



So sahen die Bühnen bundesdeutschen Bewusstseins aus: Tische vor etwas, das auch abstrakte Kunst sein könnte. Wie immer hat Demand für sein „Studio“ alles aus Papier rekonstruiert, sogar die rote (wer trinkt dort Wein?) Flüssigkeit im Glas. © VG Bild-Kunst Bonn, 2009

## In einer Wiederaufbauwelt

Bühnen der Erinnerung: Die Neue Nationalgalerie zu Berlin zeigt Thomas Demand

Am 1. Mai 2008 zerstörten in dem kleinen Ort Loitsche betrunkene Jugendliche ein mit Liebesbekundungen überzogenes Wartehäuschen. In den Jahren zuvor hatten die Gründer der Band „Tokio Hotel“ oft hier gesessen, deswegen war die kleine Holzarchitektur im Stil bayerischer Berghütten zu einer Pilgerstätte für Teenager geworden; einige übernachteten dort sogar, um sich ihren Idolen nahe zu fühlen. Die örtliche Verwaltung kam daher auf die Idee, mit der Ruine Geld zu machen. Man beschloss, sie, in Einzelteile zerlegt, auf Ebay anzubieten, zu Preisen zwischen 500 und 4000 Euro – und es war eine seltsame Vorstellung, dass sich ein Zwölfjähriger in seinem Kinderzimmer als magisches Kontaktobjekt zur Welt der Highschool-Punkband ausgerechnet das herausgesägte Teil einer nostalgischen Architektur aufstellt, die eine alpine Zirbelstubengemütlichkeit in die Verkehrswüsten der Nachkriegszeit bringen sollte.

Dieses so verschwundene Wartehäuschen, einen seltsamen deutschen Erinnerungsort, hat der Künstler Thomas Demand rekonstruiert auf die Weise, die ihn bekannt gemacht hat: als lebensgroßes Papiermodell, nach Vorlagen von Fotos, die in Magazinen, Büchern oder im Netz zu finden sind, Bildern also, die das sogenannte öffentliche Bild einer Sache prägen. Und wie immer hat er die eigentliche Skulptur – in der, wie in einem barocken Trompe l'œil, alles bis hin zum Baum, dem Gras, dem Laub minutiös aus Papier nachgebaut wurde – vernichtet und zeigt in seiner Ausstellung nur die Fotografie des Papiermodells. Was bleibt, ist das Bild, das etwas Verschwundenes zeigt, was aufgrund eines Bildes von etwas Verschwundenem entstand: Wenn man diese Ausstellung unbedingt bildtheoretisch angehen will, geht es darum, offenzulegen, was im mehrfachen Übersetzungsprozess von Medienbildern in Formen und dann in Bilder mit deren Informationen geschieht. Aber erst einmal zum Ausstellungsort: Selten sah Mies van der Rohe 1968 errichteter Glasbau so gut aus wie bei dieser Ausstellung, deren Macher die moderne Idee der „Vorhangsfassade“ sehr wörtlich nahmen und Demands Arbeiten statt auf Stellwänden auf haushohen Vorhängen präsentieren, wie man sie in diesem Format nur aus Theatern kennt. Die Nationalgalerie ist so in ein Labyrinth aus Bühnen verwandelt, was mit den gezeigten Arbeiten durchaus etwas zu tun hat.

Auch die 1968 errichtete Neue Nationalgalerie ist ein Nachkriegsbau, der für einen Neuanfang stehen sollte, so wie viele

der Bauten, die Demand als Papiermodell rekonstruiert. Da ist das Wohnzimmer eines modernen Einfamilienhauses, das Treppenhaus einer Schule mit filigranem Geländer – alles ist durchsichtig, leicht, offen. Ein Papiermodell zeigt die Dekorfassade ostdeutscher Plattenbauten; was man sieht, sind Versuche, nach 1945 neuen Gesellschaftsideen Formen zu geben. Um diese Formen geht es. Nun ist der 1964 geborene Demand, obwohl er Fotografien zeigt, kein Fotograf, sondern ein konzeptionell arbeitender Bildhauer, deswegen lohnt es sich, das, was er baut, als Skulptur zu betrachten. Ein Raum der Schau zeigt Bilder, die starke formale Korrespondenzen haben: ein Fernsehstudio mit gestreiftem Hintergrund, ein Lamellenvorhang, wie er in Sparkassen und Vorstandsetagen Blicke abhält, und zuletzt bei den Opel-Verhandlungen, zum Symbol der Intransparenz von Machtausübung wurde, dazu ein Labor von BMW, selbst eine Art Modell, in dem Autofahrten simuliert wurden – drei Orte, an denen im weitesten Sinn Bewusstsein manipuliert wird.

Der rabiate Begriff „Bildhauer“ trifft auf Demand auch in dem Sinne zu, dass hier einer Bilder in Stücke zerlegt, um Formen, ihre Wirkung, ihre ideologische Mechanik zu verstehen, Prozesse zurücklaufen zu lassen wie einen Film. In diesem Prozess einer skulpturalen Freilegung werden vor allem Details, Oberflächen sichtbar, auf die man sonst nie achtete – zum Beispiel die zahllosen Messingknöpfe am Rednerpult des alten Bonner Plenarsaals, eine politikikonographisch interessante, programmatisch bescheidene Zierform, die allenfalls an aufgestapelte Pfennige erinnert und ein Gegenbild zum Pomp vor 1945 liefert. Trotzdem ist Demands Arbeit keine reine historische Ikonographie, die vor allem fragt, warum und von wem uns welche Bilder gezeigt wurden. Seine Rekonstruktionen wirken oft wie Welten im Entwurfszustand oder Bühnen, die auf Bespielung warten (ein Eindruck, den die Theatervorhänge in der Ausstellungshalle noch verstärken). Es gibt keine Menschen in Demands Welten, allenfalls Spuren von ihnen, und vielleicht trifft der paradoxe Begriff eines postumen Modells es am deutlichsten: Durch die Entrümpelung der Bilder, die Entfernung von Personen und Schrift, werden die gezeigten Orte aus ihrer festen ikonographischen Verankerung gerissen. Es kommt zu einer Richtungs- wende: Die Räume sehen nicht aus, als hätten Menschen sie soeben verlassen, sondern so, als warteten sie auf sie. Zu den rund vierzig Bildern der Schau hat

Botho Strauss kurze, auch im Katalog nachzulesende Texte verfasst (F.A.Z. vom 12. September); in wenigen Fällen gab es die Texte schon, oder Demand hat ein Bild zu einem bestehenden Text geschaffen. 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, wie es etwa der Kunsthistoriker Erwin Panofsky am Beispiel Englands versucht hat. Demand scheint es eher darum zu gehen, Bühnen zu zeigen, die von verschiedensten Assoziationen und persönlichen Erinnerungen besiedelt werden können. Und manchmal setzt Strauss das Personal, das Demand aus seinen Papierwelten entfernte, probenhalber wieder auf die Bühne. Zu einem Bild, das uniforme Balkone zeigt, schreibt er eine großartige Szene, die vom Kollaps des immobilisierten Idylls handelt, welches solche Balkone versprechen: Ein Mann ist vorübergehend in sein Auto gezogen und beobachtet von dort aus, „Kekse nagend“, die Frau, die ihrerseits vom Balkon aus späht, ob er noch im Auto sitzt.

Ein anderer Text beschreibt Spielzeug von 1955, aus „Blei, Ton und Bakelit“. Dieses Sensorium für unterschwellige Prägungen durch Material, Haptik, kleine Formen verbindet Strauss und Demand. Warum fühlte sich der Sommer 1975 anders an als der 2005? Die Dinge hatten andere Farben, es gab andere Materialien; wer 1990 geboren wurde, kennt den chemischen Geschmack grüner Waldmeisterbrause ebenso wenig wie den von weichen Schaumstoffen und warmem Plastik herührenden Geruch eines Renault 4, der für die, die mit ihm in den Urlaub fuhren, untrennbar mit dem Bild des Sommers verbunden ist. Es sind diese individuellen Erinnerungen, die in der Ausstellung wachgerufen werden, unterschwellige, individuell unterschiedliche Prägungen, Erinnerungen an Verschwundenes, dessen Vergewärtigung die Modelle liefern.

So gesehen zeigt die „Nationalgalerie“ genannte Schau eben keinen Kanon kollektiver deutscher Erinnerungsbilder, wie es die Sponsoren der Schau, erfreut über die vermeintlich gute Fassbarkeit dieser Gegenwartskunst, verkündeten, sondern Bühnenbilder, von denen der Druck historisch eindeutiger Interpretierbarkeit gerade genommen wurde. NIKLAS MAAK

**Demand. Nationalgalerie.** Berlin, Neue Nationalgalerie, bis 17. Januar 2010. Der Katalog kostet 35 Euro.