ausst. Thomas Demand, hrsg. von Stephan Berg, Kunstverein Freiburg 1998, Freiburg 1998, S. 20–22.

Bruhn, Matthias/Borgmann, Karsten (Hrsg.): Sichtbarkeit der Geschichte. Beiträge zu einer Historiografie der Bilder, http://edoc.hu-berlin.de/histfor/5/PDF/HistFor_5-2005.pdf (17.11.2014).

Bürgi, Bernhard: Tatsachen, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, hrsg. von Bernhard Bürgi Kunsthalle Zürich, Zürich 1998, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1998, Zürich 1998, o. S.

Burgin, Victor: The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity, New Jersey 1986.

Burke, Peter: Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen, Berlin 2003.

Buschmann, Nikolaus/Reimann, Aribert: Die Konstruktion historischer Erfahrungen. Neue Wege zu einer Erfahrungsgeschichte des Krieges, in: Buschmann, Nikolaus/Carl, Horst (Hrsg.): Die Erfahrung des Krieges. Erfahrungsgeschichtliche Perspektiven von der Französischen Revolution bis zum Zweiten Weltkrieg, Paderborn 2001, S. 261–271.

Butzer, Günter/Günter, Manuela: Einleitung, in: Butzer, Günter/Günter, Manuela (Hrsg.): Kulturelles Vergessen: Medien–Rituale–Orte, Göttingen 2004, S. 9–17.

C

Christofori, Ralf: Bild – Medien – Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie, Heidelberg 2005.

Coers, Albert: Die Inszenierung der Bilder. Ephemere Architekturen bei Thomas Demand, in: Archimaera 3 (Mai 2010), S. 129–139.

Coers, Albert: „of course, an interview with the artist“. Das Interview als Medium zwischen Konvention und Innovation in Ausstellungskatalogen, in: *kunsttexte.de* 3 (2012) (11 Seiten), <http://www.kunsttexte.de/index.php?id=711&idartikel=39616&ausgabe=39610&zu=121&L=0> (01.09.2014).

Coers, Albert: *Kunst Katalog – Katalogkunst. Der Ausstellungskatalog als künstlerisches Medium am Beispiel von Thomas Demand, Tobias Rehberger und Olafur Eliasson*, Diss. Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 2012, Berlin/München/Boston 2015.

Colomina, Beatriz: Media as Modern Architecture, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, Serpentine Gallery, London 2006, München 2006, S. 19–46.

Colomina, Beatriz: Medienarchitektur oder Von der Architektur des Bildes, in: ARCH+ 204 (Oktober 2011), S. 26–31.

da Costa, Valérie: Thomas Demand, Art Press 314 (July–August 2005).

Crimp, Douglas: Pictures, in: October 8 (Spring 1979), S. 75–88.

Crimp, Douglas: The Photographic Activity of Postmodernism, in: October 15 (Winter 1980), S. 91–101.

Czech, Alfred: Bildkanon im Spannungsfeld zwischen individuellem und kollektivem Bildgedächtnis, in: Kirschenmann, Johannes/Wagner, Ernst (Hrsg.): Bilder, die die Welt bedeuten. „Ikonen“ des Bildgedächtnisses und ihre Vermittlung über Datenbanken, München 2006, S. 11–33.

D

Dander, Patrizia: Bild-Gegen-Bild, in: Kat. Ausst. Bild-Gegen-Bild, hrsg. von Patrizia Dander und Julienne Lorz, Haus der Kunst, München 2012, Köln 2012, S. 8–29.

Dangel, Samuel: Der ent-täuschte Blick. Betrachterirritationen im Werk von Thomas Demand und Monica Studer/Christoph van den Berg, Magisterarbeit Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Freiburg 2008, <http://samueldangel.com/files/mader-ent-taeuschte-blickob.pdf> (08.09.2014).

Daniels, Dieter: Die Transformation des historischen Augenblicks im Zeitalter der transatlantischen Telegrafie und der Reportagefotografie, in: Nöring, Hermann/Schneider, Thomas F./Spilker, Rolf (Hrsg.): Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik–Medien–Kunst, Göttingen 2009, S. 214–223.

Demand, Thomas: Kat. Ausst. Thomas Demand, Kunsthalle Zürich, Zürich 1998, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1998, Zürich 1998 a.

Demand, Thomas: Kat. Ausst. Thomas Demand, hrsg. von Stephan Berg, Kunstverein Freiburg 1998, Freiburg 1998 b.

Demand, Thomas: Den Tatort bauen. Ein Interview von Ruedi Widmer mit Thomas Demand, in: Camera Austria. International 66 (Juli 1999), S. 10–16.

Demand, Thomas: Kat. Ausst. Thomas Demand, hrsg. von Helmut Friedel und Poul Erik Tøjner, Lenbachhaus, München und Louisiana-Museum of Modern Art Humlebæk 2002, München 2002.

Demand, Thomas: Kat. Ausst. Thomas Demand, The Museum of Modern Art, New York 2005, New York 2005.

Demand, Thomas: In der Tropfsteinhöhle klappt ein Vakuum, Thomas Demand im Interview mit Alexander Kluge, in: Süddeutsche Zeitung 129 (2006 a), S. 11.

Demand, Thomas im Gespräch mit Alexander Kluge, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, Serpentine Gallery, London 2006, München 2006 b, S. 51–114.

- Demand, Thomas im Interview mit Tim Sommer und Ralf Schlüter: „Ein Bild bleibt im Kopf liegen“, in: art. Das Kunstmagazin 10 (Oktober 2006 c), S. 46–61.
- Demand, Thomas: Kat. Ausst. Thomas Demand. L'Esprit D'Escalier, Irish Museum of Modern Art, Dublin 2007 a.
- Demand, Thomas im Gespräch mit Tim Lienhard: Übersetzungen in die Skulptur und wieder zurück in die Fotografie, in: Bluemler, Detlef (Hrsg.): Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst 80, 26 (4. Quartal 2007 b), o. S.
- Demand, Thomas: Kat. Ausst. Cámara. Thomas Demand, Fundación Telefónica, Madrid 2008, Madrid 2008.
- Demand, Thomas: Thomas Demand Nationalgalerie, Kat. Ausst. Thomas Demand Nationalgalerie, hrsg. von Udo Kittelmann, mit Bildlegenden von Botho Strauß, Neue Nationalgalerie, Berlin 2009/10, Göttingen 2009 a.
- Demand, Thomas: Thomas Demand und die Nationalgalerie. Gespräch über die Ausstellung mit Hans Ulrich Obrist, Berlin 2009, Köln 2009 b.
- Demand, Thomas: Meine Nationalgalerie. Wie Thomas Demand, der berühmteste deutsche Künstler des Jahrgangs 1964, auf sein Land blickt. Thomas Demand im Interview mit Christoph Amend, in: ZEITmagazin 39 (2009 c), S. 14–21.
- Demand, Thomas im Interview mit Germano Celant, in: Kat. Ausst. Fondazione Prada – Ca' Corner delle Regina, Fondazione Prada – Ca' Corner delle Regina, Venedig 2011, Mailand 2011, S. 209–213.
- Demand, Thomas: Yellowcake. (Slightly Revisited ...), in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Executive. Von Poll zu Presidency, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009, Köln 2012 a, S. 29–51.
- Demand, Thomas/Lootsma, Bart: Türen, Ovale, Skulpturen. Ein Interview mit Thomas Demand anlässlich seiner Arbeiten Presidency und Embassy, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Executive. Von Poll zu Presidency, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009, Köln 2012 b, S. 67–103.
- Demand, Thomas: Papiermodelle, Fotografien, Erinnerung, aus der Serie: 2 oder 3 Dinge, arte, Interview, Bild und Schnitt: Frerk Lintz 2012, <http://creative.arte.tv/de/magazin/thomas-demand-papiermodelle-fotografien-erinnerung> (10.11.2014).
- Thomas Demand. Constructing the authentic. Der Künstler im Interview mit Marc-Christoph Wagner (Mai 2012), produced by Kogi, Martin/Wagner, Marc-Christoph, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2013, <http://channel.louisiana.dk/video/thomas-demand-constructing-authentic> (28.04.2014) (00.05-00:10).
- Demand, Thomas: Demand's Way. Interview with Andrea Blanch, in: Musée Magazine, 10. Juni 2014, <http://museemagazine.com/art-2/features/interview-with-thomas-demand-demannds-way/> (08.01.2015).

- Demand, Thomas/Budelacci, Orlando: „wie ein aus dem Holz herausstehender Nagel, der eingeschlagen werden muss“, in: Boehm, Gottfried u. a. (Hrsg.): *Imagination. Suchen und Finden*, Paderborn 2014, S. 257–272.
- Damianitsch, Stephanie: *Neo Rauch. (Geschichte)te Malerei*, vorgelegt an der Universität Wien 2010, unter: <http://othes.univie.ac.at/11323/> (20.10. 2014).
- Deppner, Martin Roman: *Bilder als Kommentare. R. B. Kitaj und Aby Warburg*, in: Bredekamp, Horst/Diers Michael/Schoell-Glass, Charlotte (Hrsg.): *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990, Weinheim 1990*, S. 235–260.
- Didi-Huberman, George: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999.
- Diers, Michael: *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1997.
- Diers, Michael: *War Cuts. Über das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Pressefotografie*, in: *Kat. Ausst. covering the real. Kunst und Pressebild von Warhol bis Tillmans*, hrsg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel 2005, Köln 2005, S. 36–47.
- Diers, Michael: *Fotografie Film Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*, Hamburg 2006.
- Diers, Michael: *Die doppelte (Ent-)Täuschung. Bilder nach Bildern bei Thomas Demand*, in: *Kat. Ausst. Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst*, hrsg. von Ortrud Westheider und Michael Philipp, Bucerius Kunst Forum 2010, München 2010, S. 52–59.
- Domröse, Ulrich: *Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945*, in: *Kat. Ausst. Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945*, hrsg. von Ulrich Domröse, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1997/98, Bramsche 1997, S. 15–40.
- Drathen, Doris von: *Thomas Demand*, in: *Kunstforum International 176* (2005), S. 389–391.
- Drechsel, Benjamin: *Politik im Bild. Wie politische Bilder entstehen und wie digitale Bildarchive arbeiten*, Diss. Uni Gießen, Frankfurt/New York 2005.
- Drück, Patricia: *Das Bild des Menschen in der Fotografie. Die Porträts von Thomas Ruff*, Berlin 2004.
- Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Dresden 1998.
- Dziewior, Yilmaz: *Mehr als drei Lügen*, in: *Kat. Ausst. Thomas Demand. Report*, hrsg. von Thomas Demand und Ulrike Schneider, Sprengel Museum, Hannover 2001, Amberg 2001, S. 26–35.
- E**
- Eberlein, Johann Konrad: *Inhalt und Gehalt: Die ikonografische-ikonologische Methode*, in: *Belting, Hans u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin, 6. Auflage 2003, S. 175–197.

- Ebner, Florian: G.R.A.M., in: Kat. Ausst. Unheimlich Vertraut. Bilder vom Terror, hrsg. von Felix Hoffmann, C/O Berlin 2011, Köln 2011, S. 88–91.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M. 1977.
- Eco, Umberto: Die ästhetische Botschaft, in: Henrich, Dieter/Iser, Wolfgang (Hrsg.): Theorien der Kunst, Frankfurt a. M. 1982, S. 404–428.
- Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen, München 1991.
- Elger, Dietmar: Gerhard Richter. Maler, Köln 2008
- Ellis, Patricia: Notorious: Thomas Demand, in: Kat. Ausst. Eurovision, hrsg. von Patricia Ellis, Saatchi Gallery London 1998, London 1998, o. S.
- Ennis, Ciara: Thomas Demand, in: Kat. Ausst. Public Offerings, The Museum of Contemporary, Los Angeles 2001, London 2001, S. 28–29.
- Enwezor, Okwui: Die Bedingungen der Spektralität und des Sehens in den Fotografien von Thomas Ruff, in: Kat. Ausst. Thomas Ruff. Works 1979–2011, Haus der Kunst, München 2012, München 2012, S. 9–19.
- Erl, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, Stuttgart/Weimar 2011.
- Eskildsen, Ute: Technik Bild Funktion. Recherche und Reflexion fotografischer Darstellungsmodelle im Werk von Thomas Ruff, in: Kat. Ausst. Thomas Ruff. Fotografien 1979 – heute, hrsg. von Matthias Winzen, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2001/02, Köln 2001, S. 161–167.
- Esposito, Elena: Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 2002.
- F**
- Falkenhausen, Susanne von: Daniel Richter. Die Frau; Rock’N’Roll; Tod – Nein Danke, in: Texte zur Kunst 10 (Dezember 2000), S. 79– 86.
- Falkenhausen, Susanne von: Geschichte Googeln. Über Thomas Demand in der Neuen Nationalgalerie, Berlin, in: Texte zur Kunst 76 (2009), S. 207–211.
- Félibien, André: Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture, in: ders.: Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Farnborough 1967 (Nachdruck der Ausgabe Trévoux 1725), Bd. V, S. 290–466, Übersetzung von Tanja Baensch, in: Gaetgens, Thomas W./Fleckner, Uwe (Hrsg.): Historienmalerei. Geschichte in der klassischen Bildgattung in Quellentexten und Kommentaren. Werk in 5 Bde., Bd. 1: Historienmalerei, Berlin 1996, S. 156–165.
- Filk, Christian: Im Bann der Live-Bilder. Krisenkommunikation, Kriegsberichterstattung und Mediensprache im Informationszeitalter, Siegen 2006.
- Fineman, Joel: The Structure of Allegorical Desire, in: October 12 (Spring 1980), S. 46–66.

- Firmenich, Andrea/Buhrs, Michael: Vorwort, in: Kat. Ausst. Heribert C. Ottersbach. Hälfte des Lebens, hrsg. von Michael Buhrs und Andrea Firmenich, ALTANA Kulturstiftung, Sinclair-Haus, Bad Homburg 2008, Museum Villa Stuck, München 2008/09, Köln 2008, S. S. 8–9.
- Flach, Sabine/Münz-Koenen, Inge/Streisand, Marianne: Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien, München 2005.
- Flacke, Monika: Das Konzept Geschichte in der zeitgenössischen Kunst, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft 2 (1992), S. 36–46.
- Fleckner, Uwe: Die Ideologie des Augenblicks. Ereignisbilder als Zeugen und Protagonisten der Geschichte, in: Fleckner, Uwe (Hrsg.): Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst, Bad Langensalza 2014, S. 11–28.
- Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie, 1. Auflage 1983, hier überarbeitete 4. Auflage Göttingen 1989.
- Flusser, Vilém: Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design, Mannheim 1995.
- Fogle, Douglas: Stills, in: Camera Austria International 62/63 (1998), S. 28.
- Fogle, Douglas: Anonymous Scenarios, in: Thomas Demand. architecture: b & k +. Beitrag der Bundesrepublik Deutschland zur 26. Bienal de São Paulo 2004, Köln 2004, o. S.
- Föll, Heike: Thomas Demand, in: Kat. Ausst. Kraftwerk-Berlin, hrsg. von Anders Kold, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus 1999, S. 95–101.
- Forbat, Sophie: Thomas Demand and the CTA, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. The Dailies, Commercial Travellers' Association, London 2012, o. S.
- Foucault, Michel: Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte, München 1974.
- Franz, Erich: Die zweite Revolution der Moderne, in: Kat. Ausst. Das offene Bild, Westfälisches Landesmuseum Münster und Museum der bildenden Künste Leipzig 1993, Ostfildern-Ruit 1993, S. 11–23.
- Freimüller, Tobias: Der versäumte Abschied von der Volksgemeinschaft. Psychoanalyse und „Vergangenheitsbewältigung“, in: Docupedia-Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung, 2013, http://docupedia.de/zg/Mitscherlich,_Unfähigkeit_zu_trauern (07.08.2013).
- Fried, Michael: Art and Objecthood, in: Artforum 10 (Sommer 1967), S. 12–23.
- Fried, Michael: Without a Trace, in: Artforum (March 2005), S. 198–203.
- Fried, Michael: Why Photography Matters as Art as Never Before, New Haven/London 2008.
- Fried, Michael: Thomas Demand's *Pacific Sun*, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Animations, Des Moines Art Center, Des Moines 2012, DHC/ART, Montréal 2013, Des Moines 2012, o. S.

Fried, Michael: *Another Light. Jacques-Louis Davis to Thomas Demand*, New Heaven/London 2014, S. 250–269.

Funcke, Bettina: *Pop oder Populus. Kunst zwischen High und Low*, Köln 2007.

G

Gaetgens, Thomas W.: Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihre Theorie, in: Gaetgens, Thomas W./Fleckner, Uwe (Hrsg.): *Historienmalerei. Geschichte in der klassischen Bildgattung in Quellentexten und Kommentaren. Werk in 5 Bde., Bd. 1: Historienmalerei*, Berlin 1996, S. 15–76.

Gaetgens, Thomas W.: *The Aesthetics of an Incident: Thomas Demand's Animated Film "Pacific Sun"*, in: *Getty Research Journal* 4 (2012), S. 219–225.

Gaetgens, Thomas W./Fleckner, Uwe (Hrsg.): *Historienmalerei. Geschichte in der klassischen Bildgattung in Quellentexten und Kommentaren. Werk in 5 Bde., Bd. 1: Historienmalerei*, Berlin 1996.

Gaßner, Hubertus/Schwenk, Bernhart: *Zur Ausstellung*, in: *Kat. Ausst. Scharf im Schauen – Aktuelle Kunst in München*, Haus der Kunst, München 1994, Freising 1994, S. 5–13.

Geimer, Peter: *Das Bild als Spur – Mutmaßungen über ein untotes Paradigma*, in: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hrsg.): *Spur – Spurenlese als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a. M. 2007 a, S. 95–120.

Geimer, Peter: *Das Letzte*, in: Macho, Thomas/Marek, Kristin (Hrsg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München 2007 b, S. 463–474.

Geimer, Peter: *Der Mann, der die Papiere ausstellt*, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 28 (2008), S. 26.

Geimer, Peter/Hagner, Michael: *Vergangenheit im Bild. Einleitende Bemerkungen*, in: Geimer, Peter/Hagner, Michael (Hrsg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München 2012, S. 8–19.

Geisel, Sieglinde: *In der sterilen Welt des „man“*, in: *Neue Züricher Zeitung* 221 (2009), S. 28.

Germer, Stefan: *Ungebetene Erinnerung*, in: *Kat. Ausst. Gerhard Richter. 18. Oktober 1977*, Museum Haus Esters, Krefeld 1989, Portikus, Frankfurt a. M. 1989, Köln 1989, S. 51–53.

Germer, Stefan: *Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: Germer, Stefan/Zimmermann, Michael F. (Hrsg.): *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München 1997, S. 17–36.

Germer, Stefan/Zimmermann, Michael F. (Hrsg.): *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München 1997.

Glaser, Hermann: *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Protest und Anpassung 1968–1989*, München/Wien 1989.

- Gleis, Ralph: Anton Romako (1832–1889). Die Entstehung des modernen Historienbildes, Köln/Weimar/Wien 2010.
- Godfrey, Mark: The Artist as Historian, in: *October* 120 (Spring 2007), S. 140–172.
- Godfrey, Mark: Nationalgalerie, in: Kat. Ausst. Thomas Demand Nationalgalerie, Neue Nationalgalerie, Berlin 2009/10, Göttingen 2009, S. 1–12.
- Goldberg, Vicki: *The Power of Photography. How Photographs changed our lives*, New York/London/Paris 1991.
- Görtemaker, Manfred: *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Von der Gründung bis zur Gegenwart*, München 1999, S. 199.
- Gottwald, Herwig/Williams, Andrew: Vorwort. Der Werkbegriff in den Künsten und Konzepte der Metamorphose, in: Gottwald, Herwig/Williams, Andrew (Hrsg.): *Der Werkbegriff in den Künsten. Interdisziplinäre Perspektiven*, Memmingen 2009, S. VII–X.
- Green, David: From history painting to the history of painting and back again: reflections on the work of Gerhard Richter, in: Green, David/Seddon, Peter (Hrsg.): *History painting reassessed. The representation of history in contemporary art*, Manchester/New York 2000, S. 31–49.
- Gronert, Stephan: Reality is not totally real. Die Infragestellung des Sichtbaren in der zeitgenössischen Kunst, in: Kat. Ausst. Große Illusionen. Thomas Demand, Andreas Gursky, Edward Ruscha, Kunstmuseum Bonn, Bonn 1999 und Museum of Contemporary Art, North Miami 1999, Köln 1999, S. 12–31.
- Gross, Béatrice: *Mémoire de papier et construction du réel. Entretien avec Thomas Demand*, in: *Les Cahiers du musée national d'art moderne* 104 (2008), S. 52–67.
- Gross, Thomas: Blow up oder Wie die Bilder schemenhaft wurden, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (18. Dezember 2013).
- Grynsztejn, Madeleine/Molesworth, Helen: Preface and Acknowledgments, in: Kat. Ausst. Luc Tuymans, hrsg. von Madeleine Grynsztejn und Helen Molesworth, Wexner Center for the Arts, Columbus 2009/10 und div. anderen Orten, Columbus 2009, S. 10–13.
- Gunning, Tom: Thomas Demand and the Trick of Time and Space, in: Kat. Ausst. Cámara. Thomas Demand, Fundación Telefónica, Madrid 2008, Madrid 2008.

H

- Hackenschmidt, Sebastian: Papier, in: Wagner, Monika/Rübel, Dietmar/Hackenschmidt, Sebastian (Hrsg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002, S. 190–196.
- Hager, Werner: *Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung*, München 1939.
- Hager, Werner: *Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York 1989.

- Halbwachs, Maurice: La topographie légendaire des évangiles en Terre sainte, Paris 1941.
- Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Frankfurt a. M. 1985.
- Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis, Frankfurt a. M. 1985.
- Hamann, Christoph: Visual History und Geschichtsdidaktik. Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung, Herbolzheim 2007.
- Hammes, Christian: Allegorie, in: Schafaff, Jörn/Schallenberg, Nina/Vogt, Tobias (Hrsg.): Kunst – Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip, Köln 2013, S. 11–17.
- Häusler, Heide: Michael Schirner, in: Kat. Ausst. Unheimlich Vertraut. Bilder vom Terror, hrsg. von Felix Hoffmann, C/O Berlin 2011, Köln 2011, S. 84–87.
- Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. 2, München 1953.
- Haverkamp, Anselm: Lichtbild. Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus, in: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hrsg.): Memoria. Vergessen und Erinnern, München 1993, S. 47–66.
- Heartney, Eleanor: Postmoderne, Ostfildern-Ruit 2002.
- Heinrich, Horst-Alfred: Kollektive Erinnerungen der Deutschen. Theoretische Konzepte und empirische Befunde zum sozialen Gedächtnis, Weinheim/München 2002.
- Heiser, Jörg: Der Neutronenbomben-Effekt, in: Parkett 62 (2001), S. 134–137.
- Heiser, Jörg: Pulp Fiction, in: Frieze 73 (2003), S. 68–73.
- Held, Jutta: Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie, Berlin 2001.
- Held, Svenja: Thomas Demand. Gate, in: Kat. Ausst. One Million Years – System und Symptom, Museum für Gegenwartskunst Basel 2014, Basel 2014, o. S.
- Heynen, Julian: Vorwort (Eine eigene Art von Blickintelligenz), in: Kat. Ausst. Wilhelm Sasnal, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2009/10, S. 8–10.
- Hilbert, Martin/López, Priscila: The World's Technological Capacity to Store, Communicate, and Compute Information, in: Science 332, 60 (2011), S. 60–65.
- Hirsch, Paul: Das Schaffen des Künstlers, das Machen der Kunstwelt. Studie zur Gegenwartskunst, Marburg 2011.
- Hobsbawm, Eric: Gefährliche Zeiten. Ein Leben im 20. Jahrhundert, München 2003.
- Hofmann, Jürgen: Geschichtsbilder im öffentlichen Raum. Bemerkungen zur Debatte um Gedenkzeichen und Erinnerungskultur, in: Loesdau, Alfred (Hrsg.): Erinnerungskultur in unserer Zeit – zur Verantwortung des Historikers. Beiträge eines Kolloquiums zum 70. Geburtstag von Helmut Meier, Berlin 2005, S. 63–70.

Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith: Die Gegenwart der Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, in: Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hrsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003, S. 8–23.

Holm, Christiane: Fotografie, in: Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hrsg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar 2010, S. 227–234.

Holland, Patricia: ‚Sweet it is to scan ...‘. Personal photographs and popular photography, in: Wells, Liz (Hrsg.): Photography: A Critical Introduction, Second Edition, London/New York 2001, S. 117–164.

Honold, Alexander/Simon, Ralf (Hrsg.): Das erzählende und das erzählte Bild, München 2010.

Horne, Stephen: Thomas Demand: Catastrophic Space, in: Parachute: Contemporary Art Magazine 96 (1999), S. 21–24; veröffentlicht ebenfalls unter: <http://www.stephenhorne.org/post/44641637717/thomas-demand-catastrophic-space> (07.09.2014).

I

Iglhaut, Stefan: Bilder über Bilder. Wege von der abbildenden zur (re-)konstruierenden Fotografie, in: Kat. Ausst. Konstruktion Zitat. Kollektive Bilder in der Fotografie, Sprengel Museum, Hannover 1993, Hannover 1993, S. 29–41.

J

Jagger, Bianca: Zeugen des Schreckens, in: Der Spiegel 25 (2009), S. 134.

Jocks, Heinz-Norbert: Thomas C. Demand, in: Kunstforum International 123 (1992), S. 376.

Jocks, Heinz-Norbert: Thomas C. Demand. Die zerstörte und wiedergewonnene Aura aus Papier, in: Kunstforum International 123 (1993), S. 375–377.

Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Das ‚offene‘ Bild – Überlegungen zu einer ästhetischen Kategorie, in: Klein, Peter/Prange, Regine (Hrsg.): Zeitempfindung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft, Berlin 1998, S. 347–361.

K

Kapsch, Edda: Eigennamen, Titel und Nicht-Titel, in: Kat. Ausst. Untitled (Ohne Titel), Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2010, S. 83–90.

Karallus, Christine: Staatsanwälte, Kriminalisten und Detektive, in: Kunstforum International 153 (2001), S. 132–143.

Karich, Swantje: Wohin steuert die zeitgenössische Kunst?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 264 (2011), Beilage Z 1.

Karmel, Pepe: The Real Simulations of Thomas Demand, in: Art in America, Germany (Juni/Juli 2005), S. 146–149.

- Keilbach, Judith: Zeugen der Vernichtung. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen, in: Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hrsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003, S. 155–174.
- Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie, 4 Bde., Bd. III: 1945–1980, München 1983.
- Kemp, Wolfgang: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992, S. 307–332.
- Kemp, Wolfgang: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.
- Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting, Hans u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, 1. Auflage Berlin 1985, hier 6. Auflage 2003, S. 247–265.
- Kent, Sarah: Public Pictures, Private Lives, in: Kat. Ausst. Uwe Wittwer. Hail and Snow, hrsg. von Juerg Judin, Galerie Haunch of Venison Zürich 2007, Zürich 2007, S. 16–22.
- Kimmelman, Michael: Painterly photographs of a slyly handmade reality, in: The New York Times, Weekend Arts, Fine Arts Leisure, 4. März 2005, S. 33–35; dieser Artikel wurde wiederabgedruckt in: Kimmelman, Michael: Cunning creations between truth and fiction, in: International Herald Tribune (7. März 2005), S. 20.
- King, Barry: Über die Arbeit des Erinnerns. Die Suche nach dem perfekten Moment, in: Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 2, hrsg. von Herta Wolf u. a., Frankfurt a. M. 2003, S. 173–214.
- Kittelmann, Udo: Vorwort. Die Erinnerung in der Zukunft oder Wie man in den Wald hinein ruft ..., in: Kat. Ausst. Thomas Demand Nationalgalerie, Neue Nationalgalerie, Berlin 2009/10, Göttingen 2009, o. S.
- Klose, Alexander: Tod in der Badewanne (Barschel/Marat/Demand), in: Butis Butis (Hrsg.): Stehende Gewässer. Medien der Stagnation, Zürich/Berlin 2007, S. 163–169.
- Knieper, Thomas: Geschichtsvermittlung durch Ikonen der Pressefotografie, in: Kirschenmann, Johannes/Wagner, Ernst (Hrsg.): Bilder, die die Welt bedeuten. „Ikonen“ des Bildgedächtnisses und ihre Vermittlung über Datenbanken, München 2006, S. 59–76.
- Knoch, Habbo: Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg 2001.
- Koch, Gertrud: Nachstellungen – Film und historischer Moment, in: Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hrsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003, S. 216–229.
- Körper, Andreas: Bilder als Quellen – Bilder als Darstellungen: Bilder zum Rekonstruieren von Geschichte; Geschichte in Bildern de-konstruieren, in: Kirschenmann, Johannes/Wagner, Ernst (Hrsg.): Bilder, die die Welt bedeuten. „Ikonen“ des Bildgedächtnisses und ihre Vermittlung über Datenbanken, München 2006, S. 169–195.

- Koselleck, Reinhard: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1979.
- Koselleck, Reinhard: Nachwort, in: Charlotte Beradt: *Das Dritte Reich des Traums*, Frankfurt a. M. 1994, S. 117–132.
- Kotulla, Theresa: *Thomas Demand. Der Idealtyp als Projektionsfläche*, Aachen 2014.
- Krämer, Felix: *Das unheimliche Heim. Zur Interieurmalerie um 1900*, Köln/Weimar/Wien 2007.
- Krämer, Sybille: Was haben die Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun? Zur Einleitung in diesen Band, in: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt a. M. 1998, S. 9–26.
- Kraus, Karola: Vorwort, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. *Executive. Von Poll zu Presidency*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2009, Köln 2009, S. 6–10.
- Krauss, Rosalind: *The Ministry of Fate*, in: Hollier, Denis (Hrsg.): *A New History of French Literature*, Cambridge 1989, S. 1000–1006.
- Kraut. *Magazin für angewandte Kultur* 4: *Frontline* (Herbst 2011).
- Krieger, Verena: *Der Blick der Postmoderne durch die Moderne auf sich selbst. Zur Originalitätskritik von Rosalind Krauss*, in: Krieger, Verena (Hrsg.): *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 143–161.
- Kuhn, Nicola: *Deutschland, deine Bühnenbilder*, in: *Der Tagesspiegel* (17. September 2009), o. S.
- L**
- Lachmann, Renate: *Kultursemiotischer Prospekt*, in: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, Leipzig 1996, S. 47–65.
- Laxton, Susan: *What Photographs Don't Know*, in: van Gelder, Hilde/Westgeest, Helen (Hrsg.): *Photography between Poetry and Politics. The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art*, Leuven 2008, S. 89–99.
- Leeb, Susanne: *Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart*, in: *Texte zur Kunst* 76 (2009), S. 29–45.
- Leggewie, Claus: *Von der Visualisierung zur Virtualisierung des Erinnerns*, in: Meyer, Erik (Hrsg.): *Erinnerungskultur 2.0. Kommemorativ Kommunikation in digitalen Medien*, Frankfurt a. M./New York 2009, S. 9–28.
- Leonhard, Karin: *Das gemalte Zimmer. Zur Interieurmalerie Jan Vermeers*, München 2003.
- Levi Strauss, David: *Thomas Demand*, in: *Artforum* (Januar 1997), S. 83.

Liljegren, Dana: Suspension of Disbelief: From Simulacrum to Critical Fiction in the Work of Thomas Demand and Pierre Huyghe, in: *interventions. the online journal of columbia university's graduate program in modern art: critical and curatorial studies* 2, 2: Shadow of a Doubt, veröffentlicht: 10. July 2013, <http://intervention.journal.net/2013/07/10/suspension-of-disbelief-from-simulacrum-to-critical-fiction-in-the-work-of-thomas-demand-and-pierre-huyghe/> (12.11.2014).

Lippert, Werner: Vom Ort zum Tatort. Ins Museum, in: *Kat. Ausst. (Tat)Orte, NRW-Forum Düsseldorf 2006, Düsseldorf 2006.*

Littman, Brett: The Education of Thomas Demand, in: *Art on Paper* 9, 4 (März/April 2005), S. 50–53.

Löhr, Wolf-Dietrich: Werk/Werkbegriff, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2003, S. 390–395.

Lowry, Joanna: History, allegory, technologies of vision, in: Green, David/Seddon, Peter (Hrsg.): *History painting reassessed. The representation of history in contemporary art*, Manchester/New York 2000, S. 97–111.

Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*, Opladen 1995.

Lynch, Michael u. a.: Voting Machinery, Counting and Public Proofs in the 2000 US Presidential Election, in: *Kat. Ausst. Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Karlsruhe 2005, Cambridge 2005, S. 814–825.

Lytard, Jean-François: Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?, in: *Critique* 419 (April 1982), S. 357–367; deutsche Übersetzung von Härle, Clemens-Carl: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: *Tumult* 4 (1982), S. 131–142.

M

Maak, Niklas: In den Kulissen unseres Bewusstseins, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 62 (2005), S. 39.

Maak, Niklas: In einer Wiederaufbauwelt. Bühnen der Erinnerung: Die Neue Nationalgalerie zu Berlin zeigt Thomas Demand, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 217 (2009), S. 33.

Mac Giolla Léith, Caoimhín: Hard Landing: Translation and Artifice in the Work of Thomas Demand, in: *Kat. Ausst. Thomas Demand. L'Esprit D'Escalier*, hrsg. von Kaireen Sweeney, Irish Museum of Modern Art, Dublin 2007 a, Köln 2007, S. 32–43.

Mackert, Gabriele: Historiker des Visuellen. Strategien der Repräsentationskritik: Künstlerische Einschreibungen in den Bilddiskurs und die Möglichkeit eines Gegentextes, in: *Kat. Ausst. Attack. Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien*, hrsg. von Gabriele Mackert u. a., Kunsthalle Wien 2003, Göttingen 2003, S. 27–39.

Mah, Sérgio: The Attentive Spectator, in: *Kat. Ausst. Cámara. Thomas Demand*, Fundación Telefónica, Madrid 2008, Madrid 2008, S. 9–11.

- Mai, Ekkehard: Historienbild im Wandel – Aspekte zu Form, Funktion und Ideologie ausgangs des 19. und im 20. Jahrhundert, in: Kat. Ausst. Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet, hrsg. von Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1987, Mailand/Köln 1987, S. 151–163.
- Mai, Ekkehard/Repp-Eckert, Anke (Hrsg.): Kat. Ausst. Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1987, Mailand/Köln 1987.
- Manchanda, Catharina: Staging History, in: History of Photography 31 (2007), S. 58–67.
- Manchanda, Catharina: Modelle und Prototypen. Ein Überblick, in: Reichle, Ingeborg/Siegel, Steffen/Spelten, Achim (Hrsg.): Visuelle Modelle, München 2008, S. 179–196.
- Marcoci, Roxana: Paper Moon, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, The Museum of Modern Art, New York 2005, New York 2005, S. 9–27.
- Matheson, Neil: Gursky, Ruff, Demand: allegories of the real and the return of history, in: Sutton, Damian/Brind, Susan/McKenzie, Ray (Hrsg.): The State of the Real. Aesthetics in the Digital Age, New York 2007, S. 38–47.
- Metzger, Rainer: Geschichten von der Gewalt. Vier Historienbilder aus dem 20. Jahrhundert, in: Kunstpresse 1 (Februar 1992), S. 4–8.
- Moré, Angela: Die unbewusste Weitergabe von Traumata und Schuldverstrickungen an nachfolgende Generationen, in: Journal für Psychologie 21, 2 (2013), <https://www.journal-fuer-psychologie.de/index.php/jfp/article/view/268/310> (10.04.2018).
- Morgan, Stuart: Geschichtsstunde, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, hrsg. von Bernhard Bürgi, Kunsthalle Zürich, Zürich 1998, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1998, Zürich 1998, o. S.
- Müller, Marion G.: Violent Visualis – Visual Violence. Bildgewalt – Gewaltbilder, in: Kat. Ausst. (Tat)Orte, NRW-Forum Düsseldorf 2006, Düsseldorf 2006, S. 29–44.
- Müller, Marion G.: Der Tod des Benno Ohnesorg. Ein Foto als Initialzündung einer politischen Bewegung, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Bd. 2: 1949 bis heute, Göttingen 2008, S. 338–345.

N

Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990.

Nöth, Winfried: Bildsemiotik, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt a. M. 2009, S. 235–254.

O

Obrist, Hans Ulrich: The Conversation Series. Thomas Demand, Köln 2007.

Osborne, Peter: Anywhere or Not At All. Philosophy of Contemporary Art, London/New York 2013.

Owens, Craig: The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism, in: *October* 12 (Spring 1980), S. 67–86.

P

Pächt, Otto: *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Oxford 1962.

Pack, Christina: *Dinge. Alltagsgegenstände in der Fotografie der Gegenwartskunst*, Berlin 2008.

Panofsky, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: *Logos* 21 (1932), S. 103–119.

Panofsky, Erwin: Style and Medium in the Moving Picture, in: *Transition* 26 (1937), S. 121–133.

Paul, Gerhard: *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, München 2004.

Paul, Gerhard: Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006 a, S. 7–36.

Paul, Gerhard: „Mushroom Clouds“. Entstehung, Struktur und Funktion einer Medienikone des 20. Jahrhunderts im interkulturellen Vergleich, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006 b, S. 243–264.

Paul, Gerhard: Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder*, Bd. 1: 1900 bis 1949, Göttingen 2008 a, S. 14–39.

Paul, Gerhard: In der Badewanne. Die fotografische Ikone einer Politik- und Medienaffäre, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder*, Bd. 2: 1949 bis heute, Göttingen 2008 b, S. 542–549.

Paul, Gerhard: 9/11. Das Bild als Tat und die neuen Bilderkriege, in: Kat. Ausst. *Unheimlich Vertraut. Bilder vom Terror*, hrsg. von Felix Hoffmann, C/O Berlin 2011, Köln 2011, S. 134–148.

Paul, Gerhard: *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*, Göttingen 2013.

Peirce, Charles S.: Kurze Logik, in: ders.: *Semiotische Schriften*, Bd. I–III, hrsg. von Christian J. W. Kloesel & Helmut Pape, Frankfurt a. M. 2000, Bd. 1, S. 202–229.

Pfütze, Hermann: Thomas Demand. Nationalgalerie, in: *Kunstforum International* 200 (2010), S. 228–230.

Princenthal, Nancy: Schnitzeljagd, in: Kat. Ausst. *Thomas Demand, Oktagon der Hochschule für Bildende Künste*, Dresden 2000, Kunsthalle Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 2000/01, Karl Schmidt-Rottluff Stipendium, Oberhausen 2000, S. 18–30.

Q

Quintin, François: There is no innocent room, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris 2000/01, Paris 2000, S. 36–68.

R

Rabb, Theodore K./Brown, Jonathan: The Evidence of Art. Images and Meaning in History, in: The Journal of Interdisciplinary History 17, 1 (1986), S. 1–6.

Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg 2013.

Richter, Gerhard: Texte 1961 bis 2007, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008.

Röhl, Bettina: Die RAF und die Bundesrepublik – Essay, in: Bundeszentrale für politische Bildung, 2007, <http://www.bpb.de/apuz/30198/die-raf-und-die-bundesrepublik-essay> (06.08.2013).

von Rosen, Valeska u. a. (Hrsg.): Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, München/Berlin 2003.

Rübel, Dietmar: Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen, München 2012.

Ruby, Andreas: Thomas Demand. Memoryscapes, in: Parkett 62 (2001), S. 118–123.

Rugoff, Ralph: Anleitung für das Entkommen, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Phototrophy, hrsg. von Eckhard Schneider, Kunsthaus Bregenz, Bregenz 2004, München 2004, S. 4–5.

Rüsen, Jörn: Kunst und Geschichte. Theoretische Überlegungen zur Präsentation menschlicher Vergangenheit, in: Spickernagel, Ellen/Walbe, Brigitte (Hrsg.): Das Museum. Lernort contra Musentempel, Gießen 1979, S. 7–17.

S

Sachsse, Rolf: Die Entführung. Die RAF als Bildermaschine, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Bd. 2: 1949 bis heute, Göttingen 2008, S. 466–473.

Schenk-Weininger, Isabell: Krieg Medien Kunst, in: Kat. Ausst. Krieg Medien Kunst. Positionen deutscher Künstler seit den sechziger Jahren, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, Städtische Galerie Delmenhorst, Haus Coburg und Stadtgalerie Kiel 2004–2005, Nürnberg 2004.

Schildt, Axel: Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und „Zeitgeist“ in der Bundesrepublik der 50er Jahre, Hamburg 1998.

Schildt, Axel: Gesellschaft, Alltag und Kultur in der Bundesrepublik, in: Bundeszentrale für politische Bildung, 2002, <http://www.bpb.de/izpb/9762/gesellschaft-alltag-und-kultur-in-der-bundesrepublik?p=2> (06.08.2013).

- Schlögel, Karl: Arcana Imperii, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Executive. Von Poll zu Presidency, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2009, Köln 2012, S. 11–27.
- Schmidt, Johannes: Thomas Demand, in: Kat. Ausst. troubled waters, hrsg. von Ulrich Bischoff, Galerie Neue Meister, Dresden 2008/09, Köln 2008, S. 50–55.
- Schneede, Uwe M.: Einleitung, in: Kat. Ausst. Gerhard Richter. Bilder einer Epoche, hrsg. von Uwe M. Schneede, Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2011, München 2011, S. 10–11.
- Schneider, Eckhard: Widerschein der falschen Wahrheit, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Phototrophy, hrsg. von Eckhard Schneider, Kunsthaus Bregenz, Bregenz 2004, München 2004, S. 116.
- Schneider, Norbert: Historienmalerei. Vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2010.
- Schneider, Ralf: Der Krieg, die Künste und die Medien – Theoretische Überlegungen, in: Jürgens-Kirchhoff, Annegret/Matthias, Agnes (Hrsg.): Warshots. Krieg, Kunst & Medien, Weimar 2006, S. 11–30.
- Schneider, Ulrike: Modell, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Report, hrsg. von Thomas Demand und Ulrike Schneider, Sprengel Museum, Hannover 2001, Amberg 2001, S. 36–47.
- Scholz, Oliver: Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung, Frankfurt a. M. 2004.
- Schönberger, Angela: Architekturmodelle zwischen Illusion und Simulation, in: Schönberger, Angela (Hrsg.): Simulation und Wirklichkeit. Design, Architektur, Film, Naturwissenschaften, Ökologie, Ökonomie, Psychologie, Köln 1988, S. 41- 54.
- Schulz, Malin: „Hier fallen Bomben“. Das Fernsehen zeigt täglich Bilder der Gewalt – aber in keinem Medium kommt uns der Krieg so nahe wie auf Facebook. Protokoll einer Überforderung, in: Zeit-Campus 2 (2013), S. 72–74.
- Schulze, Sabine: Innenleben. Die Kunst des Interieurs, in: Kat. Ausst. Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov, hrsg. von Sabine Schulze, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M. 1998, Ostfildern-Ruit 1998, S. 9–15.
- Schumacher, Rainald: Übersetzung und Metamorphose – Die Skulpturen Thomas Demands, in: Kat. Ausst. Sculpture Sphere. Martin Boyce, Thomas Demand, Mark Manders, Manfred Pernice, Liisa Roberts, Tom Sachs, hrsg. von Ingvild Goetz und Rainald Schumacher, Sammlung Goetz 2004, Ostfildern 2004, S. 65–75.
- Schütz, Karl: Das Interieur in der Malerei, München 2009.
- Searle, Adrian: Zieh den Tag in Zweifel, in: Parkett 62 (2001), S. 110–115.
- Seeing is Believing, Kat. Ausst. hrsg. von Susanne Pfeffer, Kunstwerke Berlin 2011, Berlin 2011.
- Seidl, Claudius: Die schöne Kunst und das Morden, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 3 (23.01.2005), S. 24.

- Seyfarth, Ludwig: Thomas Demand. Welt ohne Spuren, in: Kat. Ausst. Extended. Sammlung Landesbank Baden-Württemberg, hrsg. von Lutz Casper und Gregor Jansen, ZKM/Museum für Neue Kunst, Karlsruhe 2009, Heidelberg 2009, S. 76–87.
- Siegel, Steffen: Ich sehe was, was du nicht siehst. Zur Auflösung des Bildes, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 58, 2 (2013), S. 177–202.
- Simpson, Bennett: Thomas Ruff. jpegs, Köln 2009.
- Singer, Wolf: Das Bild in uns – Vom Bild zur Wahrnehmung, in: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, S. 56–76.
- Sobel, Dean: Thomas Demand: The Basic Facts, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, Aspen Art Museum, Aspen 2001 und De Appel, Amsterdam 2001, o. S.
- Solomon-Godeau, Abigail: Photography after Art Photography, in: Wallis, Brian (Hrsg.): Art after Modernism. Rethinking Representation, Boston 1984, S. 75–85.
- Sontag, Susan: On Photography, New York 1977.
- Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten, München/Wien 2003.
- Sonzogni, Valentina: jpegs, in: Kat. Ausst. Thomas Ruff, hrsg. von Carolyn Christov-Bakargiev, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Turin 2009, Mailand 2009, S. 126.
- Spengler, Lars: Bilder des Privaten. Das fotografische Interieur in der Gegenwartskunst, Bielefeld 2011.
- Spies, Werner: Die graue Evidenz, Frankfurter Allgemeine Zeitung (19. September 2009).
- Stadler, Heiner: Über den Kreislauf der Bilder, in: Jürgens-Kirchhoff, Annegret/Matthias, Agnes (Hrsg.): Warshots. Krieg, Kunst & Medien, Weimar 2006, S. 105–117.
- Stief, Angela: Thomas Demand, in: Kat. Ausst. Skulptur. Prekärer Realismus zwischen Melancholie und Komik, hrsg. von Sabine Folie und Gerald Matt, Kunsthalle Wien 2004/05, Wien 2004, S. 106–111.
- Stierle, Karlheinz: Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff, München 1997.
- Storr, Robert: Paper Thin and Thick as Thieves, in: Kat. Ausst. Thomas Demand. Yellowcake, Fondazione Giorgio Cini, Venedig 2007, Mailand 2007, S. 35–43.
- Storr, Robert: September. Ein Historienbild von Gerhard Richter, Köln 2010.
- Sturm, Hermann: Denkmal & Nachbild. Zur Kultur des Erinnerns, Essen 2009.
- T**
- Taher, Sylvie: Thomas Demand in conversation with Sylvie Taher, in: AA Files 64 (2012), S. 30–36.

- Talkenberger, Heike: Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur historischen Bildkunde, in: Zeitschrift für Historische Forschung 21 (1984), S. 289–313.
- Taylor, Brandon: History painting West and East, in: Green, David/Seddon, Peter (Hrsg.): History painting reassessed. The representation of history in contemporary art, Manchester/New York 2000, S. 66–81.
- Thistlethwaite, Mark: Revival, Reflection, and Parody. History Painting in the Postmodern Era, in: Burnham, Patricia/Hoover Giese, Lucretia (Hrsg.): Redefining American History Painting, Cambridge 1995, S. 208–225.
- Thomas, Hans: Wirklichkeit als Inszenierung, in: Thomas, Hans (Hrsg.): Die Welt als Medieninszenierung – Wirklichkeit, Information, Simulation, Herford 1989, S. 19–38.
- Tocha, Veronika: Von der Pappschachtel zur Stadtarchitektur. Medienpluralismus bei Thomas Demand (chrono)logisch betrachtet, in: kunsttexte.de, Gegenwart 1 (2010 a), S. 1–7, <http://www.kunsttexte.de/index.php?id=711&idartikel=30503&ausgabe=30368&zu=491&L=0> (29.07.2014).
- Tocha, Veronika: Immer nur Pappe? Gleichförmigkeit und Vielschichtigkeit im Werk von Thomas Demand, Bauhaus Universität Weimar 2010 b.
- Tragatschnig, Ulrich: Die Allegorie als (post)moderne Denkfigur. Eine Anmerkung zum Verständnis von Indexikalität und Allegorisierung, in: Csáky, Moritz u. a. (Hrsg.): Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 213–225.
- Trodd, Tamara: Thomas Demand, Jeff Wall and Sherrie Levine: Deforming ‚Pictures‘, in: Art History. Journal of the Association of Art Historians 32, 5 (Dezember 2009), S. 954–976.
- Tuchman, Phyllis: Reality Shows [18. März 2005], in: Artnet Magazine, <http://www.artnet.com/Magazine/features/tuchman/tuchman3-18-05.asp> (01.09.2014).
- U**
- Unruh, Rainer: Thomas Demand. „Camera“, in: Kunstforum International 192 (2008), S. 294.
- V**
- Veit, Ulrich u. a. (Hrsg.): Spuren und Botschaften: Interpretationen materieller Kultur, New York/München/Berlin 2003.
- Viehoff, Reinhold/Fahlenbrach, Kathrin: Ikonen der Medienkultur. Über die (verschwindende) Differenz von Authentizität und Inszenierung der Bilder in der Geschichte, in: Beuthner, Michael u. a. (Hrsg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, Köln 2003, S. 42–60.
- Vogt, Tobias: Zur Geschichte der buchstäblich buchstäblichen Kippfigur *Untitled*, in: Kat. Ausst. *Untitled* (Ohne Titel), Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2010, Berlin 2010, S. 73–81.

Volland, Ernst: Kat. Ausst. Eingebrennte Bilder, Deutsches Historisches Museum Berlin 2005, Berlin 2005.

W

Wagner, Monika: Materialien als soziale Oberfläche, in: Wagner, Monika/Rübel, Dietmar (Hrsg.): Material. In Kunst und Alltag, Berlin 2002, S. 101–118.

Wakefield, Neville: Flashbulb Memory, in: Kat. Ausst. Thomas Demand, Lenbachhaus, München und Louisiana–Museum of Modern Art, Humlebæk, München 2002, S. 108–120.

Werckmeister, Otto Karl: Die zeitgeschichtliche Bilderfrage, in: Bredekamp, Horst/Werner, Gabriele (Hrsg.): Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 2,1: Bildtechniken des Ausnahmezustands, Berlin 2004, S. 21–28.

Weski, Thomas: Konstruktion Zitat. Kollektive Bilder in der Fotografie, in: Kat. Ausst. Konstruktion Zitat. Kollektive Bilder in der Fotografie, Sprengel Museum Hannover 1993, Hannover 1993, S. 9–28.

Westheider, Ortrud: Eine Idee, die bis zum Tod geht. Der Zyklus 18. Oktober 1977, in: Kat. Ausst. Gerhard Richter. Bilder einer Epoche, hrsg. von Uwe M. Schneede, Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2011, München 2011, S. 145–193.

Westphal, Ulrike: Imitation of life? Das Prinzip des Modells in den Fotografien von Thomas Demand, Magisterarbeit Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Institut für Kunstwissenschaft, Braunschweig 2005.

White, Hayden: The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory, in: History and Theory 23, 1 (1984), S. 1–33.

White, Hayden: Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses, Stuttgart 1991.

White, Hayden: Postmodernism and Textual Anxieties, in: Strath, Bo/Witozek, Nina (Hrsg.): The Postmodern Challenge. Perspectives East and West, Amsterdam/Atlanta/GA, 1999, S. 27–45.

Wien, Iris: Der 11. September im digitalen Geflecht der Bilder: Zu Thomas Ruffs *jpegs*, in: Irsigler, Ingo/Jürgensen, Christoph (Hrsg.): Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitung des 11. September 2001, Heidelberg 2008, S. 383–403.

Wiensowski, Ingeborg: Das Bild vom Bild vom Bild, in: Spiegel Kultur Extra 3 (1998), S. 12–14.

Winkler, Heinrich August: Der lange Weg nach Westen, 2 Bde., Bd. 2: Deutsche Geschichte vom „Dritten Reich“ bis zur Wiedervereinigung, München 2000.

Wittneven, Katrin: Thomas Demands verborgene Tatorte, in: Monopol. Magazin für Kunst und Leben 2 (April/Mai 2006), S. 118.

Wohlfeil, Rainer: Das Bild als Geschichtsquelle, in: Historische Zeitschrift 243,1 (1986), S. 91–100.

Wöhler, Renate: Mehrfache Referenzen. Interpiktorale Bezüge in der Dokumentarfotografie, in: Döhl, Frédéric/Wöhler, Renate (Hrsg.): Zitieren, appropriieren, sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten, Bielefeld 2014, S. 257–279.

Wolf, Martin: Gilligans Elend, in: Der Spiegel 53 (2009), S. 132.

Wollen, Peter: Signs and Meaning in the Cinema, Bloomington 1972.

Wollen, Peter: Vectors of Melancholy, in: Kat. Ausst. Scene of the Crime, hrsg. von Ralph Rugoff, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles 1997, Hongkong 1997, S. 23–36.

Wulffen, Thomas: Die Fälschung der Welt, in: Bluemler, Detlef (Hrsg.): Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst 80, 26 (4. Quartal 2007), o. S.

Wulffson, Jennifer: Thomas Demand. Regen Projects, in: Sculpture Journal 16, 1 (2007), S. 116–117.

Y

Yates, Frances A.: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Weinheim 1990.

Z

Zeidler, Sebastian: Einleitung [zum Kap. Anschauungen der Postmoderne], in: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. II: 1940–1991, Ostfildern-Ruit 2003, S. 1221–1226.

Zeillinger, Peter: Der „Ort“ des Bildes. „Spurhafte“ Referentialität (nicht nur) in der Photographie, in: kunsttexte.de, 1 (2010), <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7572/zeillinger.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (03.02.2015).

Zimmermann, Michael F.: Industrialisierung der Phantasie. Der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste 1875–1900, München/Berlin 2006.

Zingl, Stefanie: Erinnerung „on demand“. Thomas Demands reflexive Fotografie, in: Marchart, Thomas/Schmitt, Stefanie/Suppanschitz, Stefan (Hrsg.): SYN reflexiv. Geschichte denken, Wien 2011, S. 84–97.

Zschocke, Nina: Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit, München 2006.

Zuckermann, Moshe: Das Bewusstsein von den Abgründen des Nichts – Gespräch über das Verhältnis von Kunst und Geschichte zwischen Moshe Zuckermann und Roe Rosen, in: Tel Aviver Jahrbuch der deutschen Geschichte XXXIV (2006), S. 15–37.

Abbildungsnachweis

1. Thomas Demand: Büro, 1995, C-Print/Diasec, 183,5 x 240 cm, abgedruckt in: Kat. Ausst. Thomas Demand Nationalgalerie, hrsg. von Udo Kittelmann, mit Bildlegenden von Botho Strauß, Neue Nationalgalerie, Berlin 2009/10, Göttingen 2009a, o.S..
2. Thomas Demand: Badezimmer, 1997, C-Print/Diasec, 160 x 122 cm, abgedruckt in: Kat. Ausst. Thomas Demand Nationalgalerie, hrsg. von Udo Kittelmann, mit Bildlegenden von Botho Strauß, Neue Nationalgalerie, Berlin 2009/10, Göttingen 2009a, o.S..
3. Joel Sternfeld: Pensacola Women's Medical Services, 4400 Bayou Boulevard, Cordova Square, Pensacola, Florida, August 1993, abgedruckt in: Joel Sternfeld, On This Site, Göttingen 2012, o.S..
4. James Casebere, Monticello #3, 2001, Digital Chromogenic Druck, 48×60 cm, Courtesy of Sean Kelly Gallery, NY
5. Pressefotografie: Büro der Stasi-Zentrale Berlin, Der Spiegel, 16. Januar 1990, abgedruckt in: Kat. Ausst. Thomas Demand, The Museum of Modern Art, New York 2005, New York 2005, S. 14.
6. Sebastian Rauter, Fotografie, Stern, Nr. 44, 22.10.1987, abgedruckt in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Bd. 2: 1949 bis heute, Göttingen 2008 b, S. 543.
7. Eddie Adams: Hinrichtung in Saigon: Gernal Nguyen Ngoc Loan erschießt einen vermeintlichen Vietcong in Saigon, 1968, Fotografie, abgedruckt in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft, 1 (2005), S. 41.
8. Pete Souza: Barack Obama und sein Krisenstab im „Situation Room“ des Weißen Hauses am 1. Mai 2011, White House Flickr Feed.
9. Jacques-Louis David: Der Tod des Marat, 1793, Öl auf Leinwand, 165 x 128 cm, Musée royal des Beaux-Arts, Brüssel, abgedruckt in: Kat. Ausst. Jacques-Louis David. 1748-1825, Musée du Louvre, Paris, Musée national du château, Versailles, 1989/90, Paris 1989, S. 283.
10. Gerhard Richter: 18. Oktober 1977
 - (a) Jugendbildnis, 1988, Öl auf Leinwand, 67 x 62 cm (CR:672-1)
 - (b) Festnahme 1, 1988, Öl auf Leinwand, 92 x 126 cm (CR: 674-1)
 - (c) Festnahme 2, 1988, Öl auf Leinwand, 92 x 126 cm (CR: 674-2)
 - (d) Gegenüberstellung 1, 1988, Öl auf Leinwand, 112 x 102 cm (CR: 671-1)
 - (e) Gegenüberstellung 2, 1988, Öl auf Leinwand, 112 x 102 cm (CR: 671-2)
 - (f) Gegenüberstellung 3, 1988, Öl auf Leinwand, 112 x 102 cm (CR: 671-3)
 - (g) Tote, 1988, Öl auf Leinwand, 62 x 67 cm (CR: 667-1)
 - (h) Tote, 1988, Öl auf Leinwand, 62 x 62 cm (CR: 667-2)
 - (i) Tote, 1988, Öl auf Leinwand, 35 x 40 cm (CR: 667-3)
 - (j) Erschossener 1, 1988, Öl auf Leinwand, 100 x 140 cm (CR: 669-1)
 - (k) Erschossener 2, 1988, Öl auf Leinwand, 100 x 140 cm (CR: 669-2)
 - (l) Erhängte, 1988, Öl auf Leinwand, 200 x 140 cm (CR: 668)
 - (m) Plattenspieler, 1988 Öl auf Leinwand, 62 x 83 cm (CR: 672-2)
 - (n) Zelle, 1988, Öl auf Leinwand, 200 x 140 cm (CR: 670)
 - (o) Beerdingung, 1988, Öl auf Leinwand, 200 x 320 cm (CR: 673)

alle Werke: The Museum of Modern Art, New York, abgedruckt in: Kat.Ausst. Gerhard Richter. Panorama, hrsg. Mark Godfrey und Nicholas Serota, Tate Modern, London 2011/12, Neue Nationalgalerie, Berlin 2012 und Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 2012, London 2011, S. 177–191.

11. Thomas Ruff: jpeg ny02, 2004, C-Print/Diasec, 269 x 364 cm, abgedruckt in: Simpson, Bennett: Thomas Ruff. jpegs, Köln 2009, o.S.

12. Marc Quinn: Mirage, 2009, Bronze, 228 x 145 x 56 cm, Courtesy of Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg/Paris

13. Michael Schirner: IWO45, a.d.S.: Bye Bey, 2006-09, Digigraphie by Ebson, 77 x 95 cm, abgedruckt in: Kat. Ausst. Michael Schirner. Bye Bye, hrsg. von Markus Peichl, Haus der Photographie, Deichtorhallen Hamburg 2010, Berlin 2010, S. 75.

14. Michael Schirner: WAR70, a.d.S.: Bye Bey, 2006-09, Digigraphie by Ebson, 77 x 110 cm, abgedruckt in: Kat. Ausst. Michael Schirner. Bye Bye, hrsg. von Markus Peichl, Haus der Photographie, Deichtorhallen Hamburg 2010, Berlin 2010, S. 22–23.

15. G.R.A.M.: Ohne Titel, a.d.S.: Nach Motiven von..., 2001, Digital C-Print, 63x43 cm, abgedruckt in: Kat.Ausst. Unheimlich Vertraut. Bilder vom Terror, hrsg. von Felix Hoffmann C/O Berlin 2011, Köln 2011, S. 91.

16. G.R.A.M.: Ohne Titel, a.d.S. Nach Motiven von..., 2001, Digital C-Print, 63x83 cm, abgedruckt in: Kat.Ausst. Unheimlich Vertraut. Bilder vom Terror, hrsg. von Felix Hoffmann C/O Berlin 2011, Köln 2011, S. 88–89.

17. Thomas Demand: Poll, 2001, C-Print/Diasec, 180 x 260 cm, abgedruckt in: Kat. Ausst. Cámara. Thomas Demand, Fundación Telefónica, Madrid 2008, Madrid 2008, S. 92–93.

18. Thomas Demand: Attempt, 2005, C-Print/Diasec, 160 x 190 cm, abgedruckt in: Kat. Ausst. Thomas Demand Nationalgalerie, hrsg. von Udo Kittelmann, mit Bildlegenden von Botho Strauß, Neue Nationalgalerie, Berlin 2009/10, Göttingen 2009a, o.S..

19. Pressefotografie: Terroristen-Waffe: Techniker der Gewalt, abgedruckt in: Der Spiegel, Nr. 38, (5. September 1977), S. 27.

20. Angelika Bader und Dietmar Tanterl, Es Lebe der Tod, 132 x 189 cm, 132 x 225 cm, 132 x 189 cm, 1988, abgedruckt in: Monika Flacke: Das Konzept Geschichte in der zeitgenössischen Kunst, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft, Nr. 2 (1992) S. 44.

Danksagung

Mein Dank gilt zunächst Professor Dr. Ulrich Pfisterer für die Betreuung der Arbeit, für seine stetige methodische und inhaltliche Hilfe. Dem Zweitgutachter Professor Dr. Hubertus Kohle danke ich für seine inhaltlichen Anregungen und Begleitung der Disputation. Weiter möchte ich mich bei Professor Dr. Michael Diers für seinen Rat bedanken.

Für die fachlichen Diskussionen und Anregungen möchte ich mich sehr bedanken bei: Anne-Marie Bonnet, Christiane Lange, Mario von Lüttichau und Daniela Stöppel.

Besonderer Dank gilt Pedram Faghfour, Anja Huber, Katina Kamke, Karin Koschkar, Nadine Rottau für das Zuhören und Gegenlesen der verschiedenen Stadien meiner Schrift. Petra Renkel gilt mein besonderer Dank für ihr fachliches Lektorat.

Zum Schluss gilt mein besonderer Dank meinen Eltern Renate und Mario von Lüttichau, meiner Schwester Nina, sowie Barbara und Rolf Dippold. Ohne ihre Unterstützung wäre diese Arbeit nie zustande gekommen. Zudem möchte ich meiner Großmutter Nina Freyer danken, die mich ihr Leben lang unterstützt und gefördert hat.

Gegenüber Katharina Dippold ist meine Dankbarkeit nur schwer in Worte zu fassen, sie hat mich von Beginn an begleitet, mir zugehört und unzählige Male diskutiert. Ohne ihr Zutun hätte diese Arbeit nicht realisiert werden können. Ihr ist sie gewidmet.