

Veronika Tocha

Von der Pappschachtel zur Stadtarchitektur.

Medienpluralismus bei Thomas Demand (chrono-)logisch betrachtet.

Mit der Integration der Zeit-Dimension in die traditionelle „Raum-Kunst“ Anfang des 20. Jahrhunderts beginnt die zunehmende Entgrenzung der Kunstgattungen. Diese Entwicklung wird in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch die Ausbildung der sog. „neuen“ Medien nochmals entscheidend forciert. Heute gehören Medienwechsel und medienübergreifende Experimente, die Integration „fremder“ Disziplinen in das eigene Werk und die Kombination unterschiedlicher künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten längst zum alltäglichen Erscheinungsbild einer bis aufs Äußerste ausgeweiteten Gegenwartskunst. Auch in Theorie und Wissenschaft hinterlässt diese Entwicklung ihren Abdruck: Mit Schlagworten wie „Performativierung“, „Hybridisierung“ oder „Multimedialisierung“ sucht man seit einigen Jahren ein begriffliches Instrumentarium zur Fassung solcher Tendenzen bzw. der aus ihnen resultierenden grenzüberschreitenden Kunstphänomene zu etablieren. Graduiertenkollegs und Symposien sowie eine verwirrende Vielzahl theoretischer Schriften verhandeln das Grenzgängertum auf wissenschaftlicher Ebene und zielen auf eine neue Theoriebildung ab, die dem zeitgenössischen Medienpluralismus in der Kunst Rechnung tragen soll.

Das Werk des renommierten deutschen Gegenwartskünstlers Thomas Demand hat sich zwar seit 15 Jahren augenscheinlich wenig verändert, dennoch lässt sich an ihm – nicht nur anlässlich der jüngst in Berlin zu Ende gegangenen Einzelausstellung „Nationalgalerie“¹ – auf exemplarische Weise eine Entwicklung zur Multidisziplinarität veranschaulichen. „*Es begann mit diesen bescheidenen kleinen Papierskulpturen, die zu einer Installation heran wuchsen, die dann zur Fotografie wurde, welche wiederum zu einer Ausstellung führte*“², beschreibt Demand den Ausgangspunkt seiner mittlerweile legendären Arbeitsmethode. Im Folgenden soll die Entwicklung derselben chronologisch nachvollzogen und Demands über die Jahre immer

größer werdendes Interesse an den Ausdrucksformen der künstlerischen Nachbardisziplinen in seiner inneren Logik greifbar gemacht werden. Von den einfachen Papierskulpturen der frühen 1990er Jahre über die zunächst dokumentierende, später inszenierende Fotografie und den Film wird der Bogen geschlagen zu Demands Auseinandersetzung mit diversen Ausstellungsarchitekturen bzw. zur Herstellung der aufwändigen Katalogbücher, um schließlich mit den jüngst realisierten Produktionen des Künstlers für die Bühne und den öffentlichen Raum zu enden. Die Expansion auf „fremdes“ künstlerisches Territorium kann so als chronologisch gereifte Konsequenz und als logische Notwendigkeit eines sui generis hybriden Werkes gedeutet werden.

Alltagsgegenstände aus Papier

Am Anfang war das Papier. Nach Jahren des Experimentierens mit Materialien und Techniken, u.a. in der Bildhauerklasse von Fritz Schwegler an der Düsseldorfer Kunstakademie und am Goldsmith College London, legt sich Demand Anfang der 1990er Jahre endgültig auf den Werkstoff Papier fest und beginnt mit der dreidimensionalen Nachbildung der Dingwelt. Zunächst baut er kleine Papierskulpturen, Simulationen einzelner Alltagsgegenstände wie etwa eine Kleenex-Schachtel oder einen leeren Getränkekasten. Präzision und handwerkliche Sorgfalt sowie der anonymisierende und abstrahierende Impetus, die Auslassung jeglicher Oberflächengestaltung, Beschriftung und Gebrauchsspur sind hier bereits angelegt, greifen jedoch noch nicht als mentale Operation und konzeptueller Kniff, wie dies später durch den Rückbezug auf Bildvorlagen sowie die neuerliche Übersetzung in das fotografische Bild geschieht. So unkompliziert sich seine Objekte errichten lassen, so schnell kann der Künstler sie auch wieder im Altpapiercontainer entsorgen – was er auch tut, und zwar angeblich aus praktischen Gründen: „*Mein Lebensraum sollte nicht zum*

*Abstellplatz meiner Skulpturen werden.*⁴³ Als ihn dies irgendwann nicht weiter voranbringt, beginnt Demand, seine Papierobjekte fotografisch zu dokumentieren. Damit integriert er erstmals ein medienübergreifendes Moment in sein Werk, welches fortan zwischen der Dreidimensionalität des Objektes und der Zweidimensionalität des Bildes zu changieren beginnt. Mit diesem Akt setzt er den Grundstein für eine künstlerische Strategie, die ihn noch Jahrzehnte später begleiten soll.

Modellfotos nach Fotomodellen

Demand's Entwicklung zur inszenierten Fotografie zeichnet im Kleinen die große fotografiegeschichtliche Wende der späten 1970er Jahre nach, welche die Abwendung vom dokumentierenden, indexikalischen Topos hin zur inszenierenden, großformatigen Kunstfotografie mit sich führte. Demand's Skulpturenfotos ab 1993 weisen im Vergleich zu den „Dokumentarfotografien“ der Vorjahre drei Neuerungen auf: 1. Die Hinwendung zu größeren Objektdimensionen und durch die Maßstabstreue auch Bildformaten ganz im Sinne einer aktuellen Tableaufotografie, wie sie z.B. auch von den Becher-Schülern Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth oder Candida Höfer betrieben wurde und wird: Demand beginnt, nicht mehr nur einzelne Gegenstände, sondern ganze Innenräume und ausladende Szenerien aus Papier zu rekonstruieren – ein künstlerischer Akt, der ihn aufgrund der unbeständigen Beschaffenheit des Werkstoffs vor neue technische Herausforderungen stellt. 2. Die Inszenierung des Papierobjekts vor der Kamera mit Hilfe fotografischer Studioteknik und damit der Einbezug des Betrachters bzw. die Illusionierung der Bildwelten: Auch wenn man Demand's Bildgegenstände als Fotografien papierner Rekonstruktionen und somit als *Fake* entlarven kann, so liefert der Künstler doch eine perfektionierte Mimesis, die uns fotografierte Wirklichkeit und „Echtheit“ suggerieren will. 3. Der motivische Rückgriff auf vorhandenes Bildmaterial aus den Massenmedien, historischen oder privaten Bildarchiven: Demand erweitert den Arbeitsprozess um vorbereitende Recherchen zu öffentlich brisanten Ereignissen und deren medialer Abbildung sowie den teilweise auf Jahre ausgedehnten Prozess der Bildauswahl, um anschließend sein Vor-Bild detailgetreu nachzubauen.

Dadurch integriert er eine medienkritische und erkenntnistheoretische Komponente in sein Werk, die auf die Medialität unserer Wahrnehmung und Erinnerung, unseres Wissens und unserer Geschichtserfahrung hinweist. Über die kommenden 15 Jahre entstehen weit über 100 Fotografien, die auf kollektive und private Bildern referieren und dem Künstler zu großem Erfolg und zunehmend wichtigeren Ausstellungen verhelfen.

Filmische Analogien

Die auf dem Feld der Fotografie erlangten Erkenntnisse kann der Künstler bald auch auf den Bereich des Films bzw. des Bewegtbildes übertragen. Demand fertigt Filmloops an, die auf denselben Funktionsweisen und Wirkungsmechanismen wie die Fotografien beruhen. In „*Rolltreppe*“ (2000) sieht man begleitet von einem surrenden Geräusch vom oberen Treppenabsatz her der meditativen Kreisbewegung der geriffelten Stufen, des leicht eiernden Handlaufs einer Rolltreppe zu, die wieder und wieder verschwinden, ohne auch nur ein einziges Mal eine menschliche Gestalt zu Tage zu fördern. In „*Tunnel*“ (1999) rast die Kamera durch einen nichtssagenden, betonierten Stadttunnel. „*Recorder*“ (2004) zeigt kontemplativ die Abspulung eines Musikbandes in einem Recordergerät. In „*Trick*“ (2004) kreisen angedrehte Teller und Schlüssel scheinbar endlos auf einem Tisch. „*Hof*“ (2001) folgt in einem Kameraschwenk unter Blitzlichtgewitter samt des dazugehörigen Klickgeräusches einer imaginären Person, die an einem Maschendrahtzaun vorüber geht. „*Camera*“ (2008) zeigt in perspektivischer Untersicht die schwenkenden Bewegungen einer an der Decke montierten Überwachungskamera. Demand's Filme sind minutenlange, geloopte Stop-Motion-Produktionen voller ästhetischer Klarheit. In der Absenz eines inhaltlichen Sinn- und Bedeutungsgefüges spitzt sich die vor den Fotografien gemachte Erfahrung von Unsicherheit und Vagheit nochmals zu. Denn der Betrachter kommt nicht umhin, allein schon aufgrund der Wahl des per se narrativen Mediums ein „Mehr“ an Handlung und Aktion zu erwarten.

Wege in den Ausstellungsraum

Erste institutionelle Einzelausstellungen finden im Jahr 1998 in der Kunsthalle Zürich sowie in der Kunsthalle

Bielefeld statt. Es folgen große Werkschauen u.a. in der *Fondation Cartier pour l'Art Contemporain*, Paris (2000), in der *Städtischen Galerie im Lenbachhaus*, München (2002), im *Kunsthaus Bregenz* (2004), im *Museum of Modern Art*, New York (2005), in der *Serpentine Gallery*, London (2006), im *Irish Museum of Modern Art*, Dublin (2007), in der *Hamburger Kunsthalle* (2008), in der *Neuen Nationalgalerie*, Berlin, und im *Museum Moderner Kunst*, Wien (2009). Obwohl Demand „nicht immer einen Kontext für die Werke schaffen“, sondern manchmal „auch nur die Werke ausstellen“⁴⁴ will, lässt sich im Rückblick auf vergangene Ausstellungen ein zunehmendes Interesse am Ausstellungsraum und dessen so aufwändige wie umsichtige Aufbereitung für die Werkschauen konstatieren. 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: „Und dann funktionierte die Ausstellung nicht in der Architektur, die mir zur Verfügung gestellt wurde. ... Ich wollte meine Arbeit nicht mehr durch die Architektur beeinträchtigt sehen ...“⁴⁵ Die Skulpturenfotos und -filme, die von vornherein objekt- wie auch bildhaften Gehalt aufweisen, werden also durch den Einbezug der räumlichen Umgebung wiederum um eine Dimension erweitert. Anders ausgedrückt: Die Werke werden von der Zweidimensionalität der Fotografie quasi *vice versa* zurück in die Dreidimensionalität des Raumes überführt, aus der sie ursprünglich entstanden sind. Durch den temporalen Charakter der Ausstellung unterwerfen sich die Arbeiten zudem einer zeitlichen Konstellation, durch welche dieselben Bilder in verschiedenen Ausstellungskontexten völlig unterschiedlich wirken können.

Seit gut zehn Jahren übernimmt Demand nicht nur die Regie über die Hängung der Bilder, sondern er inszeniert mit Hilfe von „*Display-Feature-Erfindungen*“⁴⁶ seine Fotografien und Filme im Ausstellungsraum. Dadurch schafft er eine spannungsreiche Symbiose aus Bild und Raum, Kunst und Architektur bzw. ein Gesamtkunst-Werk⁷ im Sinne eines künstlerischen Kollaborationsproduktes mehrerer beteiligter Akteure. Es

sentiellen Anteil an diesem Kollaborationsprodukt haben die von Demand angeheuerteten Architekten, die dem Künstler laut Eigenaussage helfen, „auf Sendung zu gehen“⁴⁸.

Beispielsweise hat Demand in Zusammenarbeit mit dem Architekturbüro b&k+ für den Beitrag der Bundesrepublik Deutschland zur 26. Biennale in São Paulo ein „Gebäude im Gebäude“ entworfen bzw. in Oscar Niemeyers für die Biennale 1964 errichteten Palast der Industrie einen pavillonartigen Raum im Niemeyerschen Baustil *gefaked*. Dieser Pavillon beherbergte wiederum eine miniaturisierte Version des Kinos, das an anderer Stelle im Gebäude zu finden ist. Hier zeigte Demand seinen Film „*Trick*“. Einerseits konnten so im Sinne der von Niemeyer propagierten Nachkriegsbewegung der „*Synthèse des Arts*“ Kunst und Architektur zu einem Ganzen verschmelzen. Andererseits referierte Demand mit Hilfe dieser architektonischen Intervention auf seine eigene künstlerische Vorgehensweise des Kopierens und Rekonstruierens.

Für seine Ausstellung in der *Serpentine Gallery* London, ursprünglich ein bürgerliches Teehaus inmitten einer englischen Parkanlage, entwarf Demand vier verschiedene Salontapeten. Angelehnt an die *Arts and Crafts* Bewegung des 19. Jahrhunderts, motivisch aber abgeleitet von der efeuübertankten Hausfassade in der Arbeit „*Klause/Tavern 2*“ (2006), ließ der Künstler in einem traditionsreichen, fast reliefhaft anmutenden Farbstempel-Druckverfahren ein abstrahiertes Blättermuster in vier Farbtönen auf schwere Tapeten drucken. Die sinnliche Erfahrbarkeit der papiernen Oberfläche und deren matter Charakter standen gänzlich der kühlen Glätte der in den Fotografien abgebildeten Gegenstände und den glossigen Bildoberflächen selbst entgegen. Die Ausstellung war für Demand „*die Verbindung der zwei verschiedenen Enden, nämlich der Fototapete oder des auf die Wandfläche großgezogenen Bildes und des Hintergrundes, dessen Wertigkeit über seine bloße Eigenschaft als Hintergrund hinausgeht*“.⁹ Demand verkehrt die Seiten, indem er Vorder- und Hintergrund, Haupt- und Nebenprotagonisten der Schau zu gleichberechtigten Gegenspielern werden, das Äußere der Natur in das Innere des häuslichen Wohn- und Lebensraums vordringen lässt.

Assoziationen an Wohn- oder gar Heimeligkeit spielen auch in der großen Einzelausstellung in der Neuen Nationalgalerie in Berlin eine Rolle: Aus rund fünf Kilometern Wollstoff in unterschiedlich erdfarbener Tönung entstanden unter den Londoner Architekten Caruso St John vier und sechs Meter hohe Vorhangwände, die die große Halle des Miesschen Kunsttempels in ein weitläufiges Labyrinth aus Kabinetten und Korridoren teilten. Vor dem gleichmäßig fließenden Faltenwurf thronen wie auf einer gewaltigen Wasseroberfläche die großformatigen Fotografien. Jeder Arbeit war zudem eine sog. „Bildlegende“ beigelegt, d.h. ein eigenes für die Ausstellung von dem Dramatiker Botho Strauß geschriebener Text oder vielmehr ein gleichberechtigtes „Sprachkunstwerk“, das es in aufgeschlagenen Katalogbüchern in schlichten grauen Vitrinen einzusehen galt. „*Ich will, dass eine Autorschaft ins Spiel kommt, die über meine hinaus geht*“¹⁰, erklärt Demand. Indem er dem „Fremdmedium“ einen derart prominenten Platz zugesteht, gleichzeitig auch von der alleinigen künstlerischen Urheberschaft zurück tritt und sein Werk in den offenen Dialog mit einem anderen eintreten lässt, erweitert Demand das Feld seiner Betätigungen in bisher ungekannter Dimension.

Texte und Bücher

Demands Affinität zu Sprache und Literatur ist nicht neu, vielmehr hat er diese bereits in einer Vielzahl früherer Projekte unter Beweis gestellt. Mit Vorliebe ließ Demand von Schriftstellern wie Jeffrey Eugenides, Julia Franck, David Foster-Wallace oder Dave Eggers Katalogtexte verfassen, die sich nicht der gewohnten Form eines populärwissenschaftlichen, kunsttheoretisch einführenden Beitrags verpflichteten, sondern vielmehr der Fiktion und Narration bzw. dem Text als Kunstform folgten. So findet sich beispielsweise im Katalog zur Ausstellung im *Kunsthaus Bregenz* eine Kurzgeschichte von Julia Frank¹¹, die wie die sprachliche Bebilderung der kulissenhaften Fotografien von Demand fungiert, möglicherweise eine oder mehrere der Pappszenerien mit beispielhaftem Inhalt, mit Handlung und Geschichte füllen könnte. Ein weiteres Beispiel ist der Beitrag „*Fictional episodes from the life of Thomas Demand*“ von Dave Eggers¹² im Katalog zur Dubliner Ausstellung. Eggers präsentiert fünf lose gereimte, augenscheinlich biographische Epi-

soden aus dem Leben der Erzählfigur Thomas Demand. Diese Episoden enthalten nachweislich „wahre“ Fakten und Anspielungen auf Demands tatsächliche Biographie, sie suggerieren so „wahre“ Geschichten. Obwohl die Möglichkeit der Fiktionalität immer mitschwingt bzw. diese im Titel ja bereits ausgewiesen wird, liest sich der Text dokumentarisch und glaubwürdig. Wie bisweilen in der architektonischen Ausgestaltung des Ausstellungsraums, so wird hier in der Sprache und Literatur Demands eigene Arbeitsweise, sein Spiel mit Fakten und Fiktion imitiert und auf ein anderes künstlerisches Medium übertragen.

Höhepunkt und bislang konsequentester Ausdruck des Demandschen Interesses an Text und Buch ist wiederum der Ausstellungskatalog zur großen Berliner Schau. Weniger Katalog als vielmehr Künstlerbuch, findet sich hier außer eines „klassischen“ Begleittextes von Mark Godfrey¹³ am Ende der umfangreichen Publikation die sorgfältig austarierte Gegenüberstellung der fotografischen Werke und der Straußschen Bildlegenden. Höchsten Aufwand in der Produktion lassen die rund 40 herausklappbaren Doppelseiten mit qualitativ hochwertigen Abbildungen vermuten, denen jeweils eine eigene Seite mit dem Text der Bildlegende vorangeht. Weiteres sinniges Detail dieses Buches ist der Inneneinband des Hardcover, der das abstrahierte Muster blühenden Rittersporns des in der Arbeit „*Fotoecke*“ (2009) abgebildeten Vorhangs wieder aufnimmt und somit auch die Brücke zu den Vorhangwänden in der Ausstellung schlägt.

Demand spickt seine Kataloge zunehmend mit kleinen Besonderheiten und handwerklichen Raffinessen: In den Katalog zur Ausstellung in der *Serpentine Gallery* wurden Tapetenmuster zum wortwörtlichen „Begreifen“ der Oberflächenstruktur, des kunstvollen Druckverfahrens, der tatsächlichen Farbigkeit eingebunden¹⁴; der Katalog zur Dubliner Ausstellung, die unter dem typologischen Leitmotiv der Treppe stand, wurde durch treppenhafte Abstufung der Katalogseiten in ein eigenes Kunstwerk verwandelt. Und die aufwändige Publikation zur Ausstellung in Venedig bestand gleich aus zwei Buchteilen, die in einem edlen schwarzen Schuber zusammengefasst wurden: einerseits einem schmalen, hochformatig entsprechend eines Schreibblocks gebundenen und mit Bleistiftschrift gefüllten

Buch zur Arbeit „Yellowcake“, das den Eindruck der Unmittelbarkeit, der Hast eines journalistischen Notats durch seinen noblen Silberschnitt wieder revidiert; andererseits einer mächtigen Publikation zum Meisterwerk „Grotte“ (2006), in der Skizzen und Fotos des Modellierungsprozesses sowie sämtliches Recherchematerial inklusive mehrerer Hundert Höhlenpostkarten dokumentiert sind – ebenfalls in aufsehenerregender Produktionsform, da die Seiten durch einen horizontalen Buchschnitt zweigeteilt wurden.¹⁵

Selbstversuche auf der Bühne

Nachdem Assoziationen zu Kulisse und Bühnenvorhängen nicht nur im Kontext der Berliner Ausstellung immer wieder anklangen, lag es nahe, dass Demand auch den Schritt auf die Theaterbühne wagen würde. Mittlerweile hat der Künstler zwei eigens für die Bühne konzipierte Produktionen realisiert: Für das Festival „Fressen oder Fliegen. Art into Theatre, Theatre into Art.“ am Berliner Hebbel am Ufer (HAU), das im Herbst 2008 stattfand, produzierte Demand den Filmloop „Regen/Rain“ (2008): Im großen Theatersaal des HAU konnte der Besucher dem kontemplativen Prasseln animierten Theaterregens lauschen bzw. den abertausenden von Tropfen zuschauen, wie diese ab- und anschwellend auf einen nass spiegelnden, von nächtlichem Schweinwerferlicht schwach erleuchteten Boden fallen. Demand beschreibt seine Bühnenschau als „so etwas wie eine Nicht-Vorstellung“, als „Abbild von Depression, Lähmung, Langeweile“¹⁶, und er wunderte sich in einem Interview über die Festivalbesucher, die lange Zeit vor dieser unaufgeregten Schau verharren.¹⁷

Der Film „Regen/Rain“ wurde ein gutes halbes Jahr später abermals auf einer Bühne präsentiert, und zwar als Teil der großen Künstleroper „Il Tempo del Postino“, die im Rahmen der Art 40 Basel zur Aufführung gebracht wurde.¹⁸ In der Abfolge der über ein Dutzend Einzelstücke der Produktion – allesamt von großen Namen der Gegenwartskunst kreiert – kam dem Film die Rolle eines mehrere Minuten langen Bühnenstückes zu. Unterschied zur vorangehenden Präsentation und geistreiches Supplement war der Livesound zum Film: Im Orchestergraben fand sich ein Tonmeister, der mit Hilfe einer Kochplatte, mehrerer Pfannen

und frisch aufgeschlagener, brutzelnder Spiegeleier das prasselnde Regengeräusch erzeugte. Dass der Ton durchaus an den einem Bühnenstück gewöhnlich nachfolgenden Zuschauerapplaus denken ließ, zeugt abermals von Demandscher Spitzfindigkeit und (ironischem) Kalkül.

Die Eroberung des öffentlichen Raums

Zeitgleich zu den Vorbereitungen für die große Ausstellung „Nationalgalerie“ in Berlin dehnt Demand seinen Wirkungsradius auf den öffentlichen Raum aus. Über eine Wettbewerbsausschreibung wird er involviert in das Projekt um das sog. „Nagelhaus“ – abermals eine Kooperation mit dem Londoner Architekturbüro. Es geht um die Neugestaltung des Escher-Wyss-Platzes in Zürich, einem vernachlässigten, stadttarchitektonisch unattraktiven Platz unter einer stark befahrenen Stadtautobahnbrücke in Zürich. Demand suchte nach einem geeigneten Bau für diesen Platz und stieß auf die über das Internet bekannt gewordene Geschichte einer Restaurantbesitzerin aus dem chinesischen Chongqing, die sich weigerte, aus ihrem Haus auszuziehen, als dieses einem großen Einkaufszentrum weichen soll. Die Bilder des „Nagelhauses“ gingen um die Welt – ein kleines Häuschen auf einem meterhohen Erdzapfen, das inmitten einer riesigen Baugrube seinem Schicksal trotzte. Gleichzeitig entwickelte sich der Fall zu einem öffentlich ausgetragenen Kampf zweier politischer Lager und zu einer Metapher für die tiefe Kluft zwischen Privatinteresse und Staatsmacht in China. Am Ende musste das Nagelhaus schließlich weichen.

In Zürich soll das Haus nun als chinesisches Restaurant nachgebaut werden und dem Escher-Wyss-Platz zu einem neuen Erscheinungsbild mit sozialer Infrastruktur verhelfen, wobei die Baugenehmigung aufgrund der finanziellen Lage der Stadt noch auf sich warten lässt.

Wie in Fotografien und Filmen geht es bei diesem Projekt um die Rekonstruktion eines Schauplatzes auf Grundlage medialisierter Bilder, um die Übersetzung des Zweidimensionalen ins Dreidimensionale. Im Unterschied zu den vorangehenden Arbeiten führt das Nagelhaus am Ende jedoch nicht zu einem zweidimensionalen Bildträger zurück, und in diesem Sinne

kommt auch der Rekonstruktion nicht allein modellhafte, d.h. vergängliche Mittlerfunktion auf dem Weg zu einem höheren Zweck und Erkenntnisinteresse zu. Vielmehr gemahnt das Haus als tatsächliches, beständiges Bauwerk an sein nicht mehr vorhandenes Original.

Resümee

„Jeder fängt mal klein an“, heißt es in einem Sprichwort, und dies ist rückblickend auf die künstlerische Laufbahn von Thomas Demand wörtlich zu verstehen. Während sich der Künstler vor bald 20 Jahren noch den technischen Herausforderungen bei der Rekonstruktion einzelner (Alltags-)Gegenstände und kleiner, überschaubarer Sujets ausgesetzt sah, hat sich der Fokus seiner Arbeit über die Jahre hinweg zu immer ausladenderen Szenerien bzw. gewaltigen, mittlerweile mit digitaler Schneidemaschine produzierten Papiermodellen verschoben, die in meterlangen C-Prints und mehrteiligen Bildserien unter die immer gleiche fotografische Bildoberfläche gebannt werden.

Mit dem Nagelhaus-Projekt und somit Experimenten auf dem Feld des modernen Häuserbaus hat diese Entwicklung aktuell einen (vorläufigen?) Höhepunkt erreicht, der schwerlich abermals zu „toppen“ sein dürfte. In der Retrospektive auf das Werk und dessen stringente Fortentwicklung markiert dieser Höhepunkt womöglich auch einen Wendepunkt, mit dem eine Umorientierung bzw. eine neue, mehr architektur- oder designorientierte Schaffensphase einher gehen könnte.

Neben der Entwicklung vom Kleinen zum Großen, vom Mikro- zum Makrokosmos, lässt sich, wie gezeigt, eine stärker werdende Tendenz hin zu „temporären“ bzw. auf unterschiedliche Art und Weise eine spezifische Zeitkomponente integrierenden Werkformaten ausmachen, sei es in den aufwändigen Filmloops, den Aufsehen erregenden Ausgestaltungen des Ausstellungsraumes oder den „Live-Aufführungen“ der Werke auf der Bühne. Insgesamt legt die Fortentwicklung des Gesamtwerkes von den frühen 1990er Jahren bis zum heutigen Tag die Frage nahe, inwiefern sich die auf den verschiedenen künstlerischen Feldern gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnisse je-

weils aufeinander übertragen lassen – und diese Frage dürfte auch den Künstler umtreiben und solch interdisziplinären Austausch erst anstoßen. Dass solche Übertragungen nicht nur möglich und legitim, sondern sogar notwendig und wertvoll sein können, zeigt sich anhand der fruchtbaren Perspektivwechsel und aufschlussreichen neuen Anschauungsweisen, also dem „Mehrwert“ auf Seiten des Rezipienten, den der Medienwechsel bereit hält.

Die Zeiten, in denen sich Künstler auf ein einziges künstlerisches Ausdrucksmedium festlegen und diesem lebenslang treu bleiben konnten, sind bekanntlich längst vorbei. Multidisziplinarität gehört heute zum facettenreichen Alltag einer grenzenlosen zeitgenössischen Kunst, und vielfach liegt die Notwendigkeit solcher medienübergreifender Projekte in der Dynamik und inneren Logik des Werkes selbst, d.h. bei Demand im Prozess der Bildproduktion, begründet.

Die Auseinandersetzung mit dessen Gehversuchen auf „fremdem“ künstlerischen Terrain – seien diese nun „multidisziplinär“, „intermedial“ oder „medienpluralistisch“ genannt – macht aber noch etwas anderes deutlich, und dies ist ebenfalls symptomatisch für die heutige (Kunst-)Welt: Das Bedürfnis des Künstlers (wie auch des Rezipienten) nach Abwechslung, Kurzweil, Diversität und Veränderung. In diesem Sinne gemahnt die vergangene Berliner Ausstellung zum heutigen Zeitpunkt erstmals in der erfolgsverwöhnten Laufbahn des Künstlers an die Schnelllebigkeit des Kunstbetriebs bzw. die sensiblen Mechanismen einer Kunstszene, die sich mit einer abermaligen Bilderschau nur zufrieden geben wird, wenn es Demand gelingt, mit Hilfe von „display features“ und anderen Erfindungen das bisher Gesehene aufs Neue zu überbieten.

Endnoten

1. Die Ausstellung „Thomas Demand: Nationalgalerie“ war vom 18. September 2009 bis 17. Januar 2010 in der Neuen Nationalgalerie Berlin zu sehen.
2. Cristina Bechtler (Hrsg.). *Art, Fashion and Work for Hire: Thomas Demand, Peter Saville, Hedi Slimane, Hans Ulrich Obrist and Cristina Bechtler in Conversation*. Wien/New York 2008. 26.

3. Alexander Kluge. „In der Tropfsteinhöhle klappt ein Vakuum“. Alexander Kluge im Gespräch mit Thomas Demand.“ *Süddeutsche Zeitung* Nr.129, 7. Juni 2006.
- 4.Hans Ulrich Obrist (Hrsg.). *Thomas Demand – Hans Ulrich Obrist. The Conversation Series*. Köln 2007. 75. 5.Ebd.
- 6.Hans Ulrich Obrist (Hrsg.). *Thomas Demand und die Nationalgalerie: Gespräch über die Ausstellung mit Hans Ulrich Obrist, Berlin 2009*. 5.
- 7.Anke Finger weist in ihrer Abhandlung zum Gesamtkunstwerk der Moderne auf die Unterscheidung zwischen Gesamt-Kunstwerk und Gesamtkunst-Werk hin. Im Gegensatz zum Wagnerischen Gesamtkunstwerk, dem auch Demands künstlerische Produktionen näher kommen, definiert Gesamt-Kunstwerk laut F. „ein einzelnes Produkt, das sich als Ganzes präsentiert: ein Kunstwerk, das einer Einzelkunst entstammen könnte“. Vgl. dazu Anke Finger. *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*. Göttingen 2006. 80f.
- 8.Obrist 2009, a.a.O. 35.
- 9.Obrist 2007, a.a.O. 77.
- 10.Ebd. 68.
- 11.Julia Franck. „Absätze.“ In: *Thomas Demand: Phototrophy* (Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunsthaus Bregenz, 17. September bis 7. November 2004). München 2004. 112-115 (mit engl. Übersetzung).
- 12.Dave Eggers. „Fictional episodes from the life of Thomas Demand“. In: *Thomas Demand: L'esprit d'Escalier* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Irish Museum of Modern Art, Dublin, 28. Februar bis 3. Juni 2007). Köln 2007. 18-23.
- 13.Mark Godfrey. „Nationalgalerie.“ In: *Thomas Demand: Nationalgalerie* (Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie Berlin, 18. September 2009 bis 17. Januar 2010). Göttingen 2009. 1-12.
- 14.*Thomas Demand: Cuts, Papers, Leaves* (Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Serpentine Gallery, London, 6. Juni bis 20. August 2006). München 2006.
- 15.*Thomas Demand: Processo grottesco* (Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Fondazione Giorgio Cini, Venedig, 7. Juni bis 7. Juli 2007). Mailand 2007.
- 16.Obrist 2009, a.a.O. 50.
- 17.Ebd.
- 18.vgl. die ausführliche Kritik der Autorin zu „*Il Tempo del Postino*“: Veronika Tocha. „Zeit für Fragezeichen: Kritische Anmerkungen zu „*Il Tempo del Postino*“ in Basel.“ www.kunsttexte.de

Bibliographie

Ausstellungskataloge:

Thomas Demand: Phototrophy (Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunsthaus Bregenz, 17. September bis 7. November 2004). München 2004.

Thomas Demand: Cuts, Papers, Leaves (Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Serpentine Gallery, London, 6. Juni bis 20. August 2006). München 2006.

Thomas Demand: L'esprit d'Escalier (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Irish Museum of Modern Art, Dublin, 28. Februar bis 3. Juni 2007). Köln 2007.

Thomas Demand: Processo grottesco (Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Fondazione Giorgio Cini, Venedig, 7. Juni bis 7. Juli 2007). Mailand 2007.

Thomas Demand: Nationalgalerie (Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie Berlin, 18. September 2009 bis 17. Januar 2010). Göttingen 2009.

Sekundärliteratur:

Bechtler, Cristina (Hrsg.). *Art, Fashion and Work for Hire: Thomas Demand, Peter Saville, Hedi Slimane, Hans Ulrich Obrist and Cristina Bechtler in Conversation*. Wien/New York 2008.

Finger, Anke. *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*. Göttingen 2006.
Kluge, Alexander. „In der Tropfsteinhöhle klappt ein Vakuum. Alexander Kluge im Gespräch mit Thomas Demand.“ *Süddeutsche Zeitung* Nr. 129, 7. Juni 2006.

Obrist, Hans Ulrich (Hrsg.). *Thomas Demand – Hans Ulrich Obrist. The Conversation Series*. Köln 2007.

Ders. (Hrsg.). *Thomas Demand und die Nationalgalerie: Gespräch über die Ausstellung mit Hans Ulrich Obrist, Berlin 2009*. Berlin 2009.

Tocha, Veronika. „Zeit für Fragezeichen: Kritische Anmerkungen zu „*Il Tempo del Postino*“ in Basel.“ in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2009 (5 Seiten), www.kunsttexte.de.

Zusammenfassung

Der Textbeitrag nimmt das Werk des anerkannten Gegenwartskünstlers Thomas Demand in seiner Gesamtheit in den Blick und fokussiert dabei auf Demands zunehmendes Interesse an Medienpluralismus und künstlerischer Multidisziplinarität: Von den einfachen Papierskulpturen der frühen 1990er Jahre über die zunächst dokumentierende, später inszenierende Fotografie und den Film wird der Bogen geschlagen zu Demands Auseinandersetzung mit diversen Ausstellungsarchitekturen (u.a. in der Ausstellung „*Nationalgalerie*“ in Berlin) und zur Herstellung der aufwändigen Katalogbücher, um schließlich mit den jüngst realisierten Produktionen des Künstlers für die Bühne und den öffentlichen Raum zu enden. Die Aufweitung des Werkes in Richtung der künstlerischen Nachbardisziplinen soll so als chronologisch gereifte Konsequenz und logische Notwendigkeit eines sui generis hybriden Werkansatzes begriffen werden.

Autorin

Veronika Tocha studierte Kunstgeschichte, Kunst-erziehung und Germanistik in Freiburg, Weimar, Jena und Dublin. Zur Zeit promoviert sie in Berlin über modellhafte Vor- und Nachbilder im Werk von

Thomas Demand und ist Landesstipendiatin der
Graduiertenförderung des Freistaates Thüringen.

Titel

Veronika Tocha, Von der Pappschachtel zur Stadtarchitektur. Medienpluralismus bei Thomas Demand (chrono-)logisch betrachtet., in: kunsttexte.de, Gegenwart Nr. 1, 2010 (7 Seiten), www.kunsttexte.de.