

GESCHICHTE GOOGELN

Über Thomas Demand in der Neuen Nationalgalerie, Berlin



„How German is it?“ Unter dieser Frage steht das prominent besetzte Begleitprogramm der Ausstellung von Thomas Demand in der Neuen Nationalgalerie. Auch in anderer Hinsicht ist der Museumsname hier Programm, versammelt diese grob thematisch angelegte Retrospektive doch alle Arbeiten des in Berlin lebenden Künstlers, in denen es um die Geschichte Deutschlands bzw. seine westdeutsche Biografie geht. FAZ und „Die Zeit“ zumindest waren angesichts von so viel Wille zur nationalen Repräsentation schon im Vorfeld begeistert.

In Mies van der Rohes Musentempel ging es gedämpft zu. Vorhänge und Vitrinen flankierten Demands menschenleere Tableaus. Bei genauerer Betrachtung erwies sich diese „Nationalgalerie“ jedoch als riskantes Spiel mit der Relevanz der eigenen Motive, Konzeptionen und Kunst.

Diese Ausstellung ist eine (Medien-)Operation, eine Maschinerie, ein Netz, ein System wie der Flughafen Tegel, mit Gateways und Andockstationen für den Transport von Referenzen. Das materielle Zentrum bildet die Ausstellung, eine straff organisierte Raum- und Bildordnung, die so leer- und aufgeräumt ist, dass ordentlich Platz für Projektionen bleibt.

Aber, dem Schriftmedium entsprechend, nun der Reihe nach: Thomas Demand zeigt in Mies van der Rohes gläsernem Kunsttempel 40 Fotografien, die er bis auf wenige neue aus dem Bestand seiner Arbeiten ausgesucht hat. Motivisch beziehen sich (fast) alle auf Deutschland: das Bonner Parlament, die gestürzten



Stasiräume in der Berliner Normannenstraße, die Heldenorgel in Bayern, die Badewanne, in der Barchel tot gefunden wurde usw. Alle sind sie in der bekannten Weise produziert: Architektonische und technische Elemente wie Gangways oder Autobahnbrücken, Innenräume und deren Details und neuerdings auch ein Motiv aus der Natur werden nach eigenen oder Medienfotos als lebensgroße Modelle aus Papier und Pappe nachgebaut, fotografiert und anschließend zerstört, sodass „nur“ das Foto bleibt. Die Motive werden im Nachbau geleert: keine Menschen, kaum Spuren ihrer Präsenz. Bauliche Details werden reduziert, Flächen und Kanten bereinigt und vereinfacht. Zur Ausstellung wurde ein aufwendiges Katalogbuch produziert, weiß gebunden, die Fotos mit eingefalteter, weißer Deckseite, die Begleittexte seniorengerecht in großer, fetter, serifenloser Schrift auf eigener Seite davor, sodass Text und Bild nicht gleichzeitig zu sehen sind. Sie gehören zusammen und doch wieder nicht; die

buchbinderischen Würdeformeln zeigen, dass die Texte eine Autonomie gegenüber den Bildern beanspruchen.

Die Arbeiten sind nicht chronologisch gehängt, die Formate unterschiedlich, wobei auffällt, dass die neueren meist größer sind als die frühen – eine Entwicklung, die bei erfolgreichen Künstler/innen häufig zu beobachten ist. Der Künstler ist gleichzeitig Kurator, er hat die gesamte Maschinerie – Ausstellungsarchitektur, Hängung, Texte, Katalog, Rahmenprogramm – konzipiert. Es wundert nicht, dass in Interviews und Rezensionen¹ denn auch vom Gesamtkunstwerk die Rede ist, zeittypisch dem Kontext oder dem Ort anverwandelt: Der nationale Kunsttempel spielt ebenso mit wie die Blicke aus seinen Panoramafenstern auf die umgebenden Klassiker der Berliner Stadtarchitektur. Außerdem spielen mit der von Demand für Begleittexte angefragte Autor Botho Strauß, das Londoner Architekturbüro Caruso St John, von dem das Konzept der



1 Thomas Demand, „Nationalgalerie“, Neue Nationalgalerie, Berlin, 2009, Ausstellungsansicht

2 Thomas Demand, „Klause 1“, 2006

2

Vorhänge für die Raumbildung stammt², und nicht zuletzt die Medienmaschine von Presse, Internet und schneller Interviewpublikation. Und: Das Konzept passt, sitzt und hat Luft, wie man in Berlin sagt. Es ist hervorragend gemacht, genau, stimmig, und das ist in Berlin schon selten genug.

Die gläserne Raumtransparenz der Nationalgalerie, wie geschaffen für die sockellosen Plastiken der Nachkriegsmoderne, aber wohl der schwierigste Ausstellungsraum für alles andere – in schlechter Erinnerung die Immendorf-Retrospektive, die den Bau durch eine bombastische Rigipsarchitektur ausblendete –, wird in der Demand'schen Konzeption auf das Raffinierteste einbezogen und ausgesperrt zugleich: Hohe, üppig und schwer fallende Vorhänge in erdfarbenen Abstufungen zwischen Matsch und Dumpfgelb bilden „Innen“-Räume, vor den Vorhängen sind die ebenfalls meist in den gedämpft-diskreten Farben öffentlich-neutraler Architektur gehaltenen Arbeiten frei hängend installiert. Die

Hängung ist großzügig; jede Arbeit hat reichlich respekt- und bedeutungsheischenden Ummaum. Die Begleittexte liegen aufgebahrt in neben den Bildern stehenden Vitrinen. Auch hier wirkt die Augentäuschung mit: Die Texte sind jeweils als aufgeschlagene Seite des Katalogs inszeniert, wobei das Katalogbuch für die Vitrinen vergrößert wurde. Von den inneren Räumen in Proportionen, die beim Durchwandern an etwas altmodische, aber luxuriöse Hotels oder Villen denken lassen, eröffnen Passagen Durchblicke zur äußeren, gläsernen Raumhülle.

Die Besucher verfallen, so weit ich beobachten konnte, unter gedämpfter Beleuchtung in einen gemütlichen Schlenderschritt, genießen die ruhigen Bilder, die ihren optischen Reiz ähnlich der Architekturfotografie den Effekten von räumlicher Ordnung in der Fläche zu verdanken haben – eine Ordnung, deren unangestrengte Gemütlichkeit nur dann gefährdet wäre, wenn das Wissen um die an den Motiven klebenden

Themen dazwischenkommen sollte: Die Serie „Klausen“ etwa reproduziert Details einer Kneipe, die viel fotografiertes Ort eines Verbrechens war.

Kleines Detail am Rande: Das Entree der Ausstellung gegenüber dem Eingang, noch bevor man den Einlass passiert, wird bestimmt vom größten – jedenfalls längsten – Format der Ausstellung: die fast fünf Meter lange „Lichtung“, die in Proportionen und Lichtverhältnissen Cinemascope-Charakter hat. Sie zeigt in der ästhetischen Tradition romantischer Malerei die Blattschichtungen eines Laubwaldes mit Lichteinfall im Zentrum, selbstverständlich aus Papier nachgebaut. „Lichtung“ hängt an ähnlich signifikanter Stelle wie bei der Warhol-Retrospektive das riesige pinkfarbene Abendmahl nach Leonardo da Vinci – mit dieser Weihe-Inszenierung hatte Heiner Bastian 2001 Warhol aus der Umklammerung der Pop-Art erlösen wollen, um ihn in den Olymp der großen Maler zu überführen. Die Strategie, „Lichtung“ so prominent zu platzieren, tut ihre Wirkung; die Presse reagiert mit kalkuliertem Reflex: Aus der „Lichtung“, einem Wunderwerk augentäuschender Bastelfertigkeit, wird der deutsche Wald, obwohl weder Eiche noch Tanne zu sehen sind. Auch dies gehört zur Referenzmaschinerie des Künstlers.

Was fehlt, ist das Programm von Alexander Kluge-Filmen, das dem Interview zufolge, das Obrist und Demand zur Ausstellung publiziert haben, in der Ausstellung geplant war.³ Das heißt, es fehlt eben nicht; es hätte die gelassene Atmosphäre wohl eher beunruhigt.

Demand's Methode, durch Pressefotos bekannte Orte historischen, mörderischen oder sonst wie öffentlichkeitsrelevanten Geschehens in neutralisierter Form, d. h. ohne erzählerisch wirkende Details zu reproduzieren und damit das

zu bewirken, was im ultra-abgenutzten Kritiker- und Kuratorenjargon dann „Irritation“ heißt, geht in dieser opulenten Runduminszenierung eher unter. So erschließt sich das spezifisch „Deutsche“ als vereinende Suchmaske nur aus dem Zusammenspiel mit den anderen Signifikanten der Ausstellungsmaaschinerie, zudem entwertet das massierte Auftreten der „hinter“ den Bildern suggerierten Dramen und Tragödien die Währung ihrer Relevanz.

Und das ist vielleicht das Spannendste an dieser Ausstellung: Relevanz gerät hier auf eigenartige Weise umfassend ins Schlingern. Sagen diese Fotos etwas aus? Ist das (deutsch-)nationale Thema relevant, das hier, einem Spinnweb gleich, alle Elemente überzieht, von der Bildproduktion über Hängung, Inszenierung und Katalog bis zu Ort und Datum (20 Jahre vereintes Deutschland)? Und wie stellt sich jene Relevanz her, die so etwas wie „das Deutsche“ hervorbringen könnte? Wie determiniert Demand, was relevant sein könnte? „So wie bei Google: Du gibst etwas ein und bist überrascht, was sich auf der Ergebnisliste findet.“⁴ Wiederum ein konzeptuelles Verfahren: ein determiniertes Setting mit einem Prozess, dessen Ausgang dem Zufall überlassen bleibt. Zu dumm nur, dass dieses Konzept mit einem Mehrwert an Bedeutungsschwere zu kämpfen hat, der gerade die Skepsis des Ansatzes wieder unglaublich macht: Das textuell-diskursive Drumherum liegt wie Blei auf der Unverbindlichkeit der visuellen Evidenz. Nicht nur die Texte von Strauß in ihrem dräuend verrätselten hohen Ton, auch das Rahmenprogramm mit Talkshows namhafter Sparingpartner bringt ein „Gschmäcke“ zwischen kulturpessimistischem Leider-sind-wir-nicht-mehr-Wer und Wir-wollen-aber-wieder-wer-Sein ins diffuse Spiel. In eine allzu wohlfeile Konser-

vativismuskritik, wie sie beim Namen von Botho Strauß gerne angestimmt wird, mag ich zwar nicht einstimmen, dennoch ist die Beteiligung zum Beispiel von Politikwissenschaftler Herfried Münkler im Rahmenprogramm aufschlussreich. Demand kennt Münklers These, dass es den wiedervereinten Deutschen an verbindenden Mythen nationaler Identifikation fehlt.⁵ Politisch zweifelhaft ist, was daraus (Demand äußert sich dazu nicht) folgt: Da der blasse BRD-Verfassungspatriotismus offenbar nur schwache emotionale Impulse zu bieten scheint, die zu wenig Aggressionspotenzial vor allem in der Konfrontation mit nicht westlichen, hoch motivierten, weil mythengesteuerten Kulturen freisetzen, bedarf es affektstarker Mythen, um als Nation (wieder) stark und handlungsfähig zu sein. Indem Demand mit dem Rahmenprogramm auch solchen Versionen des „Deutschseins“ eine Bühne gibt, riskiert er, in ihren Dunstkreis zu geraten. Seine Bilder jedoch produzieren keine Helden, sondern Leerstellen. Die Besucher können sich fragen, ob die Melancholie, die von diesen verlassenen Stätten ausgeht, den Wunsch nach Helden als Mangel impliziert oder im Gegenteil die Annahme einer Kollektivität von Helden- und Gedächtnisbildern so distanziert wie kritisch beleuchtet.

Wenn ich einen Nenner finden sollte für Demands Verfahren, so würde ich die Tautologie vorschlagen. Sie vereint das Herstellungsverfahren, das die Verdoppelung vorhandener Bilder (äußerer Medienbilder wie innerer Erinnerungsbilder) nach den erprobten Konzepten modernistischer Selbstreferenzialität praktiziert, mit dem Perpetuum mobile der Bedeutungsproduktion, welches die Ausstellung im Zusammenwirken all ihrer Teile in Gang setzt. Demand beherrscht die Kunst, Gegensätze zu einem wasserdichten Kon-

zept zu vereinen: Die Ausstellung ist diffus und präzise, sparsam und opulent, leer und bedeutungsschwanger, minimalisiert und monumental, akzidentell und stringent. Die Oppositionen lösen sich auf in dieser gesamt-kunstwerklichen Tautologie: von Abgebildetem und Gezeigtem, von kalkulierten Erwartungen und ihrer kalkuliert (un)eingelösten Erfüllung.

SUSANNE VON FALKENHAUSEN

Thomas Demand, „Nationalgalerie“, Neue Nationalgalerie, Berlin, 18. September 2009 bis 17. Januar 2010.

Anmerkungen

- 1 Obrist eröffnet damit sein Interview mit Demand, in: Thomas Demand und die Nationalgalerie. Gespräch über die Ausstellung mit Hans Ulrich Obrist, Berlin 2009, S. 5; siehe auch Markus Woeller: „Bilder, die wir uns machen“, in: taz.de, 18. 9. 2009.
- 2 Das Arbeiten mit Vorhängen ist inspiriert von Recherchen zur Ausstellungsästhetik in der Neuen Nationalgalerie. Vgl. Thomas Demand und die Nationalgalerie, a.a.O., S. 36f.
- 3 Ebd., S. 39.
- 4 Ebd., S. 12.
- 5 Ebd., S. 11.