

Imitation of life?

Das Prinzip des Modells in den Fotografien von Thomas Demand

Magisterarbeit zur Erlangung
des Magistergrades (M.A.)

Hochschule für Bildende Künste Braunschweig
Institut für Kunstwissenschaft

Braunschweig, Oktober 2005

Wissenschaftliche Betreuerinnen:

Prof. Dr. Katharina Sykora

Dr. Viola Vahrson

Vorgelegt von:

Ulrike Westphal, Schwedter Str. 22, 10119 Berlin, u.westphal@gmx.de

Matrikel-Nr. 7048

Fächerkombination: Kunstwissenschaft, Medienwissenschaft, Pädagogik

INHALTSVERZEICHNIS

I EINLEITUNG 4

II FOTOGRAFIE UND WIRKLICHKEIT

1. Fotografie als mechanischer Aufnahmeakt 8
2. Bearbeitung der fotografischen Aufnahme 12
3. Digitale Fotografie 15
4. Wirklichkeit als medialer Effekt 18

III DIE FOTOGRAFIE VON THOMAS DEMAND

1. Werkbetrachtung: Unterscheidung von zwei ‚Bildarten‘ 22

1.1 *Kabine* (2002)

Die visuelle Alltagserfahrung als Bildvorlage 24

1.2 *Büro* (1995)

Das Medienbild als Bildvorlage 28

2. Das gemeinsame Prinzip des Modells 32

2.1 Basismaterial Papier 33

2.2 Kennzeichen des Modellhaften 36

3. Zur Funktion des Modells:

Das Modell als Imitation und Simulation 40

3.1 Das Modell als Imitation eines erinnerten Medienbildes:

Ein Vergleich der Arbeit *Büro* mit dem Originalbild 40

3.2 Das Modell als Imitation eines computergenerierten Bildes:

Ein Vergleich mit einem Bild von Gero Gries 47

3.3 Das Modell als Reflexion fotografischer Theorie und Praxis 51

**IV THOMAS DEMAND VOR DEM HINTERGRUND
DER INSZENIERTEN FOTOGRAFIE DER 80ER JAHRE UND
IM KONTEXT ZEITGENÖSSISCHER FOTOGRAFIE**

1. Inszenierte Fotografie der 80er Jahre:
Vorläufer und Wegbereiter 59
2. Das Prinzip des Modells in der zeitgenössischen Fotografie 65
 - 2.1 Oliver Boberg:
,Un-Orte' als banale Erinnerungen des Alltags 66
 - 2.2 Miklos Gáal:
Die Welt als Spielzeuglandschaft 72

V SCHLUSSBEMERKUNG 78

VI ANHANG

1. Abbildungsteil
2. Abbildungsnachweis
3. Literaturverzeichnis

I EINLEITUNG

„Ist nicht eine Erinnerung an eine Zeit oder einen Ort selbst eine Zeit oder ein Ort? Und wenn auch der Geist damit befasst ist, die Gegenwart aufzunehmen, filtert doch das Bewusstsein unvermeidlich: Unser Gehirn konstruiert sich sein Portrait von der Wirklichkeit.“¹

Die großformatigen Farbfotografien von Thomas Demand (geb. 1964 in München) zeigen auf den ersten Blick banale Räume und Situationen des Alltags. Das Bildspektrum reicht vom Bürozimmer, Zeichensaal, Fernsehstudio, Badezimmer und einer Küche über Architekturansichten verschiedener Gebäude oder auch einzelner Parkgaragen und Treppenhäuser bis hin zu Nahaufnahmen eines Maschendrahtzaunes oder Rasenstückes. Einige Motive scheinen vertraut, andere muten fremdartig an, nicht zuletzt da alle Szenarien von der Abwesenheit menschlicher Personen bestimmt sind. Bei intensiverem Hinschauen wird erkennbar, dass die Realität, die Demand in seinen Fotografien präsentiert, eine Scheinwelt aus Papier ist. Nichts in den Bildern ist ‚echt‘: ein Stuhl nicht aus Holz, eine Wand nicht aus Stein und ein Mülleimer nicht aus Plastik. Jede Einzelheit ist aus Papier² konstruiert und als Gesamtmodell für die Kamera inszeniert.

Mit dieser Erkenntnis eröffnen sich zahlreiche Fragen. Thomas Demand fotografiert statt der Wirklichkeit etwas Künstliches, Gebautes, Inszeniertes, das der Realität zwar täuschend ähnelt, aber durch den sichtbaren Konstruktionscharakter als Imitation von Wirklichkeit erkennbar bleibt. Wie sind diese Bilder einer fast perfekten Simulation von Realität zu deuten? Welche Strategie steckt hinter dem aufwendigen Konstruieren von Modellen, die nach der Aufnahme wieder zerstört werden? Demands Werke sind in einem komplexen Kontext zu betrachten. Zunächst ist das Moment der offensichtlichen Täuschung ein wichtiger Bestandteil seiner Fotografien. Wie kann die Irritation innerhalb der Wahrnehmung seiner Fotografien überhaupt funktionieren? Der Betrachter glaubt zu sehen, was er im herkömmlichen Verständnis von einer Fotografie erwartet: eine Abbildung der realen Welt. Worauf gründet sich die immer

¹ Eugenides, Jeffrey: Fotografisches Gedächtnis. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 8, 27.02.2005, S. 30-31, S. 30

² Neben Papier und Pappe als hauptsächlichem Material verwendet Demand nach eigener Aussage zusätzlich Stanniolfolie und Ballons. Vgl. Interview von Harald Fricke mit Thomas Demand in Artmag 2005/02. Artmagazin der Deutschen Bank. www.deutsche-bank-kunst.com (Abruf 08.03.2005)

noch weit verbreitete Annahme, eine Fotografie zeige die Wirklichkeit? Durch Demands Spiel mit den Realitätseffekten der Fotografie erscheint es wichtig, seine Arbeiten vor dem Hintergrund deren Darstellungsmöglichkeiten zu sehen. Der Diskurs von Fotografie und Wirklichkeit ist schon so alt wie die Fotografie selbst, erlebt aber gerade im heutigen digitalen Zeitalter eine neue Intensität. Seit dem Aufkommen der digitalen Fotografie wird auch die Wahrnehmung analoger Fotografien neu diskutiert. Welche Position nimmt Demand mit seinen selbstgebasteten Modellen innerhalb dieser Auseinandersetzung ein?

Thomas Demand manipuliert oder ersetzt nicht das traditionelle analoge Verfahren, sondern die Realität, die sich vor der Kamera befindet. Wenn offensichtlich nicht die Wirklichkeit abgebildet ist, was ist dann auf den Bildern zu sehen? Lassen sich aufgrund der Papierbauten Rückschlüsse auf die Wirklichkeit ziehen? Den Platz des Referenten vor der Kamera nimmt in Demands Fotografien ein Modell ein. Das Prinzip des Modells ist allen Werken gemeinsam und bildet in dieser Untersuchung daher den zentralen Analyseansatz. In der Literatur zu Thomas Demand taucht der Begriff des Modells zwar wiederholt auf; er wird allerdings nur von Ulrike Schneider³ in einen inhaltlichen Zusammenhang gebracht. In den meisten Aufsätzen und Katalogbeiträgen werden Demands Papierbauten ohne Hinterfragung als Modelle bezeichnet. Ansatzweise finden sich Vergleiche zu Architekturmodellen⁴; die Antwort auf die Frage, was das Dargestellte formal überhaupt zu Modellen werden lässt und welche Konsequenzen sich daraus für die Bildbedeutung ergeben, steht jedoch noch aus. Welche Rolle nimmt z.B. das Material Papier ein und wie wird es eingesetzt? Wodurch entsteht die eigentümliche Vertrautheit mit den Motiven? Ist diese Vertrautheit nicht gerade ein Widerspruch zur modellhaften Darstellung?

Es ist bekannt, dass Thomas Demand als Vorlagen für seine Modellbauten oftmals vorgefundene Fotografien benutzt.⁵ Können diese Abbildungen von Schauplätzen, die durch einen bestimmten gesellschaftlichen oder politi-

³ Vgl. Schneider, Ulrike: Modell. In: Thomas Demand. Report. Ausstellungskatalog Hannover. Kat.: Dies. u. Thomas Demand. Hannover: Sprengel Museum 2001, S. 36-47

⁴ Vgl. Koriath, Helen: Spielraum. In: Raum Zeit Bild Raum. Ausstellungskatalog Essen. Kat.: Ute Eskildsen. Essen: Museum Folkwang 1996, S. 94-101, S. 98 oder Maak, Niklas: In den Kulissen unseres Bewusstseins. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 62, 15.03.2005, S. 39

⁵ Autoren, die fotografische Vorlagen nennen, geben allerdings keine Auskunft darüber, woher sie dieses Wissen haben. In veröffentlichten Interviews (z.B. Widmer, Ruedi: Den Tatort bauen. Ein Gespräch zwischen Thomas Demand und Ruedi Widmer. In: Schriftenreihe von

schen Kontext Bekanntheit oder zumindest Bedeutung erlangt haben, als Rekonstruktion in den Werken von Demand überhaupt wiedererkannt werden? Vor der Folie der Beziehung von Fotografie und Wirklichkeit, dem Ausgangspunkt dieser Arbeit, ist es von besonderem Interesse, welchen Stellenwert diese Vorlagenbilder im Herstellen eines Wirklichkeitsbezuges einnehmen. Ein Modell ist im technischen Sinne eine Konstruktion nach einer Vorlage, die stellvertretend für das Original steht. Es hat das Ziel, die Wirklichkeit nachzuahmen und zu ersetzen. Hier drängt sich die Frage auf, ob dies auch auf die fotografierten Modelle Demands zutrifft. Stellen diese überhaupt eine Imitation von Wirklichkeit dar? Ein Modell ist nach einer zweiten Definition auch der sichtbare Ausdruck einer gedanklichen Konstruktion, d.h. die Bezeichnung für die bildliche Darstellung von anschaulich nicht zugänglichen Phänomenen.⁶ Inwiefern können Demands Fotografien als ein ‚theoretisches‘ Denkmodell begriffen werden? Was könnte das Modell in diesem Sinne veranschaulichen?

Das Prinzip des Modells beinhaltet eine fotografische Praxis, die sich als Vergleichsebene mit ähnlich arbeitenden Künstlern im fotografischen Kontext anbietet. Wie lässt sich Demands Werk von diesen abgrenzen; in welcher fotografischen Tradition ist er mit seinen Inszenierungen zu sehen? Auch im Werk von Oliver Boberg findet das Modell große Bedeutung. Welche Gemeinsamkeiten bzw. welche Unterschiede lassen sich zu den Fotografien von Thomas Demand feststellen? Um die Untersuchung des Prinzips des Modells in der zeitgenössischen Fotografie nicht auf das Abfotografieren von selbstgebauten Modellen einzugrenzen, erscheint es sinnvoll, die Arbeiten des finnischen Fotografen Miklos Gaál mit einzubeziehen. Dieser thematisiert das Modellhafte auf eine ganz andere Art und Weise. Seine Verfremdungen der Wirklichkeit nennt Gaál *Imitation of life*⁷, obwohl das Imitieren im Sinne von Nachahmen oder

Schule und Museum für Gestaltung Zürich, Nr. 24: Tatort. Die Requisiten der Beweisführung. Ausstellungskatalog Zürich. Hrsg. v. Erika Keil u. Andreas Volk. Zürich: 1998, o.S.) nennt Demand selbst einige mediale Bezugsquellen, und auch bei dem Podiumsgespräch im Haus der Kulturen der Welt in Berlin am 20.03.2005 bestätigte er die Verbindung verschiedener Werke zu bestimmten Fotografien aus den Medien.

⁶ Stichwort „Modell“ in: Metzler Philosophie Lexikon: Begriffe und Definitionen. Hrsg. v. Peter Prechtel u. Franz-Peter Burkard. 2. überarb. u. aktualisierte Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S. 372

⁷ Miklos Gaál – *Imitation of life*. Fotografien 1999 – 2003. Ausstellungskatalog Göttingen u.a. Hrsg. v. Kunstverein Göttingen. Göttingen: Kunstverein 2004. Dieser Titel ist angelehnt an den gleichnamigen amerikanischen Spielfilm von Douglas Sirk aus dem Jahre 1958 (dt. Titel: „So lange es Menschen gibt“). In diesem Melodram zur Zeit des von Rassentrennung geprägten Amerika ver-

Nachbilden⁸ eher Demands Arbeitsweise zu beschreiben scheint.

Die Untersuchung ist in drei Teile gegliedert. Das erste Kapitel „Fotografie und Wirklichkeit“ beinhaltet die theoretische Hinführung zum Kontext der Arbeit. In einem zusammenfassenden Überblick soll die problematische Beziehung der Fotografie zur Wirklichkeit dargestellt werden. Darauf folgt der Hauptteil der Untersuchung: die Analyse der Fotografien von Thomas Demand unter dem Gesichtspunkt des Modells. Dieses Kapitel ist unterteilt in eine Betrachtung zweier Werkbeispiele („Werkbetrachtung: Unterscheidung von zwei ‚Bildarten‘“), die Untersuchung des Modellhaften der Fotografien auf formaler Ebene („Das gemeinsame Prinzip des Modells“) und die Beschäftigung mit der Frage nach der stellvertretenden Funktion der Modelle („Zur Funktion des Modells: Das Modell als Imitation und Simulation“). Im dritten und letzten Teil der Arbeit erfolgt eine Kontextuierung der Fotografien Thomas Demands. Vor dem Hintergrund der Inszenierten Fotografie der 80er Jahre soll versucht werden, Demands fotografische Praxis zu positionieren. Anschließend wird dem Vergleich mit anderen Modell-Konzepten fotografisch arbeitender Künstler Raum gegeben, bevor in der Schlussbetrachtung alle Ergebnisse zusammengeführt werden.

sucht die Tochter einer Schwarzafrikanerin ein Leben als Weiße zu ‚imitieren‘. Sie verleugnet ihre eigene Herkunft, um eine andere Lebenswirklichkeit nachzuahmen.

⁸ Vgl. Stichwort „Imitation“: „Das Nachahmen; Nachahmung“ oder auch „(minderwertige) Nachbildung“. Duden Fremdwörterbuch (6., überarb. u. erw. Auflage. Mannheim u.a.: Dudenverlag 1997), S. 348

II FOTOGRAFIE UND WIRKLICHKEIT

1. Fotografie als mechanischer Aufnahmeakt

„Die herkömmliche Fotografie, wollte man sie definieren, vereint die perspektivische Darstellung einer dreidimensional wirkenden Szene auf einer zweidimensionalen Fläche, die in die Camera obscura umgesetzte virtuelle Bilderzeugungstechnik und die durch die Chemie möglich gewordene Veränderung einer beschichteten Fläche durch das Licht, auf dem die durch die Linse über eine bestimmte Zeit hinweg gefallenen Lichtquanten gespeichert werden.“⁹

Die Fotografie ist ein optisch-chemisches Verfahren, dem im herkömmlichen Verständnis die Fähigkeit zugesprochen wird, die Welt getreu wiedergeben zu können. Der mechanische Herstellungsprozess, die automatische Einschreibung des Bildes aufgrund physikalischer und chemischer Kräfte scheint ausschlaggebend zu sein für die der Fotografie unterstellte Wirklichkeitsnähe. Der Glaube an die Wahrhaftigkeit der Fotografie beruht demnach auf dem „Wissen vom sogenannten Automatismus [ihrer] technischen Genese“.¹⁰ Neben der naturgesetzlich determinierten Speicherung der Welt auf der fotochemischen Platte ist es ihr mimetisches Wesen, das der Fotografie den Anschein von Wirklichkeitstreue verleiht. Durch ihre Ähnlichkeit zur Realität erscheint sie als eine perfekte Imitation der Wirklichkeit: „Vom naiven Auge wird die Fotografie anfangs nur als objektives ‚Analogon‘ der Wirklichkeit wahrgenommen.“¹¹

Bereits Dominique François Arago lobt in seinem Bericht vor der Akademie der Künste 1839 die Exaktheit, Wahrheit und ungewöhnliche Nähe zur Natur, die die Daguerreotypie zeige.¹² Auch William H. Fox Talbot, der Erfinder der Kalotypie, pries die fotografische Technik als einen „Pinsel der Natur“: „Die Tafeln dieses Werks [sind] durch nichts anderes zustande gekommen als durch die

⁹ Rötzer, Florian: Betrifft: Fotografie. In: Fotografie nach der Fotografie. Ausstellungskatalog München. Hrsg. v. Hubertus v. Amelunxen. Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 13-25, S. 14

¹⁰ Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Hrsg. v. u. mit einem Vorwort v. Herta Wolf. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1998, S. 29

¹¹ Ebd., S. 30

¹² Vgl. Arago, Dominique François: Bericht über den Daguerreotyp (1839). In: Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie I, 1839-1912. München: Schirmer/Mosel 1999, S. 51-55

Einwirkung des Lichts [...] ohne Unterstützung durch irgendjemanden, der mit der Zeichenkunst vertraut wäre. [...] Die Hand der Natur hat sie abgedruckt.“¹³ Im 19. Jahrhundert gilt die Fotografie als ideales Instrument zur Nachbildung der Wirklichkeit, das automatisch und vor allem objektiv – ohne direkten Eingriff durch die Hand des Künstlers – ein Bild entstehen lässt: Produzent der Fotografie ist „das Licht, das in den dunklen Kasten eindringt und das Bild prägt, ohne dass der Fotograf etwas dafür kann: Er begnügt sich damit, *der Szene beizuwohnen*, er ist bloß der Assistent der Maschine. Ein Teil der Schöpfung, sein wesentlicher, konstitutiver Teil, sein Kern, hat sich ihm entzogen.“¹⁴ Der Fotograf drückt ‚nur‘ auf den Auslöser.

Aus der Überzeugung, das fotografische Verfahren erzeuge frei von menschlichen Einflüssen Bilder von der Wirklichkeit, leitet sich die Ansicht ab, die Fotografie sei ein ideales Medium für eine objektive Darstellung der äußeren Welt. Sie galt als ein Verfahren, das endlich ermöglichte, „[...] den mit täuschbaren Sinnen und verzerrenden Bedürfnissen, mit Vorurteilen und Erwartungen ausgestatteten Menschen aus der Mittlerposition zwischen der seit der Neuzeit fieberhaft gesuchten Realität und ihrer Repräsentation herauszukatapultieren [...]“¹⁵

So wurde der Fotografie aufgrund der Neutralität ihres Apparates zunächst eine rein dokumentarische Funktion zugewiesen. In der scheinbar perfekten Imitation der Realität sieht Charles Baudelaire die wahre Bestimmung der Fotografie als „Dienerin der Wissenschaften und Künste“¹⁶. In seinen Augen ist sie „bloßes Instrument eines dokumentarischen Wirklichkeitsgedächtnisses“¹⁷.

¹³ William H. Fox Talbot in „The pencil of nature“ (1844) zitiert nach Frizot, Michael: Neue Geschichte der Fotografie. Köln: Könemann 1998, S. 62

¹⁴ Dubois, Philippe: Der fotografische Akt, S. 33

¹⁵ Rötzer, Florian: Betrifft: Fotografie, S. 15. Gerade im industriellen Zeitalter wurde der Automatisierung von menschlichen Tätigkeiten große Faszination entgegengebracht, hier im Besonderen dem Sehen als erkenntnisbringenden Prozess. Die Erfindung der Fotografie ist ein Paradebeispiel für die industrielle Revolution, der es um „die Reduktion der komplexen, zeitraubenden Facharbeit auf die Operation der Maschine“ ging. Vgl: Burgin, Victor: Das Bild in Teilen. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 26-35, S. 28

¹⁶ Baudelaire, Charles: Der Salon 1859. Briefe an den Herrn Direktor der ‚Revue Française‘. In: Ders., Sämtliche Werke/Briefe in 8 Bänden. Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst. 1857-1860. Hrsg. v. F. Kemp u. C. Pichois. München/Wien: Carl Hanser 1989, S. 127-212, S. 139

¹⁷ Dubois, Philippe: Der fotografische Akt, S. 34

In dieser Hinsicht stand die Fotografie konträr zur damaligen Kunstauffassung, die nur das Imaginäre und Individuelle, das subjektive Erzeugnis als künstlerisch bewertete.

Die Zugehörigkeit der Fotografie zur Kunst wurde allerdings sehr bald lebhaft diskutiert. Um den künstlerischen Status der Fotografie trotz ihrer mimetischen Eigenschaften zu begründen, versuchten die Piktorialisten die subjektiv-gestalterischen Möglichkeiten durch die Hand des Fotografen zu demonstrieren. Vertreter des Piktorialismus behandelten das Foto wie ein Gemälde und manipulierten es auf verschiedenste Arten, um so den subjektiven Eingriff und somit die künstlerische Autorschaft erfahrbar zu machen. Durch bewusst gesetzte Unschärfefeffekte versuchte man beispielsweise die Eigenschaften einer Zeichnung oder eines Gemäldes nachzuahmen. 1862 wurde der gerichtliche Beschluss gefasst, der der Fotografie das wichtige künstlerische Merkmal „Abdruck der menschlichen Persönlichkeit“ durch die „Anwendung von Technik“ anerkannte. Damit bestätigte sich allerdings gleichzeitig die Auffassung, dass die Fotografie in erster Linie „ein Plagiat der Natur“ sei, die sachlich und objektiv die Tatsachen aufzeichne und nur durch die Hand des Fotografen zur Kunst werde.¹⁸ So konnte der Piktorialismus die Wirklichkeitstreue der Fotografie nicht negieren, er demonstrierte im Gegenteil gerade mit seinen Manipulationsversuchen ihre mimetischen Eigenschaften.¹⁹

Die Überzeugung, das fotografische Verfahren produziere ein neutrales Bild der unverfälschten Wirklichkeit, wird durch die physikalisch begründete Tatsache bestärkt, dass etwas Reales zum Zeitpunkt der Aufnahme vor der Kameralinse sich befinden muss. „Es besteht allgemein die Auffassung, dass das Bild bis zu einem gewissen Grad auf ein reales Ereignis in der Welt angewiesen sein muss.“²⁰

¹⁸ Vgl. Burgin, Victor: Das Bild in Teilen, S. 28

¹⁹ Vgl. Dubois, Philippe: Der fotografische Akt, S. 37 ff. Nach Wolfgang Ullrich wurden Ausstellungen veranstaltet, in denen Fotografen „unter ihre ‚eigentlichen‘ Fotos und Gummidrucke noch eine Fotografie desselben Sujets hängten, die dieses in seiner ‚objektiven‘ Erscheinung zeigen sollte.“ Dies brachte die sogenannten Kunstfotografen jedoch eher in die Defensive, denn durch dieses Vergleichsverfahren „gaben sie doch ihrerseits zu, dass Fotografie ursprünglich ein bloßes mechanisch abbildendes Medium sei und nur durch Tricks dazu gebracht werden könne, anderes zu bieten als pure Mimesis.“ Vgl. Ullrich, Wolfgang: Die Geschichte der Unschärfe. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2002, S. 26

²⁰ Legrady, George: Bild, Sprache und Überzeugung in Synthese. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 88-92, S. 90

Die physikalische Welt ist die Quelle der analogen Fotografie, von ihr ist sie abhängig, da sie einen Gegenstand vor der Kamera benötigt.

Aufgrund ihres technischen Verfahrens hat die Fotografie also immer einen direkten Bezug zur realen Sache, die sich im Augenblick der Aufnahme vor der Kamera befunden hat. Für Roland Barthes ist diese Referenz das Grundprinzip der Fotografie. Er sieht in dem fotografischen Referenten die „*notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Fotografie gäbe.“²¹ Eine Fotografie bezeugt, dass die Sache da gewesen ist. Aus dieser Erkenntnis entspringt seine berühmte Definition: „Der Name des Noemas der PHOTOGRAPHIE sei also: *Es-ist-so-gewesen*.“²²

Eine Fotografie kann aber immer nur auf die Existenz eines Objekts verweisen: Nach Phillippe Dubois beweist sie „ontologisch die Existenz dessen, was sie abbildet. [...] Als Index ist die Fotografie von ihrem Wesen her ein unwiderlegbarer Beweis der Existenz gewisser Realitäten“.²³ Den Status als Index sieht Dubois in der „physikalische[n] Kontiguität zwischen dem Zeichen und seinem Referenten“²⁴ begründet. Das indexikalische Bild besitzt allerdings „einen *singulären* oder *besonderen* Wert“²⁵; es ist „Spur eines Wirklichen“²⁶.

Das Foto bezieht sich also immer auf ein bestimmtes Objekt zu einem bestimmten Zeitpunkt. Der Sinn oder die Bedeutung der Fotografie wird jedoch aufgrund ihrer Referenz zur Wirklichkeit nicht ersichtlich. „Das Index-Foto bestätigt in unseren Augen die Existenz dessen, was es repräsentiert [...], aber es besagt nichts über den *Sinn* dieser Repräsentation; es besagt uns nicht *das bedeutet dies*.“²⁷

²¹ Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 86

²² Ebd., S. 87

²³ Dubois, Philippe: Der fotografische Akt, S. 75

²⁴ Ebd., S. 49

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 56

Philippe Dubois betont desweiteren, „dass das Prinzip der Spur, so wesentlich es auch sein mag, nur ein Moment im gesamten fotografischen Ablauf ist.“²⁸ Das Davor und Danach ist immer von codierten Entscheidungen geprägt. Es gibt nur einen sehr kurzen Moment innerhalb des fotografischen Aktes (der Augenblick der Belichtung selbst), der frei vom menschlichen Eingriff ist.

Daher ist jede Bilderzeugung subjektiv bestimmt: aus dem Rohmaterial, ‚Wirklichkeit‘ vor der Kamera wird eine fotografische ‚Bildwirklichkeit‘ hergestellt. Dabei kann das sogenannte Rohmaterial bereits eine fiktive Gegebenheit sein, denn die Referenz der Fotografie sagt nur aus, dass etwas vor der Kamera dagewesen ist. In welchen Bedeutungszusammenhang dieses Dagewesene einzuordnen ist, kann sie nicht vermitteln. So kann die ins Bild geratene Wirklichkeit eine ungestellte, aber auch eine inszenierte Wirklichkeit sein. Die Unmöglichkeit der Unterscheidung widerspricht der Fotografie als ein die empirische Wirklichkeit reproduzierendes Medium.

2. Bearbeitung der fotografischen Aufnahme

Es wurde bereits herausgestellt, dass die Fotografie keineswegs im dokumentarischen Sinne ein objektives Bild der Wirklichkeit aufzeichnet, da sie auf unterschiedlichen Ebenen (technisch, kulturell, soziologisch, ästhetisch usw.) codiert ist. Pierre Bourdieu argumentiert, dass die Fotografie „das Ergebnis einer willkürlichen Auswahl und somit einer Bearbeitung“²⁹ ist, die man nur deshalb für ein objektives Instrument hält, da man ihr „(von Anfang an) gesellschaftliche Gebrauchsweisen eingeschrieben hat, die als *realistisch* und *objektiv* gelten“³⁰. Die Fotografie ist folglich von Konventionen geprägt, die ihrem neutralen Selbstverständnis widersprechen.

Die Wahl des Ausschnitts bei der Aufnahme sowie die Blendeneinstellung, Belichtungszeit, Tiefenschärfe, Art des Films usw. ist bereits ein subjektiver

²⁸ Dubois, Philippe: Der fotografische Akt, S. 54

²⁹ Bourdieu, Pierre: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 85

³⁰ Ebd., S. 86

Eingriff in das fotografische Verfahren: „Was vor dem Objektiv sich befand, war stets zu inszenieren, wie es erscheinen sollte, war stets abhängig vom Ausschnitt, von der Blende, von der Öffnungszeit, vom Material.“³¹ Das menschliche Subjekt ist von Anfang an Teil der Bildherstellung und dies noch offensichtlicher bei der Entwicklung und Fixierung des Negativfilms und dem Anfertigen der Positivabzüge, wo über Größe, Tonung und Kontrast entschieden wird. Nach Wolfgang Coy beginnt die Geschichte der „sekundären Verfälschung“ 1839 mit den Papierabzügen von Talbot: „Authentisch im technischen Sinne waren Fotografien, als die Trennung von Negativ und Positiv noch nicht bestand. Erst die Kopie erlaubte die nachträgliche, sekundäre Verfälschung eines einmal aufgenommenen Bildes.“³²

Auch Martha Rosler vertritt die Ansicht, dass die Manipulation der Fotografie notwendigerweise zu ihrer Geschichte gehört.³³ Neben dem großen Einfluss während der Aufnahme (Kameraeinstellung, Objektiv, Licht, Filter) ist besonders der Prozess des Abziehens (Tönung, Papierwahl) für die Bildentstehung bedeutend. So können z.B. einzelne Elemente des Bildes zum Verschwinden gebracht oder auch hervorgehoben werden. Bereits in der Landschaftsfotografie des 19. Jahrhunderts wurden Bilder in großem Umfang retuschiert. Aufnahmen von Naturgegenden oder Stadtansichten mussten wegen technischer Mängel des Filmmaterials mit einem passenden Himmel nachträglich kombiniert werden.³⁴ „So war wahrscheinlich jede Außenaufnahme eine Montage, die weder dem Fotografen noch dem Betrachter irgendwelche Probleme mit ihrer Wahrhaftigkeit bereitete. All diese Manipulationen standen im Dienst einer ‚wahren‘ Wahrheit, [...]. Die Gleichsetzung von Fotografie und Objektivität ist eine moderne Idee.“³⁵

Alain Bergala prangert im Besonderen das Pressefoto an, welches als Trugbild nur

³¹ Rötzer, Florian: Betrifft: Fotografie, S. 21

³² Coy, Wolfgang: Mit fotografischem Gedächtnis. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 67-72, S. 72

³³ Vgl. Rosler, Martha: Bildsimulationen, Computermanipulationen: Einige Überlegungen. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 36-57, S. 37 ff

³⁴ Der orthochromatische Film konnte nicht gleichzeitig einem wolkenverhangenem Himmel und der darunter liegenden Landschaft gerecht werden. Vgl. ebd.

³⁵ Ebd., S. 38

das „Image eines historischen Ereignisses“³⁶ wiedergebe. Wesentlicher Teil der Fotografie sei die Inszenierung. In der Militärfotografie war das Nachstellen oder Fälschen von Aufnahmen durchaus üblich. Berühmt geworden ist hier vor allem die Fotografie Robert Capas eines fallenden Soldaten im Spanischen Bürgerkrieg und auch Joe Rosenthals Bild, für das Marineinfanteristen das Hissen einer Flagge nachstellten. Der damalige Betrachter solcher Fotografien fragte noch nicht, „ob das Bild genau dem Ereignis und dem Augenblick, die es darzustellen beanspruchte, entsprach“³⁷. Vorstellungen von Objektivität kamen erst Anfang des 20. Jahrhunderts auf, während „Kommerz und Unterhaltung [...] noch immer die am ehesten akzeptierten Gründe für Manipulation [liefern].“³⁸ Besonders in der frühen Firmenfotografie wurden Bilder von Fabrikanlagen nachgebessert, Schmutz und Verfall entfernt, um den Betrieb in einem besseren Licht, von einer ‚sauberen‘ Seite zu zeigen.³⁹ Fotografien waren von Beginn an der „Veränderung, Verzerrung und dem Missbrauch“ unterworfen, „[d]er einfachste Missbrauch eines Fotos ist seine Verwendung außerhalb des Zusammenhangs.“⁴⁰

Es ist herauszustellen, dass das Produkt Fotografie nie objektiv ist, da es vor und nach der natürlichen Einschreibung der Welt auf den fotografischen Träger von menschlichen Einflüssen bzw. Handlungen der Bearbeitung geprägt ist. Vor dem Auslösen findet die Entscheidung für einen Bildausschnitt statt, nach der Belichtung wird das Foto beim Entwickeln und Abziehen individuell bearbeitet. Der Gebrauch des fertigen Bildes in verschiedensten Kontexten erwirkt weitere Bedeutungseinflüsse.

Obwohl nie gänzlich frei vom subjektiven Eingriff wurde und wird der Fotografie im allgemeinen Verständnis trotzdem die Fähigkeit der objektiven Realitätswiedergabe zugesprochen. Durch den Wunsch und Glauben an die fotografische Authentizität verstellt, scheint ihre Subjektivität unzugänglicher, obwohl „ja schon immer ein individueller Entschluss zum Bild, ein spezifischer Bildwille,

³⁶ Dubois, Philippe: Der fotografische Akt, S. 45

³⁷ Rosler, Martha: Bildsimulationen, Computermanipulationen: Einige Überlegungen, S. 38

³⁸ Ebd., S. 39

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 44

der eine Fotografie so oder so überhaupt entstehen ließ⁴¹, vorhanden war. So stellt auch Florian Rötzer für die Fotografie fest: „Nichts ist unmittelbar, alles gebrochen, eine Frage der Schnittstelle. Die Täuschung ist das innerste Prinzip der technischen Bilder, deren Realismus stets ein Selbstbetrug.“⁴²

3. Digitale Fotografie

Mit dem Aufkommen der digitalen Fotografie hat die Bearbeitung von Fotografien eine neue Dimension erreicht. Der weitverbreitete Gebrauch der heutigen Bildverarbeitungstechnik mit ihren scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten lässt die Manipulation alltäglich erscheinen. Dies hat starke Auswirkungen auf die Wahrnehmung fotografischer Bilder und den Glauben an deren Abbildungscharakter. Die digitale Bildverarbeitungstechnik „[...] erlaubt inzwischen die unbegrenzte Manipulation von Bildmaterial, was zwangsläufig zu einer Art Aufweichung, wenn nicht gar Auflösung eines eindeutigen Weltbezugs fotografischer Bilder führt. War die Annahme, die Welt sei prinzipiell abbildbar, in ihrem fotografischen Bild offenbare sich die Wahrheit des Sichtbaren, für das Entstehen der Fotografie einst ebenso wichtig wie die Erfindung der technischen Apparatur, so scheint sich diese Vorstellung gegenwärtig aufzulösen.“⁴³

Mit der digitalen Fotografie⁴⁴ ändert sich aufgrund fehlender physikalischer Referenz der fotografische Wirklichkeitsbezug, denn der „Ausgangspunkt für die fotografische Praxis ist längst nicht mehr notwendigerweise die existierende

⁴¹ Matz, Reinhard: Who is afraid of bits and bytes? Teil 2. In: Photonews. Nr. 4, April 2005, S. 6-7, S. 6

⁴² Rötzer, Florian: Betrifft: Fotografie, S. 21

⁴³ Wagner, Thomas: Wo sich der Hase den Bauch wärmt. Zum Verhältnis von Malerei im digitalen Zeitalter. In: How you look at it: Fotografien des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Hannover u.a. Hrsg. v. Thomas Weski u. Heinz Liesbrock. Köln: Oktagon 2000, S. 83-95, S. 92

⁴⁴ Der Begriff ‚digitale Fotografie‘ wird in der Theorie auf verschiedene Arten von elektronischen Bildern angewendet, die jedoch verschiedene Ursprünge haben: Es gibt analoge Fotografien, die digital bearbeitet und ausgedruckt sind, Fotografien, die mit Digitalkameras aufgenommen und sogenannte kameralose Bilder, die nur mit Hilfe des Computers generiert sind. Die vorliegenden Ausführungen beziehen sich vorrangig auf die beiden letzteren Arten von digitalen Bildern. Vgl. hierzu: Kaufhold, Enno: Kameralose Digitalbilder. In: Natürlich künstlich: Das virtuelle Bild. Ausstellungskatalog Rostock u.a. Red.: Ilonka Opitz. Berlin: Jovis 2001, S. 6-26, S. 7. Zur Frage nach der Definition eines fotografischen Bildes vgl. auch: Rötzer, Florian: Betrifft: Fotografie, S. 23 ff.: „Ist

Wirklichkeit.⁴⁵ Digitale Fotografien können ohne Kamera, ohne Licht, ohne Gegenstand entstehen. Ein digitales Bild besitzt keine optische Spur wie die analoge Fotografie, es beruht auf mathematischen Formeln und Codes und wird so zu einer „nackte[n] Imaginationsfläche, die der subjektiven Aufzeichnung offen steht. Keine Unterwerfung mehr unter das Objekt, das gegebene Licht, die vorhandenen Farben. Der Fotograf schwingt [...] den digitalen Pinsel [...].“⁴⁶ Durch direkte Bearbeitung des Rohmaterials (der Pixel), dem „Verteilen von Farbe auf einem Bildträger“⁴⁷, ähnelt die digitale Fotografie der Malerei. Der Künstler formiert ein Bild ohne direkten Wirklichkeitsbezug.

Während die herkömmliche Fotografie vergangene Erfahrungen festhält⁴⁸, ist die Vergangenheit eines digitalen Bildes nicht nachprüfbar. Es verweist vielmehr fiktional auf Zukünftiges, was möglicherweise sein könnte. Die ehemalige Sonderstellung der Fotografie ist durch die digitale Bildtechnik, die auch ohne einen Referenten in der realen Welt auskommt, erschüttert: „[D]er spezifische Orts/Zeit-Bezug, der einer Fotografie erst den vermeintlichen Charakter von Authentizität verleiht, erfährt in der digitalen Praxis zumindest eine Irritation [...].“⁴⁹ Denn die Beziehung der digitalen Fotografie zur Realität ist unklar, sie existiert losgelöst von ihrem räumlich-zeitlichen Ursprung. Digitale Bilder repräsentieren durch das Ersetzen des Realen mittels der Simulation nur noch

Fotografie [...] das Positiv auf einem Papier, das Bild auf einem Screen?“ Herta Wolf behauptet, dass elektronische Bilder niemals als Fotografien bezeichnet werden können, da nach Dubois' Theorie des fotografischen Wesens Fotografien singular sind und „das auf ihnen Abgebildete notwendigerweise vorgängig anwesend gewesen sein muss“. Wolf, Herta: Vorwort. In: Dubois, Philippe: Der fotografische Akt, S. 7-14, S. 13

⁴⁵ Eskildsen, Ute: Realer Raum Bild Raum. In: Realer Raum Bild Raum. Ausstellungskatalog Stuttgart. Red.: Monika Winkler. Stuttgart: ifa 1998, S. 4-7, S. 7 ff

⁴⁶ Rötzer, Florian: Betrifft: Fotografie, S. 21

⁴⁷ Mextorf, Lars: Der gebrochene Vertrag. Zu den Folgen der Digitalisierung für die analoge Fotografie. Unveröffentlichtes Manuskript, 2004, S. 1-10, S. 2

⁴⁸ „Die herkömmliche Fotografie ist ein Medium der Erinnerung. Stets zeigt sie, was zumindest eben gerade präsent war und schon vergangen ist.“ Rötzer, Florian: Betrifft: Fotografie, S. 18

⁴⁹ Eskildsen, Ute: Es ist so gewesen – ist es längst so gewesen? In: Raum Zeit Bild Raum, S. 7-13, S. 8. Vgl. auch v. Amelunxen, Hubertus: Fotografie nach der Fotografie. Das Entsetzen des Körpers im digitalen Raum. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 116-123, S. 118: „Die Ontologie des fotografischen Bildes, wie sie in den 20er Jahren von Krakauer bis Benjamin, später von Bazin bis Barthes gedacht wurde, ist in ihren Grundfesten erschüttert.“

Vorstellungen und Fiktionen von etwas. Sie „simulieren das Reale eher als dass sie es repräsentieren.“⁵⁰

Peter Lunenfeld stellt heraus, dass die digitale Fotografie „denselben Wahrheitsgehalt wie ein geschriebener Text“⁵¹ besitzt. Der vermeintliche Wahrheitsgehalt der Fotografie ist durch den „Zusammenbruch der indexikalischen Beziehung zwischen Fotografie und ihrem Objekt“⁵² vernichtet. Somit hat sich die Suche nach der Wahrheit der Bilder erübrigt, denn „Bilder sind nur noch Bilder [...]“.⁵³ Der Glaube an die Wirklichkeit der Fotografie schwindet zunehmend, da Manipulation und Simulation offensichtlicher sind. Neu ist also die Gewissheit der Manipulation und Konstruktion, die den Wunsch nach Authentizität nicht mehr aufrecht erhalten kann. Folge computertechnischer Simulationen der Fotografie ist gegenteilig ein zunehmender Verlust an visueller Authentizität: „Nicht nur weil wir um die Möglichkeiten der Bildmanipulation wissen, sondern auch um die Kontextabhängigkeit der Bilder, schwindet die visuelle Wahrheit gerade im Zeitalter der visuellen Bilderflut.“⁵⁴

Die Entlarvung digitaler Manipulation gestaltet sich schwieriger, denn durch die Perfektionierung der Täuschung mittels der digitalen Bildtechnik sind manuelle Eingriffe nur schwerlich sichtbar.⁵⁵ Heute gibt es „keine Kriterien mehr, um festzustellen was es war, wessen Spur das Foto festgehalten hat – die Realität selbst, oder eines Abbildes der Realität.“⁵⁶ Synthetische Fotografien erscheinen oftmals ‚realistischer‘ in ihrer Darstellung als traditionelle Fotografien. Sie sind in ihrer

⁵⁰ Legrady, George: Bild, Sprache und Überzeugung in Synthese, S. 91

⁵¹ Lunenfeld, Peter: Die Kunst der Posthistorie. Digitale Fotografie und elektronische Semiotik. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 93-99, S. 97

⁵² Ebd., S. 97

⁵³ Rötzer, Florian: Betrifft: Fotografie, S. 21

⁵⁴ Ebd., S. 22

⁵⁵ Florian Rötzer rät in diesem Zusammenhang vor allem auf Inkonsistenzen innerhalb der Perspektive, der Beleuchtungsquellen, Schattenwürfe, Oberflächenstrukturen, Helligkeitskontraste und des Bereichs der Tiefenschärfe zu achten. Gleichzeitig warnt er davor, die Abwesenheit von Spuren als Beweis für die Freiheit eines Bildes von Manipulationen zu sehen. Vgl. ebd., S. 23

⁵⁶ Groys, Boris: Die Wahrheit in der Fotografie. In: RAM. Realität – Anspruch – Medium. Ausstellungskatalog Karlsruhe u.a. Hrsg. v. Kunstfonds e.V., Bonn. Kat.: Michaela Ebbinghaus u.a. Bonn 1995, S. 147-159, S. 153

Perfektion geradezu *zu* realistisch, um glaubhaft die Realität wiederzugeben. Lev Manovich stellt heraus, dass „[d]as synthetische, computergenerierte Bild [...] keine schlechtere Repräsentation unserer Wirklichkeit [ist], sondern die realistische Repräsentation einer anderen Wirklichkeit.“⁵⁷

Obwohl sich jeder der Manipulierbarkeit der Bilder bewusst sein und diesen deshalb eine erhöhte Aufmerksamkeit entgegenbringen müsste, gibt es immer noch jenen Bilderglauben, einen „unkritischen Glauben an das noch von Roland Barthes beschworene ‚So ist es gewesen.‘“⁵⁸ Stefan Gronert sieht diesen naiv anmutenden Glauben existentiell begründet.⁵⁹ Aus Angst vor einem Realitätsverlust werde selbstverständlich zwischen Fiktion und Wirklichkeit unterschieden anstatt jedes Bild zu hinterfragen und ihm mit Misstrauen zu begegnen. Ein Foto war und ist immer „etwas Hergestelltes, ein Produkt, ein Konstrukt – mit Realitätszitate.“⁶⁰ Trotz der Negierung des Wahrheitsgehalts der Fotografie von Seiten der Theoretiker, „beweist die heftige Diskussion über die digitale Bildverarbeitung, dass die Öffentlichkeit in hohem Maße am evidenten Wesen der Fotografie festhält.“⁶¹

4. Wirklichkeit als medialer Effekt

Einen wichtigen Beitrag zur Bestätigung der allgemeinen Auffassung von der Fotografie als Spiegel der Wirklichkeit leisten die öffentlichen Medien, die durch die weite Verbreitung von Fotografien großen Einfluss auf die Vorstellung von

⁵⁷ Die Darstellung dieser anderen Wirklichkeit zeichnet sich u.a. durch eine unbegrenzte Auflösung, übermäßige Detailtreue, sattere Farben und teilweise scharfe geometrische Kanten aus. Vgl. Manovich, Lev: Die Paradoxien der digitalen Fotografie. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 58-66, S. 65

⁵⁸ „Das Wissen um die Manipulierbarkeit des Bildes setzt den unkritischen Glauben an das noch von Roland Barthes beschworene ‚So ist es gewesen‘ keineswegs außer Kraft.“ Gronert, Stefan: Reality is not totally real. Die Infragestellung des Sichtbaren in der zeitgenössischen Fotografie. In: Grosse Illusionen. Thomas Demand – Andreas Gursky – Edward Ruscha. Ausstellungskatalog Bonn u.a. Kat.: Ders. Köln: Wienand 1999, S. 12-31, S. 12

⁵⁹ Ebd., S. 12

⁶⁰ Jäger, Gottfried: Analoge und digitale Fotografie: Das technische Bild. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 108-110, S. 109

⁶¹ Lunenfeld, Peter: Die Kunst der Posthistoire, S. 96

Wirklichkeit haben. In früheren Zeiten waren Bilder in ihrer Zahl begrenzt, sie wurden ausführlich betrachtet und über sie wurde intensiver nachgedacht. „Heute werden wir von Bildern überschwemmt. Häufiger als über Bilder nachzudenken, konsumieren wir sie.“⁶² Wir sind an Fotografien gewöhnt, an den Wechsel von Bildern, an immer neue Fotos in den Medien und in unserer Umwelt. Klaus Merten stellt fest: „Medien als Lieferanten für Wirklichkeitsentwürfe gewinnen steigenden Einfluss.“⁶³

So haben insbesondere die visuellen Medien großen Anteil an der Vermittlung von Wirklichkeiten. Fotografien sind nicht nur durch ihre scheinbare Wirklichkeitsnähe, sondern auch durch ihren medialen Gebrauch wirklichkeitsstiftend. Bilder illustrieren Reportagen, sie sind ein wichtiger Teil von Nachrichten aus aller Welt. Der journalistischen Fotografie wird großes Vertrauen entgegengebracht, wirklichkeitstreu in ihren Abbildungen zu sein. In der heutigen von Bildern gesättigten Gesellschaft werden „unsere kulturellen Mythen und Überzeugungen täglich von den zahlreichen Fotografien untermauert, denen wir in der Werbung, in den Nachrichten bis hin zu Schnappschüssen vom Familienurlaub begegnen.“⁶⁴ Durch die ihr anhaftende Wirklichkeitsspur wird die Fotografie als ein Fenster zur Welt begriffen. „Zeitungen, Nachrichtenmagazine und das Fernsehen sind zur Bühne geworden, auf der die kollektive geschichtliche Erfahrung versammelt und legitimiert wird.“⁶⁵ Fotografien sind ein rhetorisches Mittel, das, gezielt eingesetzt, Einfluss auf die visuelle Kommunikation nehmen kann.

Die Welt scheint durch die mobilen Bilder, die es von ihr gibt, überall visuell erfahrbar. Auch wenn sich der Betrachter zeitlich und räumlich weit entfernt

⁶² Burgin, Victor: Das Bild in Teilen, S. 26

⁶³ Merten, Klaus: Evolution der Kommunikation. In: Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Hrsg. v. dems., S. J. Schmidt u. S. Weischenberg. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 141-162, S. 158. Merten bezieht sich in seiner Feststellung auf die Gesamtheit der Medien, also nicht nur auf die Fotografie, sondern z.B. auch auf das Fernsehen.

⁶⁴ Legrady, George: Bild, Sprache und Überzeugung in Synthese, S. 90. Das Bild der Mondlandung gilt beispielsweise als wichtiger visueller Beweis des Ereignisses. Nach Werner Oeder wird fast jedes populäre Geschichtsbuch mit den immer gleichen Ikonen bebildert: „Die Geschichte verkommt zum stereotypen Ablauf kolorierter Standfotos.“ Durch Bilder und deren Verbreitung wird ein Ereignis als ‚wirklich geschehen‘ empfunden. Vgl. Oeder, Werner: Fotokopie. Fotografie und Imitation. In: Imitationen: Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen, Ausstellungskatalog Zürich. Hrsg. v. Jörg Huber. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1989, S. 252-268, S. 266

⁶⁵ Burgin, Victor: Das Bild in Teilen, S. 30

vom Entstehungsort der Aufnahme befindet, wird ihm durch die Fotografie das Gefühl vermittelt, „dabei oder mittendrin zu sein“⁶⁶. Eine weitere Folge der Bilderflut, die dem Betrachter ferne Ereignisse erfahrbar macht, ist das Schwinden der authentischen Realitätserfahrung. Mit Hilfe der Bildmedien wird ein Ereignis meist erst überhaupt wahrgenommen und sofort als etwas wirklich Geschehenes eingeschätzt. Print- und Bildmedien wie Film, Fernsehen, Video, Computer „[modellieren] das Gesicht der Realität [...], so dass die Differenz zwischen Maske und Träger immer unkenntlicher wird.“⁶⁷

Bereits Siegfried Krakauer weist 1927 in seinem Artikel in der Frankfurter Zeitung darauf hin, dass die Fotografie die Wirklichkeit verdrängt, indem sie ein eigenes Weltbild konstruiert: „In den Illustrierten sieht das Publikum die Welt, an deren Wahrnehmung es die Illustrierten hindern. Das räumliche Kontinuum aus der Perspektive der Kamera überzieht die Raumerscheinung des erkannten Gegenstands, die Ähnlichkeit mit ihm verwischt die Konturen seiner ‚Geschichte‘. [...] Die Einrichtung der Illustrierten ist in der Hand der herrschenden Gesellschaft eines der mächtigsten Streikmittel gegen die Erkenntnis.“⁶⁸ Diesen Gedanken nimmt auch Douglas Crimp in einem Essay von 1977 auf: „In [...] höherem Maße wird unsere Erfahrung durch Bilder bestimmt, Bilder in Zeitungen und Magazinen, im Fernsehen und im Kino. Neben diesen Bildern beginnt die Erfahrung aus erster Hand zu verblassen, zusehends trivialer zu werden. Schien es einmal so, als hätten die Bilder die Funktion, Realität zu interpretieren, will es nun scheinen, als hätte sie sie usurpiert.“⁶⁹

Im heutigen Medien- und Computerzeitalter wird das Maß an Entfremdung individueller Wahrnehmung noch größer.⁷⁰ Gleichzeitig werden Fotografien in ihrer unübersehbaren Verbreitung als mediales Produkt kaum mehr wahrgenommen. Fotografische Bilder verdecken häufig ihren Sinn bzw. ihre

⁶⁶ Rötzer, Florian: Betrifft: Fotografie, S. 18

⁶⁷ Gaßner, Hubert u. Schwenk, Bernhart: Zur Ausstellung. In: Scharf im Schauen – Aktuelle Kunst in München. Ausstellungskatalog München. Red.: Dies. München 1994, S. 5-13, S. 8

⁶⁸ Krakauer, Siegfried: Die Photographie. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt 1977, S. 21-39, S. 34

⁶⁹ Douglas Crimp zitiert nach Gaßner, Hubert u. Schwenk, Bernhart: Zur Ausstellung, S. 8

⁷⁰ Michel, Norbert u.a.: Zur Ausstellung. In: Ars viva 95/96 Photographie: Thomas Demand, Jochen Lempert, Barbara Probst, Wolfgang Tillmans. Ausstellungskatalog Frankfurt. Red.: Renate Goldmann u. Franz Willnauer. Köln 1995, S. 5-6, S. 5

Information, sie zu entziffern wird immer schwieriger. Denn Bilder sind heute Puzzleteile eines nicht zusammenhängenden Ganzen, welches unüberschaubar und nicht zu erfassen ist. „So ist die Fotografie – mehr als die Malerei – zum Medium geworden, in dem darüber entschieden wird, welchen Begriff von Realität wir dem Bild und uns selbst künftig zuschreiben.“⁷¹

Zusammengefasst ist die immer noch weit verbreitete Annahme, eine Fotografie zeige die Wirklichkeit, eine Weiterführung des im 19. Jahrhundert aufkommenden Mythos von der Fotografie als Spiegel des Realen. Durch das lange Vertrauen in die reale Referenz der Fotografie ist die Betrachtereinstellung gekennzeichnet von einer hohen Wahrnehmungstoleranz, die trotz Manipulationsverdacht den Bildern Wirklichkeit zuschreibt. Die Täuschung und Irritation, die von den fotografischen Arbeiten Thomas Demands ausgeht, funktioniert vor diesem Hintergrund.

⁷¹ Wagner, Thomas: Wo sich der Hase den Bauch wärmt, S. 95

III DIE FOTOGRAFIEN VON THOMAS DEMAND

1. Werkbetrachtung: Unterscheidung von zwei ‚Bildarten‘

Die Fotografien von Thomas Demand zeigen eine Vielzahl an unterschiedlichsten Motiven. Um einen Zugang zu seinen Arbeiten zu finden, erscheint es sinnvoll, eine Unterteilung des gesamten Werkes vorzunehmen und daraus zunächst einzelne Bildbeispiele eingehend zu betrachten. Eine Einteilung der Arbeiten in Werkgruppen oder Serien gestaltet sich jedoch schwierig, denn Thomas Demand arbeitet ausschließlich in Einzelbildern. Zu manchen Arbeiten existieren zwar zusätzliche Detailaufnahmen (z.B. zu *Ecke/Corner*, 1996 oder *Poll*, 2001), von einer Serie im Sinne einer aneinander anschließenden Bildreihe oder Folge kann hier allerdings nicht gesprochen werden. Auch Roxana Marcoci stellt fest: „Demand circumvents the series, the thematic unit, and the idea of modular variations, favoring instead the specific and unique image.“⁷²

Obwohl für Demands Bildfindung das Motiv im Sinne der klassischen Bildgattungen nicht ausschlaggebend ist⁷³, schlägt Carolin Förster im Katalog der Berlinischen Galerie zwei Motivkreise vor, die Demand parallel entwickle: Architekturmodelle und Interieurs.⁷⁴ Meiner Meinung nach kann diese Unterteilung allerdings nicht konsequent greifen, weshalb ich in Anlehnung an Stefan Gronert anstatt nach Sujet eine Kategorisierung nach Herkunft bzw. Bildfindungshintergrund vorziehe: Demands Arbeiten basieren alle auf prägnanten Vorbildern, die er entweder den Massenmedien (Printmedien, Fernsehen, Internet) oder den allgemeinen visuellen Erfahrungen des Alltags entnimmt.⁷⁵ Niklas Maak teilt die Fotografien Demands in ähnliche Gruppen: „in anekdotische und abstrahierte“⁷⁶.

⁷² Marcoci, Roxana: Paper Moon. In: Thomas Demand. Ausstellungskatalog New York. Kat.: Dies. Museum of Modern Art: New York 2005, S. 9-27, S. 12

⁷³ Vgl. Gronert, Stefan: Reality is not totally real, S. 23

⁷⁴ Förster spricht zunächst von drei Motivkreisen, in der anschließenden Aufzählung nennt sie allerdings nur zwei. Ich vermute einen Druckfehler. Vgl. Förster, Carolin: Thomas Demand. In: Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945. Ausstellungskatalog Berlin. Hrsg. v. Ulrich Domröse. Köln: Dumont 1997, S. 152. Auch Stefan Gronert wundert sich über die fehlende Nennung des dritten Motivkreises. Vgl. Gronert, Stefan: Reality is not totally real, Fußnote 84

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 24

⁷⁶ Maak bezieht diese Einteilung zwar nur auf die zur Zeit in New York gezeigten Bilder, die Einzelausstellung im Museum of Modern Art ist jedoch retrospektiv angelegt, so dass man seine

Die abstrahierten Bilder zeigen die „Idee“ eines Raumes oder einer Begebenheit, welche aufgrund der eigenen Erfahrung vertraut ist. Zu den anekdotischen Fotografien zählen solche, die eine mediale Vorlage haben und mit ihren Objekten „ganze Dramen“ erzählen.⁷⁷ Beiden Bildgruppen ist gemeinsam, dass sie Anlehnung an Bilder finden, die dem kollektiven Bildgedächtnis entnommen sein könnten.⁷⁸ Demand baut seine Papiermodelle nach diesen speziellen Bildvorlagen. Hierdurch erklärt sich auch das Prinzip des Einzelbildes, da „das prägnante Bild [...] nur als Einzelbild in der Erinnerung Bestand haben kann.“⁷⁹

Bei der Motivwahl innerhalb der beiden Bildarten sind zahlreiche Überschneidungen festzustellen.⁸⁰ Die Arbeiten, die sich auf konkrete Fotografien aus den Medien wie der Presse, aber auch aus Archiven beziehen, zeigen vor allem Innenräume, deren Geschichten als reale Schauplätze eines Ereignisses jedoch verborgen bleiben. Die andere Bildgruppe beinhaltet motivisch hauptsächlich Architekturmodelle, allerdings auch mehrere Innenansichten, wie z.B. *Copyshop* (1999) oder *Stall* (2000). Beiden wurde bis jetzt keine mediale Vorlage zugeschrieben. Das Sujet dieser Fotografien ist bestimmt von alltäglich erscheinenden Orten oder aus der Erfahrung vertrauten Architekturen, die im Konkreten nur vom Autor selbst erinnert werden können.

In den folgenden Abschnitten wird exemplarisch für die jeweilige Bildgruppe eine Arbeit herausgegriffen, um diese in einer beschreibenden Analyse zu erfassen. Dabei geht es vor allem um eine Untersuchung des sichtbaren Inhalts der Fotografien. Auch die Wirkung der Bilder und mögliche Assoziationen sollen formuliert werden.

Gruppierung auf das Gesamtwerk übertragen kann. Vgl. Maak, Niklas: In den Kulissen unseres Bewusstseins, S. 39

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Auch die bisher von Demand veröffentlichten filmischen Arbeiten, die in dieser Arbeit weniger Berücksichtigung finden, funktionieren nach diesem Vorbild-Prinzip. Der Filmloop *Tunnel* (1999) hat z.B. die Todesfahrt von Prinzessin Diana am Pont de l'Alma in Paris als mediale Vorlage. Die *Rolltreppe* (2000) bezieht sich auf das Bild einer Überwachungskamera, welches eine Gruppe Jugendlicher auf einer Rolltreppe in der Nähe der Charing Cross Bridge in London zeigt, die zwei Männer ausgeraubt und in die Themse geworfen haben. Vgl. u.a. Heiser, Jörg: Pulp fiction: on Thomas Demand. In: Frieze: contemporary art and culture, Nr. 73, 2003, S. 68-73, S. 70 ff

⁷⁹ Gronert, Stefan: Reality is not totally real, S. 24

⁸⁰ Gerade wegen dieser Überschneidungen lehne ich eine motivische Werkaufteilung nach Carolin Förster ab. Wichtig ist mir die Betonung, dass es Demand nicht um das Motiv selbst

1.1 *Kabine* (2002)

Die allgemeine Alltagserfahrung als Bildvorlage

Der im Diasec-Verfahren präsentierte, 180 x 254 cm große C-Print mit dem Titel *Kabine* [Abb. 1] zeigt den Innenraum einer Umkleidekabine. Die Wände des Raumes sind matt-grün, die Decke weiß, der Boden in einem undefiniert fleckigen Grau gehalten. Linksseitig befinden sich vier Fenster, deren hinterstes in Kippstellung geöffnet ist. Dicht unter der Decke hängen unterschiedlich große Metallrohre. Im hinteren Bodenbereich ist ein Abflussrost eingelassen.

Den größten Teil des Raumes nehmen für Sporthallen der Nachkriegszeit typische, scheinbar hölzerne Garderobenbänke ein. Sie besitzen teilweise eine Rückenlehne und entweder in der Höhe an Stahlpfeilern oder an der Wand angebrachte Hakenleisten. Eine Einzelbank ganz im Vordergrund wird schräg vom rechten unteren Bildrand angeschnitten. Einzige Gebrauchsgegenstände im Raum sind ein an der hinteren Wandhakenleiste hängender Kleiderbügel, ein zerknüllter Papp- oder Plastikbecher⁸¹ sowie ein roter Mülleimer mit einer über den Rand gestülpten, durchsichtigen Plastiktüte unterhalb der Fenster.

Eine der zwei rechteckigen Deckenlampen ist zwar eingeschaltet, sie trägt aber nur unwesentlich zur Helligkeitserzeugung bei. Durch die Fenster fällt viel stärkeres Licht. Dies wird unter anderem aufgrund des Schattenwurfes der Garderobengestelle, vor allem aber durch die Dunkelheit der Wand unter den Fenstern, dem Helligkeitsverlauf auf der hinteren Wand und dem Lüftungsrohr deutlich. Auffallend ist in diesem Zusammenhang die helle Sitzfläche der Bank ganz im Vordergrund. Sie wird zwar auch nach rechts hin dunkler, ihre starke Helligkeit wirft jedoch die Frage nach einer weiteren Lichtquelle außerhalb des Bildes auf. Die kleinen seitlichen Fenster allein können eine solche starke und senkrechte Beleuchtung nur schwerlich erzeugen.

geht, sondern dass dieses dem Betrachter aufgrund des eigenen Bildgedächtnisses vertraut erscheint.

⁸¹ Die blanke, das Licht reflektierende Oberfläche spricht für einen Plastikbecher, auch Cornelia Gockel identifiziert ihn als solchen. Obwohl die Detailaufnahme [Abb. 2] des Bildes diesen Schluss ebenfalls nahe legt, möchte ich nicht ausschließen, dass es sich trotzdem auch um die Imitation eines Pappbechers handeln könnte. Ein Plastikbecher weist in dieser Form im Allgemeinen Rillen auf, die zur Stabilität des Materials dienen (Natürlich ist dieser Gegenstand in der Realität vor der Kamera aus Papier, die Frage ist nur, welches Material das Papier imitieren soll). Vgl. Gockel, Cornelia: Thomas Demand. In: Kunstforum International, Bd. 163, Jan./Febr. 2002, S. 344-345, S. 344

Der Betrachter schaut in leichter Aufsicht auf die Szene. Sein Standpunkt scheint sich etwas entfernt, aber noch im Raum zu befinden. Die Gesamtgröße der Kabine ist jedoch nicht auszumachen. Der unverstellte Blick in den Raum deutet auf einen größeren Freiraum vor den aufgereihten Bänken hin.

Die Komposition der Darstellung ist von einer strengen Ordnung geprägt. Ein Großteil der Bänke ist so angeordnet, dass sich ihre waagerechten Linien parallel zum Lüftungsrohr und der hinteren Wand in die Tiefe des Raumes staffeln. Diese Linien greifen ineinander mit den parallelen Geraden der linken Raumseite: Fenstersimse, kleine Rohre sowie Hakenleiste und Bänke der Fensterseite verlaufen parallel leicht abfallend vom linken oberen Bildrand nach rechts unten. Das feste Liniengefüge betont die strenge Ordnung der Raumaufteilung. Einzig die ‚übriggebliebenen‘ Gegenstände lockern die geordnete Raumatmosphäre auf. Sie sind gleichzeitig der einzige Hinweis auf eine menschliche Spur im ansonsten menschenleeren Raum. Doch auch sie bleiben anonym und sind keiner konkreten Person zuzuordnen. Der gesamte Raum wirkt sauber und rein, unbenutzt und ohne jegliche Gebrauchsspuren. Die Wände zeigen keine Kratzerleien, die Garderobenbänke keine Abschürfungen oder sonstige Abnutzungen. Die Raumecken sind nicht mit Spinnweben verhangen, das Abflussgitter am Boden nicht von Dreckresten umgeben und auch die Fenster sehen ungewöhnlich matt-weiß, die Rohre blankpoliert aus.

Die klinische Sauberkeit bestimmt die Wirkung des Bildes. Zusätzlich vermittelt die blasse Farbigkeit einen auffällig neutralen Eindruck. Die Atmosphäre ist emotionslos, fast schon gespenstisch ruhig. Die vermeintliche Stille betont die Unveränderlichkeit und Beständigkeit, die von diesem Raum ausgeht. Die Szenerie strahlt etwas ‚Muffiges‘ aus, denkt man bei der Betrachtung an altmodische Sporthallen, in deren Kabinen schon mehrere Generationen ihre Kleidung gewechselt haben. Dieser Eindruck steht im Widerspruch zu der klinischen Atmosphäre des Raumes, die durch die glatt-sauberen Oberflächen erzeugt wird.

Die gesamte Darstellung verrät wenig über eine zeitliche wie auch räumliche Verortung des Raumes. Mit dem Inventar lässt sich eine überholte Sporthallenarchitektur verbinden, was allerdings nicht zu den fehlenden Abnutzungserscheinungen passt. Wo und wann ist diese Aufnahme entstanden? Dieser Raum könnte „überall und nirgends“ sein, seine Präsentation ist von einer Ort- und Zeitlosigkeit gekennzeichnet, da keine offensichtlichen Merkmale

auszumachen sind. Zur Klärung der Frage nach einem möglichen Geschehen, das an diesem Ort zu welchem Zeitpunkt auch immer stattgefunden haben könnte, hilft nur die eigene Imagination. Das helle Licht lässt auf einen Zeitpunkt frühmorgens hindeuten, nachdem vielleicht eine Putzkolonnie da war – doch wieso hat diese alles so penibel blank geschrubbt, dabei aber den Becher am Boden vergessen? In der Sporthalle könnte jeden Augenblick eine Schulsportstunde stattfinden, zu der lärmende Jungen und Mädchen in die Kabine stürmen. Sie kann aus heutiger Zeit stammen oder aber auch 30 Jahre alt sein.

Zusammengefasst erscheint dieser Raum auf den ersten Blick wie eine ‚normale‘ Umkleidekabine, wie sie aus der eigenen Erfahrung bekannt ist. Nach und nach werden allerdings einige Ungereimtheiten, besonders in der Beschaffenheit der Bänke und Fenster, erkennbar. Trotz sichtbar alter Bankmodelle sind diese, sowie der gesamte Raum, ohne Gebrauchsspuren. Alles wirkt glatt und eben, fast *zu real*, wie eine virtuelle Welt, für die solche ‚sauberen‘ Oberflächen kennzeichnend sind. Bei genauerem Hinsehen fallen die für Metall seltsam kantigen Haken auf und auch die Rückenlehnen der Bänke sind nicht plan und in dieser Form aus dem Werkstoff Holz kaum herstellbar. Das graue Metallrohr bekommt auf einmal eine zweifelhafte Farbigeit, die Kanten der Lampenabdeckung sind für ein Industrieglasprodukt zu scharf.

Die Zweifel an der Darstellung des Raumes münden in der Erkenntnis, dass Thomas Demand keine reale Umkleidekabine fotografiert hat, sondern dass alles, was im Bild zu sehen ist, aus Papier besteht. Jede Einzelheit ist täuschend echt nachgebaut, das Papier ersetzt Materialien wie Stein, Holz, Metall, Eisen, Glas und Plastik. Sieht man in dem Becher einen Pappbecher, tritt das Papier sogar selbst als Papier in Erscheinung. Somit wird klar, dass der Raum nicht in seiner Funktion als real nutzbare Kabine existiert, sondern sich nur als Modell aus Papier und Pappe zum Zeitpunkt der Aufnahme vor der Kamera befand. Auf der einen Seite wirkt das Dargestellte täuschend echt, auf der anderen Seite ist das Modell aber vom Betrachter als eine andere Wirklichkeit identifizierbar. Die Fotografie wird zu einem Vexierbild, welches die Wahrnehmung des Betrachters herausfordert. Dieser meint zunächst etwas zu sehen, das sich allerdings bei genauerem Hinschauen als eine Täuschung herausstellt. Der vermeintlich reale Ort ist eine Imitation – eine Kulisse aus Papier.

Das Bild *Kabine* ist folglich keine fotografische Dokumentation eines Ortes im herkömmlichen Sinne, da es nicht die reale Wirklichkeit dokumentiert, sondern

es zeigt die Konstruktion einer neuen Wirklichkeit, einer Wirklichkeit aus Papier. Demand hält daher nicht die ästhetische Trostlosigkeit einer veralteten Umkleidekabine fest. Die Abbildungen von konstruierten Räumen sind „nicht Repräsentation, sondern entwickeln eine eigene Präsenz“⁸². Die Konstruktion lässt den dargestellten Ort zu einem Modell werden, zu einer möglichen Variante eines Ortes. Auch der Titel gleicht einer unbestimmten, ortsunabhängigen Funktionsbeschreibung und beschwört damit eine zeitlose Allgemeingültigkeit. Zu sehen ist nicht die Imitation einer bestimmten, sondern irgendeiner Kabine, da Hinweise für eine räumliche oder zeitliche Einordnung vollständig fehlen. Durch den offensichtlichen Konstruktionscharakter der Darstellung verliert diese ihre spezifische Zuordnung in der Erfahrungswelt: „Dadurch“, erklärt Thomas Demand, „dass meine Bauten aus Papier bestehen, ist es offensichtlich, dass es so oder anders sein könnte. Die Bilder haben nicht mehr die Unwiderruflichkeit der Fotos und Orte, an die sie sich knüpfen.“⁸³

Doch an welchen Ort ‚knüpft‘ sich das Bild *Kabine*? Wie bereits im vorherigen Kapitel erläutert, haben nicht alle Werke Demands eine spezielle Vorlage aus den Medien. Peter Weiermair führt an, dass zahlreiche Motive der persönlichen Erinnerung und dem Lebenskreis des Künstlers entstammen, die wenig erzählerische Momente enthalten.⁸⁴ Doch auch wenn nur Thomas Demand allein das spezielle Vorbild für das Kabinenimitat kennt, erscheint das Motiv durch seine Präsentation vertraut. Die Fotografien sind klar komponiert und „scheinen unseren Blick mit einer beruhigenden Ordnung und Stille willkommen zu heißen – sie scheinen schon in unserem kollektiven Gedächtnisspeicher vorhanden zu sein. So erfahren wir bei der ersten Konfrontation eine beinahe unmittelbare Identifizierung.“⁸⁵ Als eine wiederkehrende Alltagsansicht hat sich das Bild der Kabine in unserer Erinnerung sedimentiert. Wir haben den Eindruck, diese Kabine bzw. diese Art von Kabine zu kennen.

⁸² Dziejwior, Yilmaz u. Sauerländer, Katrin: Ausnahmeorte. In: Andere Räume. Ausstellungskatalog Hamburg. Hrsg. v. Yilmaz Dziejwior. Hamburg: Kunstverein 2002, S. 4-8, S. 7

⁸³ Thomas Demand in: Den Tatort bauen. Ein Gespräch zwischen Thomas Demand und Ruedi Widmer, o.S.

⁸⁴ Weiermair, Peter: Überlegungen zum Werk von Thomas Demand, Jochen Lempert, Barbara Probst und Wolfgang Tillmans. In: Ars viva 95/96 Photographie, S. 7-11, S. 9

⁸⁵ Rugoff, Ralph: Anleitungen für das Entkommen. In: Thomas Demand. Phototrophy. Ausstellungskatalog Bregenz. Hrsg. v. Eckhard Schneider. München: Schirmer/Mosel 2004, S. 4-5, S. 4

1.2 Büro (1995)

Das Medienbild als Bildvorlage

Das zweite Bildbeispiel mit dem Titel *Büro* [Abb. 3] entstand bereits 1995 und ist ebenfalls eine im Diasec-Verfahren präsentierte Farbfotografie. Sie hat die Maße 183,5 x 240 cm und eröffnet den Blick in einen verwüsteten Büroraum, der von zahlreichen weißen Papierbogen und farbigen Aktenmappen übersät ist. Auch bei diesem Bild handelt es sich wie bei allen Fotografien Demands um das Abbild eines inszenierten, aus Papier nachgebauten Ortes.

Vom gezeigten Raum sind Teile der Seitenwände und die dreiteilige Fensterfront der hinteren Wand zu sehen. Der Blick hinaus bleibt allerdings verwehrt, da das Glas der geschlossenen Fenster dunkel mattiert ist. An der rechten Wandseite ist zum Teil ein dunkler großer Schrank erkennbar, dessen eine Tür offen steht. Zwischen Schrank und Fenster befindet sich ein metallener Schreibtisch. Auch auf ihm häufen sich leere Blätter. Eine der Schreibtischschubladen liegt entleert auf dem Boden. Links unter den Fenstern steht ein niedriger, scheinbar hölzerner oder aus Holzimitat hergestellter Schrank mit linksseitig geöffneter Tür. Seine Innenfächer sind bis auf ein vereinzelt Blatt Papier leergeräumt. Dominierend im Bild sind raummittig zwei große rechteckige Tische mit brauner Tischplatte und dunklen Beinen, die aneinandergeschoben eine große Ablagefläche für weitere weiße Papierseiten und unifarbene Mappen darstellen. An die Tische sind von verschiedenen Seiten insgesamt vier Stühle gestellt, die mit einem rotbraunen Stoff bezogen sind und wie die Tische dunkle Metallbeine aufweisen. Sie sind von schlichter, funktionaler Form. Am hinteren Tisch ist auf der rechten Seite eine bewegliche, weiße Klemmlampe angebracht, die mit ihrem Schirm über die Tische ragt.

Überall im Raum sind zahlreiche Papiere, Mappen, Zettel und Blätter verteilt, die wahllos und verstreut herumliegen: sowohl auf dem Inventar als auch auf dem Boden. Es fällt auf, dass nichts davon beschriftet ist. Kein Wort ist zu lesen, keine Nummer zu entziffern, denn alles Papier ist weiß bzw. unifarben. Die Blätter liegen teilweise übereinander, ineinander verkeilt, sind an manchen Stellen geknickt und zerknittert, halb eingerollt oder auch teilweise an einer Seite gelocht.

Die Szene erweckt den Anschein, als habe hier jemand etwas gesucht. Vielleicht ein Einbrecher, der in aller Eile sämtliche Schränke durchwühlt und durchforstet hat. Trotz dieses Chaos ist die Szenerie von einer eigentümlichen Sauberkeit

geprägt. Die Papiere liegen zwar wild durcheinander, trotzdem sind sie einzeln betrachtet kaum beschädigt. Sie weisen keine Flecken oder sonstige Gebrauchsspuren auf. Die sichtbare Tischoberfläche wirkt blankgeputzt und auch Boden und Fenster präsentieren sich in einer uniformen Oberfläche und Farbigkeit.

Der Betrachter des Bildes blickt mit einer leichten Aufsicht in den Raum. Die Perspektive wurde so gewählt, dass sich der Betrachterstandpunkt direkt vor dem Tisch befindet. Obwohl die Decke nicht sichtbar ist, wird die Enge des Raumes spürbar. Der spezifische Blickwinkel der Kamera löst das Gefühl aus, in den Bildraum hineingezogen zu werden bzw. sich selbst im Raum zu befinden. Der Vergleich mit einem Filmstill liegt nahe, da die Perspektive einer filmischen ähnelt.⁸⁶

Die Lichtquelle des Raumes scheint eine künstliche zu sein. Durch die Fenster dringt kein Licht, auch eine Deckenlampe ist aufgrund der ausschnitthaften Darstellung des Raumes nicht erkennbar. Die Schreibtischlampe ist ebenfalls nicht eingeschaltet, der Bereich unter ihrem Schirm bleibt dunkel. Es handelt sich also um eine Lichtquelle, die für den Betrachter nicht sichtbar ist. Die Schattenwürfe der Kommodentür sowie der Tisch- und Stuhlbeine weisen daraufhin, dass es sich um mehr als eine Lichtquelle handeln muss. Das Licht fällt dominierend von oben, aber von beiden Seiten auf die Szenerie: das linke Tischbein zeigt einen Schattenwurf, der nach rechts fällt, das rechte einen, der nach links fällt. Diese Schatten sind allerdings sehr schwach. Es ist zu vermuten, dass mehrere verschieden positionierte Lichtquellen bei der Studioaufnahme im Einsatz waren.

Durch die künstlichen Lichtquellen, die den Raum relativ gleichmäßig ausgeleuchtet zeigen, geht von der Szene eine neutrale und undramatische Atmosphäre aus, was im inhaltlichen Widerspruch zur dargestellten Situation steht. Hier hat etwas stattgefunden, was sich jedoch anhand der Darstellung nicht definieren lässt. In ihrer Präsentation wirkt die Szenerie zeit- und leblos, da alles still und unbeweglich da liegt: „Das ganze Durcheinander erscheint zu perfekt, die Atmosphäre zu steril, das Chaos zu harmonisch.“⁸⁷ Das Büro lässt sich

⁸⁶ Vgl. Gaensheimer, Susanne: Erfahrung aus zweiter Hand. In: Thomas Demand. Ausstellungskatalog München/Humlebaek. Hrsg. v. Helmut Friedel. München: Schirmer/Mosel 2002, S. 64-68, S. 66

⁸⁷ Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945, S. 40

mit einem verlassenen Tatort vergleichen, dem jedoch die sichtbaren Spuren fehlen. Alle Hinweise auf eine genaue Ortsbestimmung sind buchstäblich ausradiert, dieser Ort vermag nicht widerzuspiegeln, „was dort Schreckliches, Großartiges oder gar Historisches geschehen ist.“⁸⁸ So bietet weder die Fotografie selbst noch der allgemein gehaltene Titel Zugang zu den Informationen um das Vorbild; „wir wissen dies aus sekundären Quellen“⁸⁹.

Vorlage für die Arbeit *Büro* war eine in den Medien zirkulierende Fotografie [Abb. 4] von der Erstürmung der Stasi-Zentrale in Berlin-Lichtenberg am 15. Januar 1990.⁹⁰ Damals verwüsteten rund 2000 Demonstranten die Hochburg der Überwachungsmaschinerie und verlangten die Einsicht in ihre Akten. Der Vorfall wird als historisches Ereignis gewertet, welches allerdings bis heute Fragen offen lässt. Historiker berichten, dass die Stahltüren des Gebäudes von innen geöffnet wurden. Die Menge sei in eher unwichtige Teile der Stasi-Festung geleitet worden, um Zeit für das Verschwindenlassen brisanter Akten zu gewinnen. Fest steht, dass der Sturm auf die Stasi-Zentrale den Untergang des DDR-Geheimdienstes besiegelte.⁹¹

Wie bereits im Vorangegangenen erwähnt, ist der konkrete Inhalt des fotografischen Motivs für Demand nicht von wichtigster Bedeutung. Daher kann eine motivische Interpretation des Bildes nur vorsichtig formuliert werden. Im folgenden sollen kurz einige solche Deutungsansätze aus der Literatur zum Werk *Büro* genannt werden.

Während Bernhard Bürgi ebenfalls bezweifelt, das Motiv des Büros sei als eine Metapher für den Zusammenbruch eines politischen Systems, eines ganzen Weltgebäudes zu interpretieren⁹², sieht Nancy Princenthal in der Darstellung des genannten Stasi-Büros einen ausgleichenden Effekt in Bezug auf die Frage nach einer Schuldzuweisung. Durch die menschliche Abwesenheit im Bild seien

⁸⁸ Kreye, Andrian: Im schwarzen Loch der Erinnerung. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 51, 03.03.2005, S. 15

⁸⁹ Rugoff, Ralph: Anleitungen für das Entkommen, S. 4

⁹⁰ Bürgi, Bernhard: Tatsachen, o.S.

⁹¹ Vgl. www.n24.de

⁹² Bürgi, Bernhard: Tatsachen. In: Thomas Demand. Ausstellungskatalog Zürich/Bielefeld. Red.: Ders. Zürich: Kunsthalle 1998, o.S.

Täter und Opfer ausgeblendet. Meiner Meinung nach werden jedoch aus dieser Sicht die randalierenden Bürger zu verzweifelten Tätern, denn Princenthal stellt außerdem fest, dass das Stasi-Büro „nicht die Gewalt, die von der Staatssicherheit ausging, sondern die von erregten Mitbürgern, die nach dem Fall des Regimes auf der Suche nach Rechtfertigung und Freisprechung waren“⁹³, widerspiegelt.

Für Ralph Rugoff zeigt das Bild *Büro* einen Ort, „an dem geheime Informationen plötzlich und mit Gewalt öffentlich gemacht worden sind, jedoch konfrontiert es uns auf pointierte Weise mit den Zeichen des Auslöschens und der Unleserlichkeit.“⁹⁴ Diese Unleserlichkeit sieht Rugoff parallel zum politisch-thematischen Inhalt des Motivs in den dunkel gehaltenen Bereichen im Bild selbst. Der dunkle Schrank und die halbgeöffnete Schachtel, die sich wie „eine Art rätselhafter blinder Fleck im Zentrum des Bildes“ positionieren, lassen keinen Inhalt erkennen und „weisen [...] auch auf die Existenz einer Leerstelle in unserer visuellen Erfahrung hin, die einem destabilisierenden Eindringen von Fantasie Raum bietet.“⁹⁵

Roxana Marcoci sieht in den leeren Seiten bzw. in der Unleserlichkeit einen Verweis auf die Zensur des DDR-Regimes: „Ironically, in Demand`s photograph the paper sheets are blank and the folders unlabeled, as if the censoring Kulturniks have erased not only its citizenry`s past but also any trace of the written word. [...] Demand`s empty pages refer at once to the censored text and to the skill of reading into the blank spaces.“⁹⁶ Es gilt also, Demands Bilder ‚zwischen den Zeilen‘ zu lesen; das Sichtbare dient hier als Hinweis auf das Unsichtbare.

⁹³ Princenthal, Nancy: Schnitzeljagd. In: Thomas Demand. Ausstellungskatalog Dresden/Düsseldorf. Hrsg. v. der Karl Schmidt-Rottluff Förderungstiftung. Kat.: Thomas Demand u. Patricia Hepp. Berlin 2000, S. 18-32, S. 24

⁹⁴ Rugoff, Ralph: Anleitungen für das Entkommen, S. 4

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Marcoci, Roxana: Paper Moon, S. 14

2. Das gemeinsame Prinzip des Modells

Allen Fotografien Thomas Demands ist gemeinsam, dass sie Modellbauten aus Papier zeigen. Das Material Papier bildet in Verbindung mit dem Prinzip Modell die Grundlage bzw. Basis jedes Bildes. Ungeachtet der jeweiligen Bildmotive lassen sich die Fotografien Demands formal gesehen auf die Abbildung von Konstruktionen aus Papier und Pappe reduzieren, die sich als eine Art Gesamtskulptur⁹⁷ präsentieren. Der Künstler schafft aus dem Ausgangsmaterial Papier etwas Dreidimensionales, dessen Lebensdauer auf den Akt der fotografischen Aufnahme begrenzt ist. Nach dem Abfotografieren werden die Papiermodelle von Thomas Demand wieder zerstört. Ausgestellt sind also immer nur die Abbildungen von den Modellen, nie die Modelle selbst.⁹⁸ Das plastische Arbeiten als Voraussetzung für das spätere Werk ist bei Thomas Demand nicht verwunderlich, denn er ist kein ausgebildeter Fotograf, sondern hat als Bildhauer u.a. bei Fritz Schwegler an der Kunstakademie in Düsseldorf studiert.⁹⁹ Bereits in seiner Studienzeit baute er Skulpturen aus Papier, zu denen er bemerkt: „Das war eine Gegenreaktion zu den festen und starren Behauptungen einer Katharina Fritsch oder eines Thomas Schütte, die Keramik oder Bronze benutzten. Ich wollte Dinge herstellen, die man an einem Tag macht und die ebenso schnell wieder vergänglich sein konnten. Deshalb Pappe, Papier, Stanniolfolie und Ballons, alles billige Materialien, mit denen jeder schon einmal hantiert hat.“¹⁰⁰

⁹⁷ Der Begriff ‚Skulptur‘ trifft im strengen traditionellen Sinn eigentlich nicht zu, da sich dieser durch das „Abtragen harten Materials von außen nach innen“ bzw. durch das Herausarbeiten von festem Material definiert. Vgl. Stichwort „Plastik“ in: dtv-Lexikon der Kunst in 7 Bänden. Red.: Harald Olbrich u.a. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1996, S. 634. In der heutigen Kunst hat der Begriff jedoch an Eingrenzung verloren, „da die technische Herstellung dreidimensionaler Arbeiten in Bezug auf Material und Arbeitsprozess jegliche traditionellen Formen sprengt.“ Stichwort „Skulptur“ in: Stegmann, Markus u. Zey, René: Lexikon der modernen Kunst. Techniken und Stile. Hrsg. v. Axel Hecht. Hamburg: Gruner+Jahr 2001, S. 132

⁹⁸ Vgl. u.a. Stephan Berg: Thomas Demand. In: Vollkommen gewöhnlich. Ausstellungskatalog Freiburg i. Marienbad. Hrsg. v. Kunstfond e.V. Kat.: Ulrich Meister u.a. Köln 1998, S. 44 oder auch Kreye, Andrian: Im schwarzen Loch der Erinnerung, S. 15

⁹⁹ Sein Studium der Bildhauerei in Düsseldorf absolvierte Demand von 1989-1992, nachdem er von 1987-1989 an der Akademie der Künste in München Innenraum-Gestaltung studiert hatte. 1992 erhielt er ein Stipendium der Cité des Arts, Paris. Als weitere wichtige Ausbildungsstationen Demands sind das Studium (MA Fine Arts) von 1993-1994 am Goldsmith's College in London und ein Arbeitsaufenthalt an der Rijksakademie in Amsterdam 1995 zu erwähnen.

¹⁰⁰ Thomas Demand in: Fricke, Harald: Baukasten der Medien: Die Fotoinszenierungen von Thomas Demand. Interview, o.S.

In den frühen neunziger Jahren entstand in Düsseldorf eine neue Art von Skulptur, die „eher als Denkmodell denn als Monument“¹⁰¹ dienen sollte. Die Materialwahl Papier ist somit gleichzeitig Teil der Strategie, dem Ewigkeitsanspruch der klassischen Bildhauerei entgegenzuwirken.¹⁰² Demand ging es nach eigener Aussage um das „schnelle Produzieren und Verwerfen“¹⁰³. Die Entscheidung für das Material Papier hatte einen weiteren praktischen Grund: Um nicht wochenlang auf die Benutzung der Hochschulwerkstatt zu warten, wählte er einen Werkstoff, den er leicht bearbeiten konnte und mit dem er sich auskannte.¹⁰⁴ Durch die große Menge seiner schnellen Produktionen war er allerdings irgendwann dazu gezwungen, alte Skulpturen wegzuwerfen. Seine Ergebnisse nahm Demand mit einer einfachen Kleinbildkamera auf, deren Fotos für den Zweck der Dokumentation durch ihre verzerrte Optik aber untauglich waren. Folge war, dass Demand zwei Objekte baute: eins für die Kamera, das den rechten Winkel für diese übersetzte und eins, das die Formalien klärte, die ihn interessierten. Seit den frühen 90er Jahren entstehen die ersten Modelle, die eigens für die Kamera¹⁰⁵ konzipiert sind.

2.1 Basismaterial Papier

Papier ist ein alltägliches Produkt, welches oft unbeachtet verbraucht und weggeworfen wird. Es kann als billiges Industrieprodukt oder auch kostbares Material mit speziellen Papierstrukturen und anderen optischen wie haptischen Qualitäten in Erscheinung treten. Es ist leicht zu bearbeiten, aber auch dementsprechend leicht zu zerstören. Durch Schneiden, Falten, Knicken, Übereinanderlegen, Konstruieren und Prägen verwandeln sich einzelne Papierbogen

¹⁰¹ Fricke, Harald: Die Realität des Künstlers. In: Die Tageszeitung, Nr. 7607, 05.03.2005, S. 21

¹⁰² An dieser Stelle drängt sich allerdings die Überlegung auf, ob nicht wiederum die Fotografie einer (nachträglich zerstörten) Skulptur ihr Fortleben bzw. den Beweis ihrer Existenz für die Ewigkeit – bzw. solange, wie die Fotografie von ihr existiert – manifestiert und somit die der Ewigkeit entgegenwirkenden Strategie negiert. Das Konzept der Fotografie von Modellen entwickelt Demand allerdings erst in späteren Jahren.

¹⁰³ Vgl. Gespräch mit Thomas Demand, 28.06.05 (Bandmitschnitt)

¹⁰⁴ Vgl. ebd.

¹⁰⁵ Demand verwendet inzwischen eine Großbildkamera der Firma Sinar für seine Aufnahmen. Vgl. Marocci, Roxana: Paper Moon, S. 9

ins Dreidimensionale und gewinnen an Struktur und Räumlichkeit. Aufgrund seiner Beschaffenheit ist Papier schnell vergänglich, wenn es nicht entsprechend konserviert wird. Das alltägliche Leben der westlichen Welt ist vom Papierkonsum bestimmt: vom Hygienepapier über amtliche Dokumente bis hin zum U-Bahn-Fahrschein.¹⁰⁶

Als wesentliches Kommunikationsmittel und Wissensträger von Informationen und Erkenntnissen in Europa seit der Erfindung von Buch- und Bilddruck im 15. Jahrhundert genutzt, stellt Papier sich als der Kulturträger schlechthin heraus, denn „ohne Papier hätte eine Vermittlung von Geschichte und Kultur nicht so umfassend stattgefunden“.¹⁰⁷

Vorläufer der Verbindung von Papier und Skulptur waren die Konstruktionsplastiken von Pablo Picasso und Georges Braque, sowie die materialspezifischen Formbildungen des Bauhauses.¹⁰⁸ Picasso und Braque bauten 1912 aus dem bis dahin nur für Grafik und Zeichnung relevanten Material erste Skulpturen. Den ersten Höhepunkt erlebte die dreidimensionale Papiergestalt als geschlossene Form bei der Gruppe ZERO seit den 50er Jahren. Papier wurde zum formbildenden Medium, wobei die gleichmäßige, glatte Oberfläche ohne sichtbare Strukturierung des maschinell hergestellten Papiers, in Format geschnitten oder endlos und in jeder Dicke, als Arbeitsmaterial besonders geschätzt wurde.

Obwohl Thomas Demand nicht das Papierobjekt selbst ausstellt, sondern nur die fotografische Abbildung davon, sein Werk somit nicht der Gattung der Skulptur zuzuordnen ist, arbeitet er im ersten Produktionsschritt als Bildhauer, dessen Werkstoff das Papier ist. Auch er verwendet industriell produziertes Papier. Es besitzt eine auffallend glatte Oberfläche und zeigt sich in zahlreichen verschiedenen Farbnuancen, die der Lokalfarbe der zu imitierenden Gegenstände angepasst sind. Das Papier nimmt bei Demand Form und Gestalt anderer Materialien an, es wird zu einem Chamäleon bzw. macht die Mimikry zu seinem

¹⁰⁶ Auch das vor einigen Jahren aufkommende Gerücht, Computer und Bildschirm würden den Tod des Papiers bedeuten, hat sich bis heute nicht bewahrheitet.

¹⁰⁷ Eimert, Dorothea: Paperart. Geschichte der Papierkunst. Köln: Wienand 1994, S. 13

¹⁰⁸ Ebd., S. 131. Überdimensionale Nachbildungen wirklicher Gegenstände in Karton zeigt bereits in den 60er Jahren Claes Oldenburg (*1929 Stockholm), allerdings in Kombination mit Gips und Kunststoff. Auch Scott Fine (*1949 Moscow/Idaho) baut täuschend ‚echte‘ Alltagsobjekte nach, die, aus Wellpappe konstruiert, die herkömmlichen Sehgewohnheiten stören sollen. Vgl. ebd., S. 134 ff

Konzept der (fast) perfekten Täuschung. Dabei zeigt das Papier nicht die Struktur der Dinge – alle Oberflächen bleiben glatt –, sondern evoziert nur durch seine Form und Farbigkeit eine Ähnlichkeit zu anderen Materialien und bekannten Gegenständen.¹⁰⁹

Das Papier ist dabei seiner kommunikativen Funktion enthoben, es dient lediglich als Konstruktionsmaterial. Es ist kein Träger von Information, denn es zeigt an keiner Stelle Schrift oder sonstige Aufdrucke. Dieses Fehlen von aufgeschriebenen Buchstaben und Wörtern, die Aufschluss über das Dasein des Papiers (z.B. als Träger einer Botschaft) geben könnte, fällt besonders bei der vorgestellten Arbeit *Büro* (1995) auf. Auch die Papierkästen der Fotografie *Archiv* (1995) sind ohne Aufschrift, so dass das Verfahren der Archivierung hier selbst fragwürdig wird. Die Kästen geben von außen nichts über ihren Inhalt preis, so dass der Anschein erweckt wird, sie seien leer oder zumindest mit etwas gefüllt, was sich nicht benennen lässt oder benannt werden soll, um möglicherweise eine Spezifizierung auszuschließen. Die Papierkonstruktionen sind demnach nicht nur durch die Gleichwertigkeit der Oberflächen von Anonymität und gleichzeitiger Allgemeingültigkeit geprägt, sondern auch durch ihren Einsatz innerhalb der Imitation.

Interessant ist zudem die Tatsache, dass Demands Kulissenwelt aus dem gleichen Material wie der Bildträger des fotografischen Abzuges besteht. Papier ist Träger des Bildinhalts *und* selbst Bildinhalt. Dabei erzeugt die Fotografie gleichzeitig einen Abstand, eine Distanz zum Material. Der Betrachter kann nur genau hingucken, aber nicht die Qualitäten des verbauten Papiers haptisch überprüfen. Die Papierskulptur ist unberührbar, durch die fotografische Aufnahme in die Ferne gerückt.¹¹⁰

Papier ist jedoch etwas, das jeder kennt: „Jeder weiß, wie Papier funktioniert, [...] denn jeder hat Erfahrungswerte mit Papier.“¹¹¹ Obwohl das Papier von Demand

¹⁰⁹ Eine wesentliche Rolle für die erfolgreiche Imitation spielt auch die Lichtführung während der fotografischen Aufnahme. Und natürlich ist es die fotografische Reproduktion der Dinge, von der sich der Betrachter täuschen lässt – die Papierobjekte wären in ihrer realen Ansicht als solche vermutlich sofort zu erkennen.

¹¹⁰ Thomas Demand präsentiert seine Bilder zudem im Diasec-Verfahren, d.h. Fotopapier und Betrachter trennen zusätzlich eine Plexiglasscheibe.

¹¹¹ Thomas Demand im Gespräch am 28.06.05 (Bandmitschnitt)

nicht als Träger von konkreten Informationen eingesetzt wird, schafft es dennoch eine einfache ‚Verständigungsebene‘. Die Oberfläche von Papier ist vertraut, man hat ein Gefühl für dessen Materialität. Auf der einen Seite wirkt das Dargestellte auf den Fotografien seltsam fremd. Hat man andererseits den Bildinhalt jedoch als Papier decodiert, zeigt sich dieses – zwar in einem fremden Zusammenhang – aber als eine vertraute Oberfläche. Das Papier stellt das Verbindungselement zur Wirklichkeit des Betrachters dar.

2.2 Kennzeichen des Modellhaften

Im Vorangegangenen wurden die Papierkonstruktionen wiederholt als *Papiermodelle* bezeichnet. Es gilt zu veranschaulichen, woher der Eindruck des Modellhaften rührt und was die fotografierten Papierskulpturen überhaupt zu Modellen werden lässt.

Der Begriff ‚Modell‘ bedeutet in der Architektur die Konstruktion eines geplanten bzw. zerstörten Bauwerks in einem verkleinerten Maßstab. Es hat die Funktion, die ästhetische Wirkung und räumliche Zweckmäßigkeit eines Objektes beurteilen zu können.¹¹² Nach Rudolf Wienands erlaubt ein Modell „das Überprüfen der Raumeigenschaften aus sehr viel mehr Stand- und Blickpunkten. Es lässt daher das wirkliche Raumerlebnis, den Bewegungsablauf durch die einzelnen Raumteile noch besser in der Vorstellung nach- und vorvollziehen.“¹¹³ Demnach dient das Architekturmodell als Korrektiv, Kontroll-, Experimentier-, Vergleichs- und Anschauungsmittel. Es steht stellvertretend für die Wirklichkeit, denn es ist „im Idealfall das abstrahierte, kleinmaßstäbliche Abbild des später Gebauten“¹¹⁴. Das heißt für das später Gebaute aber auch, dass es sich nach seiner Realisation an seinem Modell messen lassen muss. Das Modell wird zum Maßstab einer produzierten Wirklichkeit.

Ein Modell ermöglicht die Macht über das Ganze, die Verkleinerung fördert die

¹¹² Vgl. Stichwort „Modell“ in: Das große Universal-Lexikon in vier Bänden. Red.: Lexikographisches Institut München. Zürich: Coron Verlag 1974, Bd. 3, S. 262

¹¹³ Rudolf Wienands zitiert nach Rolf Janke: Architekturmodelle. Teufen: Verlag Arthur Niggli 1994 (1. Auflage Stuttgart: Hatje 1978), S. 11

¹¹⁴ Ebd., S. 19

Erkenntnis über die Gesamtheit des Gegenstands, die einzelnen Teile werden übersichtlich und im Wortsinn überschaubar. Nicht ohne Grund ist das Modell ein beliebtes Motiv von Politikern, vor dem sie sich gerne fotografieren lassen: Modelle evozieren Zukunftsvisionen, Orte der Utopie bzw. des Fortschritts. Das Modell verleiht symbolisch „Macht, die auf der Illusion basiert, dass man der Wirklichkeit im Modell leichter habhaft wird, da die Realität durch die Verkleinerung überschaubar und damit verfügbar zu sein scheint.“¹¹⁵

Thomas Demand baut seine Papiermodelle jedoch nicht im verkleinerten Maßstab, sondern fast ausnahmslos im Verhältnis 1:1. Ihn interessieren Probleme der Struktur und Übersetzung, Fragen zur Form und zu skulpturalen Aspekten: „In usual small model you tend to realize what you know already, there will be no correction, you just fulfill your plan, whereas full scale has its own reality, its own gravity and stubbornness.“¹¹⁶ Trotzdem lassen sich Parallelen zu der Arbeit eines Architekten feststellen. Beide gehen konzeptionell und handwerklich in ihrer Übertragung von Zweidimensionalem ins Dreidimensionale vor, beide zeigen eine „Tendenz zur Reduktion, Vereinfachung und Konzentration [...], da sie notwendig von der Realität abstrahieren müssen, um charakteristische Merkmale und Strukturen zu erfassen.“¹¹⁷ Im Unterschied zum Architekten, dessen Entwurfsmodelle auf etwas Zukünftiges verweisen, beziehen sich Demands Modelle auf die Vergangenheit. Sie sind nach bereits gebauten Architekturen, Objekten und Räumen, die schon existieren oder existiert haben, konstruiert. Vorlage ist nicht eine Vision, sondern ein Bild, das eine Situation aus der Vergangenheit zeigt. Die Fotografie, die die Vorlage für die Arbeit *Büro* darstellt, bildet einen Raum ab, der am 15. Januar 1990 verwüstet wurde.

Was Demands Konstruktionen zu Modellen werden lässt, ist u.a. die Abstraktion von der Vorlage, die Reduktion und Vereinfachung von Details. Gegenstände werden so dargestellt, dass sie stereotyp wirken, um identifizierbar zu bleiben. Trinkbecher besitzen beispielsweise in Demands Bildern eine einfache Form ohne überflüssige Verzierungen o.ä., sie sind immer als ein bestimmter Gegenstand erkennbar [Abb. 5: *Zimmer* (1996)]. Gleichzeitig wirken sie

¹¹⁵ Schneider, Ulrike: Modell, S. 43

¹¹⁶ Thomas Demand in: Muniz, Vic und Demand, Thomas: A Conversation. In: Thomas Demand. Ausstellungskatalog Freiburg i. Marienbad. Hrsg. v. Stephan Berg. Freiburg i. Marienbad: modo Verlag 1998, S. 37-44, S. 44

¹¹⁷ Schneider, Ulrike: Modell, S. 38

austauschbar, d.h. es ist nicht eine bestimmte Tasse zu sehen, sondern ein Typ von Tasse, der vertraut erscheint. Auch bei dem Aschenbecher [Abb. 6: *Salon* (1997)] handelt es sich um ein handelsübliches Exemplar, einen ‚Aller-Welts-Aschenbecher‘, der durch seine Form sofort als dieser erkannt werden kann. Die allgemein gehaltene Formsprache der Gegenstände und Räume ist durch ihre Übertragbarkeit ein wichtiges Kriterium des Modellhaften.

Auch die kühle, emotionslose Atmosphäre der fotografierten Räumlichkeiten evoziert eine modellhafte Situation. Das Fehlen des Menschen vermittelt eine scheinbare Unberührtheit des abgebildeten Ortes. Objekte, die Hinweise auf den Besitzer oder Benutzer des Raumes geben können, werden ausgespart. Kleiderbügel und Becher der *Kabine* sind anonyme Gegenstände und verweisen nicht auf eine individuelle Person. Die menschliche Abwesenheit verstärkt den Eindruck der Unbewohntheit, Leblosigkeit und gleichzeitigen Stille. In der klaren Ordnung der Dinge wirkt alles substanzlos und ohne Emotionen. Statt Individualität und Persönlichkeit zeigen die Konstruktionen ein neutrales Aussehen. Sie zeugen von einer unspektakulären Sachlichkeit, denn alle Objekte erscheinen gleichwertig, nichts sticht farblich heraus, die Oberflächen bleiben uniform. Die Objekte in der *Kabine* und dem *Büro* besitzen alle die gleiche Oberflächenbeschaffenheit: „Das heterogene Antlitz der Außenwelt erscheint standardisiert, abgeschwächt zu einer gedämpften Homogenität, als ob jegliche Materie auf eine einzige Substanz reduziert worden wäre.“¹¹⁸ Diese Anonymität, Allgemeingültigkeit und Standardisierung sind Charakteristika des Modells. Ein Modell soll vor allem anschaulich, übertragbar und leicht verständlich sein, denn es dient allgemein als Verständigungsmittel (in der Architekturpraxis z.B. zwischen Planenden und Nutzenden).

Die Anmutung des Modellhaften beruht auch auf der Perfektion der Oberflächen selbst. Das Künstliche ist Kennzeichen für eine imaginäre, modellhafte Situation – die Exaktheit der Dinge spricht gegen die Erfahrung von realen Gegenständen, die normalerweise keine solche Makellosigkeit aufweisen. Gleichzeitig sind die Dinge disfunktional. Ihrer realen Funktion beraubt, werden die Objekte zu ‚Klonen‘ der realen Dinge, von denen sie sich lediglich die äußere Erscheinung geliehen haben, d.h. sie reproduzieren nur die äußere Hülle der Dinge. Aus ihrer materiellen Unbeständigkeit und Unbelastbarkeit geht hervor, dass die Modelle reine Attrappen sind. Auf den Bänken der *Kabine* kann man nicht sitzen, den

¹¹⁸ Rugoff, Ralph: Anleitungen für das Entkommen, S. 4

Schrank des *Büros* nicht mit Ordnern füllen.

Die scheinbare Unberührtheit der Orte vermittelt den Eindruck des Stillstands. In der Starrheit der Dinge lässt sich kein zeitliches Davor oder Danach und auch keine Zeitdauer bzw. -spanne ablesen. Die mangelnde zeitliche Verankerung lässt die dargestellte Situation zu einer allgemeinen, scheinbar ewig gültigen werden. Durch ihre unbewegliche Erscheinung geben die Modelle keinen Aufschluss über einen möglichen Tathergang: „Bei mir sehen diese Sachen so kalkuliert und unberührt aus, dass es ein Vorher und ein Nachher gar nicht gibt. Dadurch gibt es eigentlich auch den einen Augenblick von Fotografie nicht mehr, sondern es ist eher eine Verallgemeinerung von Augenblick.“¹¹⁹ Die Fotografie zeigt eine Welt, die stehen geblieben ist, die keine zeitlichen Informationen preisgibt. Diese durch das Fehlen von Abnutzungerscheinungen begründete Zeitlosigkeit stellt den ersten der drei verschieden divergierenden Zeitbegriffe dar, die Thomas Demand als gegeneinander arbeitend und sich widersprechend beschreibt.¹²⁰ Die zweite Zeitebene beinhaltet den (scheinbar) kurzen Moment. Die abgebildete Situation vermittelt den Eindruck, als wenn „der Akteur kurz rausgegangen wäre und jeden Augenblick wiederkommen könnte.“¹²¹ Die Fotografien zeigen die ‚Andeutung‘ eines ganz bestimmten Moments, in dem die Gegenstände so liegen, wie sie auf der Fotografie zu sehen sind. Indem aber sichtbar wird, dass es sich bei den Dingen um eine Konstruktion aus Papier handelt, fällt noch ein gänzlich anderer Zeitaspekt ins Gewicht, der dem Eindruck des Festhaltens eines schnell vergehenden Augenblicks widerspricht: Die Zeit der Herstellung des Bildmotivs. Die Raumabbildungen sind alles andere als Momentaufnahmen, die ein Ereignis schnappschussartig festhalten, denn ihr Motiv wurde in mühevoller handwerklicher Kleinarbeit zeitaufwendig konstruiert und inszeniert.

Merkmale des Modellhaften finden sich zusammengefasst vor allem in der Beschaffenheit der Papierkonstruktionen selbst, aber auch in deren fotografischer Präsentation. Abstraktion von der Vorlage, der Eindruck von Leblosigkeit, die Perfektion der Papieroberflächen und eine fehlende zeitliche Verortung sind die Ursachen für die Gesamterscheinung als Modell.

¹¹⁹ Thomas Demand in: Den Tatort bauen. Ein Gespräch zwischen Thomas Demand und Ruedi Widmer, o.S.

¹²⁰ Gespräch mit Thomas Demand am 28.06.05 (Bandmitschnitt)

¹²¹ Thomas Demand in: Den Tatort bauen. Ein Gespräch zwischen Thomas Demand und Ruedi Widmer, o.S.

3. Zur Funktion des Modells: Das Modell als Imitation und Simulation

Nachdem der modellhafte Charakter der Fotografien herausgearbeitet wurde, stellt sich als nächstes die Frage nach der Funktion der von Demand fotografierten Modelle. Das Modell als Veranschaulichung oder Nachahmung steht im allgemeinen Verständnis stellvertretend für etwas anderes: „Es muss für etwas herhalten, was es nicht ist, sondern lediglich vorgibt zu sein.“¹²² Das Modell in der Architektur hat das Ziel, die Wirklichkeit nachzuahmen und zu ersetzen. Welche Funktion haben die Modelle in Demands Fotografien? Sind die Modelle als Ersatz von Wirklichkeit anzusehen? Es wurde bereits verdeutlicht, dass die Modelle nach bildlichen Vorlagen gebaut wurden. In welcher Verbindung stehen die Modelle demnach zur Wirklichkeit, was imitieren sie? Da die Fotografien eine auffällige Ähnlichkeit zu computergenerierten Bildern aufweisen, werden auch diese zu potentiellen Ursprungsbildern oder Vorlagen der Imitation.

3.1 Das Modell als Imitation eines erinnerten Medienbildes: Ein Vergleich der Arbeit *Büro* mit dem Originalbild

Im ersten Kapitel zu den Fotografien von Thomas Demand wurde deutlich, dass sich die fotografierten Modelle teils auf die eigene visuelle Alltagserfahrung und teils auf spezifische Bildvorlagen wie Nachrichten- oder Archivfotografien beziehen. Mit Blick auf die konkreten Medienvorlagen stellt sich heraus, dass Demand diese innerhalb ihrer dreidimensionalen Nachbildung nicht originalgetreu kopiert. Er verändert und lässt identitätsstiftende Details „unter dem Gesichtspunkt ihrer ästhetischen Bildwirkung“¹²³ weg. Während des Übersetzungsprozesses einer zweidimensionalen Vorlage – die einen dreidimensionalen Raum abbildet – in ein dreidimensionales Modell¹²⁴, das am Ende wiederum nur

¹²² Mayer, Nadja: Über die Illusion. Ein Konzentrat. In: Oliver Boberg – Orte: ein making of. Ausstellungskatalog Aachen. Aachen: Ludwig Forum 2002, o.S.

¹²³ Rugoff, Ralph: Anleitungen für das Entkommen, S. 4

¹²⁴ In dem Zwischenschritt des plastischen Arbeitens finden sich nach Stefan Gronert u.a. Hinweise auf die Definition des Künstlers an sich. Das künstlerische Subjekt erfahre durch das handwerkliche Bauen der Papierkonstruktionen eine wichtige Bedeutung: „Während in der klassischen dokumentarischen Fotografie [...] der Künstler nicht als ein unverwechselbares Individuum (oder Schöpfer im Sinne der Genieästhetik) auftritt, ist dies bei Demand (erneut)

in einer Fotografie zu sehen ist, wird das Spezifische aus den Vorlagen herausgefiltert, so dass der Ursprungskontext der Fotografie nicht mehr rekonstruierbar ist. Allein das Modell erzeugt in seiner Beschaffenheit bereits eine Distanz zur Vorlage, die eine Zurückverfolgung zum Originalbild unmöglich macht.

Am Beispiel der Arbeit *Büro* (1995), die in Kapitel III,1.2 ausführlich beschrieben wurde, sollen im Vergleich mit dem Originalbild die innerhalb des Transformationsprozesses vollzogenen Veränderungen und Verfremdungen herausgearbeitet werden.

Gleich auf den ersten Blick fallen entscheidende Unterschiede im gewählten Blickwinkel auf. Während Demands *Büro* dem Betrachter das Gefühl vermittelt, mitten im Geschehen und sozusagen darin involviert zu sein, zeigt das Originalbild die Szene in einer stärkeren Aufsicht. Der Betrachter blickt aus einer größeren Distanz auf das Geschehen, woraus ein emotionaler Abstand zum Ereignis resultiert.¹²⁵ Desweiteren fehlen einige Gegenstände in der Kopie. So hat Demand Geräte wie Rechen- oder Schreibmaschinen weggelassen und auch die auf dem Tisch liegende Gasmasken als unheimlicher Blickfang und Zeichen für eine möglicherweise drohende Gewalteinwirkung fehlt. Zum einen durch die Reduzierung der Gegenstände – Kabel und Heizungen wurden ebenfalls nicht übernommen –, aber hauptsächlich durch die ausgewogene Bildkomposition, wirkt das Chaos in Demands *Büro* ‚geordneter‘ und scheinbar ‚durchorganisierter‘. Die einzelnen Papierblätter sind gleichmäßiger im Raum verteilt, es gibt keine zentralen Anhäufungen wie z.B. im rechten unteren Bereich auf dem Originalfoto. Auch der vordere Tisch steht nicht schräg im Bild, sondern wurde von Demand parallel zur unteren Bildkante platziert, was eine statische und daher beruhigende Bildwirkung zur Folge hat. Der Künstler hat das Original zusätzlich

der Fall.“ In der Rolle eines Baumeisters übertreffe bzw. verändere er das „Vorbild der Natur“ zugunsten seines eigenen „Schönheitsideals“. Durch den anonymen Gestaltungsablauf und der medialen Vermittlung werde jedoch jede individuelle Spur oder Handschrift unlesbar und negiere damit alle Anspielungen auf das Ideal des „schaffenden“ Künstlers. Vgl. Gronert, Stefan: *Reality is not totally real*, S. 23. Auch Michael Wetzel sieht in Demands handwerklicher Perfektion ein Künstlertum, welches „eine eigene Welt erschafft und in diesem Sinne an die antike Tradition des Künstlers als *Demiurg* erinnert.“ Vgl. Wetzel, Michael: Thomas Demand. Fotografie als Handwerk und Mythologie. In: *Camera Austria International*, Nr. 66, 1999, S. 5-9, S. 7

¹²⁵ Auch das als Vorlage für die Arbeit *Badezimmer* (1997) [Abb. 10] dienende Pressebild des tot in der Badewanne liegenden CDU-Politikers Uwe Barschel wurde von oben „runterfotografiert“. Thomas Demand stellt fest, dass eine solche Kamera-Einstellung dem Betrachter das Gefühl der Sicherheit vermittelt und „[d]ass er nichts damit zu tun hat“. Thomas Demand in: *Den Tatort bauen. Ein Gespräch zwischen Thomas Demand und Ruedi Widmer*, o.S.

um einige Elemente erweitert. So ist von den Fenstern und dem linken Bildbereich auf der Pressefotografie nichts zu erkennen. Der lange, eckige Schirm der Schreibtischlampe wurde gegen einen trichterförmigen eingetauscht und auch die entleerte Schublade am Boden ist eine Erfindung Demands. Die Stahlkassette mit Griff und Schloss auf dem vorderen Tisch transformiert Demand zu einer aufklappbaren Schachtel, doch sie behält ihre äußere Form und vor allem zentrale Position im Bild. Auch die Möbel und ihre Anordnung wurden vom Original übernommen: die Schranktür steht immer noch offen und die typische Form der Stühle und Tische wurde beibehalten.

Auffallende Ähnlichkeiten zum Pressebild sind Einzelheiten wie die Anordnung der Blätter auf der vorderen Tischkante. Das fast herunterfallende Blatt wurde in der Art seiner Positionierung nahezu identisch übernommen. Die Schachtel auf dem hinteren Tisch verliert allerdings innerhalb der Transformation ihr aufgedrucktes Schlüsselmotiv und weist damit auf den gravierendsten Unterschied zwischen Original und Nachbildung hin: das Fehlen von Schrift. Alle schriftlichen Hinweise und Zeichen sind in der künstlerischen Umsetzung gelöscht worden, so dass eine Entzifferung der Papiere und Akten unmöglich ist. Nicht nur durch die fehlende Zeichenhaftigkeit, die zu einer Spezifizierung der Situation beitragen würde, wirkt die kopierte Szenerie verfremdet. Das Originalfoto scheint zeitlich näher am Ereignis zu sein. Es erweckt den Eindruck, eine ‚Tatort-Aufnahme‘ direkt nach dem gerade erst stattgefundenen Ereignis zu sein. Trotz dieser Wirkung ist offensichtlich, dass es Demand gelungen ist, den Charakter des Raumes beizubehalten und die u.a. im Stil der Möbel und Enge des Raumes liegende Büroatmosphäre zu erhalten, wenn nicht sogar zu verstärken.

Die medialen Vorlagen, die Demand verwendet, setzen sich größtenteils aus Fotos von gesellschaftspolitisch oder historisch besetzten Orten, wie Schauplätzen von Morden und Attentatsversuchen, aber auch Künstlerateliers zusammen.¹²⁶ In der Literatur werden diese Abbildungen dem kollektivem Bildgedächtnis¹²⁷ zugeordnet und als Bestandteil unseres „gemeinsamen Archivs

¹²⁶ Die Arbeit *Raum* (1994) zeigt z.B. das Führerhauptquartier auf der Wolfschanze, das bei dem versuchten Bombenanschlag auf Adolf Hitler am 20. Juli 1944 verwüstet wurde, während *Flur* (1995) in Anlehnung an den Flur zur Wohnung des Serienmörders Jeffrey Dahmer entstand. Der Holzschuppen im Bild *Scheune* (1997) verweist auf den Ort, an dem Hans Namuth seine berühmten Fotos von Jackson Pollock aufnahm. Vgl. u.a. Fried, Michael: Without a trace. In: Artforum International, März 2005, S. 198-203, S. 199-200

¹²⁷ Vgl. Gronert, Stefan: Reality is not totally real, S. 24

kollektiven Erinnerns“¹²⁸ bezeichnet.

Die Rekonstruktion solcher Bilder wirft bei einzelnen Autoren die Frage auf, ob Demands Fotografien der traditionellen Gattung des Historienbildes zugehörig sind: „Ist die Nachbildung berühmter Geschehnisse, Orte oder Situationen vielleicht ein Versuch, historische Ereignisse aus einer anderen Perspektive zu untersuchen, um zu einer anderen, richtigeren Sichtweise zu gelangen?“¹²⁹ Durch das Nachbauen kann Demand zwar Anspielungen auf historische oder gesellschaftsrelevante Ereignisse nicht vermeiden, diese bleiben allerdings ohne eine moralische Aussage und ohne das „ideologisierte Pathos des Historienbildes“¹³⁰. Das *Büro* hat eine Fotografie zur Vorlage, die von einem politisch-brisanten Ereignis berichtet. Demand zeigt das übernommene Bildmotiv jedoch verfremdet und in einem völlig anderen Zusammenhang, wobei er das im Original abgebildete Ereignis ausblendet: „[...] die historische Suggestion [wird] durch die konstruierte Sachlichkeit enthistorisiert.“¹³¹ In der Aussparung sämtlicher Details und erzählerischer Momente, d.h. im Prozess der Reduktion und Abstraktion reduziert sich die „Geschichtsträchtigkeit der fotografischen Vorlage und damit die ‚Zeithaltigkeit‘, die Kennzeichen jedes fotografischen Bildes ist.“¹³² Auch Georg Imdahl ist der Meinung, dass die Werke als künstlerische Historienbilder kommentarlos bleiben: „Seine Arrangements filtern die historische Signatur aus den Vorbildern heraus und versetzen sie in eine zeitentrückte Gegenwart.“¹³³ Die aus der Modellhaftigkeit resultierende Zeitlosigkeit negiert jede Möglichkeit einer zeitkritischen Stellungnahme.

Die Werke beziehen sich dabei auf Umwegen auf ein Ereignis, dass in der

¹²⁸ Schneider, Eckhard: Widerschein der falschen Wahrheit. In: Thomas Demand. Phototrophy, S. 116

¹²⁹ Morgan, Stuart: Geschichtsstunde. In: Thomas Demand. Ausstellungskatalog Zürich/Bielefeld, o.S.

¹³⁰ Bürgi, Bernhard: Tatsachen, o.S.

¹³¹ Brüderlin, Markus: Über die Verwicklung von Konstruktion und Re-Konstruktion. In: Thomas Demand. Ausstellungskatalog Freiburg i. Marienbad, S. 20-22, S. 22

¹³² Schneider, Ulrike: Modell, S. 46

¹³³ Imdahl, Georg: Die Zeit gefriert, die Geschichte verwandelt sich. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 103, 05.05.1998, S. 45

Vergangenheit geschah¹³⁴, doch alle Indizien und Hinweise für vergangene Geschichte wurden ausgemerzt. So transformiert Demand nicht zuletzt schwarz-weiße Vorlagen (wie auch die Aufnahme des Stasi-Büros von 1990) am Schluss des Übersetzungsprozesses in Farbfotografien. Schwarzweißbilder werden von der psychologischen Wahrnehmung her eher als ein Dokument einer bereits abgeschlossenen Handlung, als Vergangenheit angesehen.¹³⁵ Farbige Bilder entsprechen stärker der alltäglichen Wahrnehmung und somit dem gegenwärtigen Empfinden.¹³⁶ Imdahl stellt zu Recht fest: „In Demands Fotografien gefriert die Zeit.“¹³⁷ Somit können die Fotografien nicht als eine neue Form des zeitgenössischen Historienbildes begriffen werden, höchstens als „umgekehrte Historienbilder“ des Medienzeitalters: statt mit tendenziöser Bedeutung aufgeladen zu werden, sind sie ihrer beraubt.¹³⁸

An dieser Stelle drängt sich ganz grundsätzlich die Frage auf, ob die Vorlagen, die Demand verwendet, überhaupt zu kollektiven „Schlüsselbildern der Zeitgeschichte“¹³⁹ gezählt werden können. Die auf ihnen abgebildeten und mit ihnen im Zusammenhang stehenden Ereignisse markieren zwar teilweise wichtige Stationen in der Geschichte¹⁴⁰, aber von diesen existiert oftmals mehr als ein

¹³⁴ Eine Ausnahme bildet hier das jüngste Werk mit dem Titel *Attempt* (2005), welches sich auf ein Vorhaben einer Tat, nicht auf ein tatsächlich stattgefundenes Ereignis bezieht. Es zeigt die selbstgebaute Raketen, mit denen die Rote Armee Fraktion (RAF) 1977 aus einer Wohnung in Karlsruhe das Gebäude der Bundesanwaltschaft beschießen wollte. Vgl. Kreye, Andrian: Im schwarzen Loch der Erinnerung, S. 15

¹³⁵ Vgl. Schneider, Ulrike: Modell, S. 46. Eine analoge Fotografie zeigt aufgrund ihrer technischen Herstellungsart natürlich immer etwas Vergangenes, in der Argumentation geht es um eine wahrnehmungspsychologische Einordnung von Fotografien.

¹³⁶ Michael Diers bemerkt u.a. zu farbigen Pressefotografien, dass diese gefälliger seien, weil sie das Augenmerk eher auf die Darstellung und deren Sinnlichkeit, also auf die äußere Hülle lenken, als auf das Dargestellte und dessen Bedeutung. Vgl. Diers, Michael: War Cuts. Über das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Pressefotografie. In: *Covering the real. Kunst und Pressebild, von Warhol bis Tillmans*. Ausstellungskatalog Basel. Hrsg. v. Hartwig Fischer. Köln: Dumont 2005, S. 36-45, S. 38

¹³⁷ Imdahl, Georg: Die Zeit gefriert, die Geschichte verwandelt sich, S. 45

¹³⁸ Altfeld, Gudrun: Thomas Demand. In: *Artist Kunstmagazin*, Nr. 36, 3/1998, S. 26-29, S. 27

¹³⁹ Imdahl, Georg: Die Zeit gefriert, die Geschichte verwandelt sich, S. 45

¹⁴⁰ *Küche* (2004) zeigt die Kochecke des gestürzten Diktators Saddam Hussein in seinem Versteck in Tikrit, *Gate* (2004) bezieht sich auf das Standbild der Überwachungskamera, die einen der Attentäter vom 11. September 2001 beim Passieren der Flughafensicherheitschleuse aufgenommen hat. Vgl. u.a. Maak, Niklas: In den Kulissen unseres Bewusstseins, S. 39

markantes, sich einprägendes fotografisches Bild. Von der Erstürmung der Stasi-Zentrale wurden z.B. auch andere Aufnahmen veröffentlicht, die der Vorlage von *Büro* zwar ähneln, aber in ihrem Bildaufbau verschieden sind (siehe als Beispiel Abb. 7). Auch Dean Sobel und Ulrike Schneider sehen in den Vorlagen eher Bilder mit einem „gewissen Bekanntheitsgrad“¹⁴¹, die der breiten Öffentlichkeit nur schwach in Erinnerung bleiben: „The places Demand chooses to depict are always of note, but never monuments from history.“¹⁴²

Wenn sich der Betrachter nicht an die konkrete Vorlage erinnern kann, woher kommt dann trotzdem die entfernte Vertrautheit mit dem Motiv? Das Material Papier kann hier nicht der einzige Auslöser sein. Der Grund liegt vielmehr in der Art der Transformation und an dem, was am Ende von den Vorlagen in Demands Fotografien noch übrigbleibt. Am Beispiel der Arbeit *Büro* und ihrem Originalbild wurde beschrieben, wie der Künstler über das Modell das Individuelle aus dem Originalbild herausfiltert. Durch die Entleerung und gleichzeitige Verdichtung der Vorlagen erscheinen die Gegenstände und der gesamte Raum als Stereotypen.¹⁴³ Es geht Demand nicht darum, konkrete Tatorte, sondern die Bilder der Tatorte in ihrer typisierten Erscheinung zu zeigen. Dies äußert sich besonders im Fehlen von entscheidenden Details. Die Fotografien erheben nicht den Anspruch, als Beweis für ein Geschehen zu fungieren. „Mich interessiert ja im Grunde gar nicht die Tat“, erklärt Demand, „sondern das Foto von der Tat als Typus.“¹⁴⁴ Die Vertrautheit mit dem Motiv basiert daher auf dem stereotypen Charakter der Orte und ihrer fotografischen Darstellung. Das Motiv bietet durch seine Typisierung einen gewissen Grad an Erinnerungsmöglichkeit.

Demand untersucht den Status der Bilder, die unser Bewusstsein prägen. Er nimmt sie auseinander, indem er sie nachbaut¹⁴⁵ und geht so ihren

¹⁴¹ Schneider, Ulrike: Modell, S. 40

¹⁴² Sobel, Dean: Thomas Demand: The basic facts. In: Thomas Demand. Catalogue and Exhibition 2001/2002. Ausstellungskatalog San Antonio/Amsterdam u.a. Hrsg. v. dems. Aspen: Art Museum, 2001, o.S.

¹⁴³ Vgl. Schneider, Eckhard: Widerschein der falschen Wahrheit, S. 116

¹⁴⁴ Thomas Demand in: Den Tatort bauen. Ein Gespräch zwischen Thomas Demand und Ruedi Widmer, o.S.

¹⁴⁵ Vic Muniz bemerkt in einem Interview mit Demand zu dessen Strategie: „A good way to understanding something is trying to build that something yourself, not just breaking it to see what's inside.“ Muniz, Vic u. Demand, Thomas: A Conversation, S. 43

„Verkettungen“¹⁴⁶ nach. Dies setzt eine intensive Beschäftigung mit den medial vermittelten Informationen voraus, wie den räumlichen Gegebenheiten und welche Elemente davon sich als Mythos verselbständigt haben: „Was sind die Schlüsseldetails, die rein müssen, um den Ort zu einem Ort zu machen und nicht zu einem Allgemeinplatz. Ich will nicht den Schreibtisch an sich zeigen, sondern diesen einen Schreibtisch, wie wir ihn im Kopf haben.“¹⁴⁷ Die Orte auf Demands Fotografien erscheinen vertraut, obwohl sie nur schwerlich direkt erinnert werden können. Die fehlende Spezifizierung des Bildinhalts und unkonkrete Titelangaben lassen vermuten, dass das Erraten der Vorlage auch gar nicht das Ziel ist, sondern vielmehr die Reflektion über die Beschaffenheit der eigenen Erinnerung. Was haben wir mit ‚eigenen Augen‘ und was nur mittels einer Abbildung gesehen? Und vor allen Dingen, als was haben wir es in unserem Kopf gespeichert? Dazu bemerkt Demand: „[...] our brain may not be an ideal organ for a sustained recollection, in the best case we can try to catch some of the glimpses flickering through our memory.“¹⁴⁸ In ihrer mehrfachen Reproduktion entsprechen die Modelle der Überlagerung von realer und virtueller Erinnerung des Betrachters: Im allgemeinen Prozess des Erinnerns verschmelzen geistige Bilder von real Erlebtem und medial Reproduziertem, so dass irgendwann das eine von dem anderen nicht mehr zu unterscheiden ist.¹⁴⁹ Die Fotografien werden durch das ihnen innewohnende Rätsel zu Projektionsflächen für unsere Erinnerungen.¹⁵⁰

Die Modelle imitieren folglich nicht das Ereignis, welches auf den Vorlagen abgebildet ist, sondern das Bild von dem Ereignis in einer typisierten Form. Dieses typisierte Bild entspricht annähernd dem erinnerten Bild von der Vorlage. Demand stellt nicht die exakte Kopie der abgebildeten Situation dar, sondern

¹⁴⁶ „Man verbindet solche Orte mit den eigenen Erinnerungen. 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.“ Thomas Demand in: Den Tatort bauen. Ein Gespräch zwischen Thomas Demand und Ruedi Widmer, o.S.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Muniz, Vic u. Demand, Thomas: A Conversation, S. 38

¹⁴⁹ Vgl. Gaensheimer, Susanne: Erfahrung aus zweiter Hand, S. 64

¹⁵⁰ Die Kenntnis von prominenten Vorlagen mancher Bilder verführt dazu, den Erinnerungseffekt auf alle anderen Bilder zu projizieren. In der Ungewissheit beginnt die eigene Imagination zu spekulieren, ob und welche Ereignisse in den Räumen stattgefunden haben könnten. Vgl. Ruby, Andreas: Memoryscapes. In: Parkett, Nr. 62, 2001, S. 118-123, S. 121 ff

mittels der reduzierten Modelle das prägende Bild, welches man von dieser Situation durch den Einfluss von Medienbildern im Kopf hat: „Insofern sind alle Arbeiten eine Reflektion auf den medialen Raum, dessen Bilder uns umgeben, und aus dem wähle ich aus. Wenn ich eine Zeitung aufschlage, dann begegnet mir ein zweidimensionales Abbild von Realität, hinter diese Oberfläche gehe ich im Atelier zurück, indem ich den konkreten Gegenstand noch einmal rekonstruiere und am Ende wieder zum Foto mache. Es ist eine zweimalige Übersetzung von Wirklichkeit, die auch etwas über unser kollektives Bildgedächtnis besagt.“¹⁵¹

Demand's Arbeiten zeigen „keine Abbilder des Gesehenen, sondern Nachbilder des Erinnerten“¹⁵² und veranschaulichen dadurch, wie die individuelle Erinnerung beeinflusst und Typisierungen im Kopf nachgebaut werden. Das Modell bedarf durch seinen allgemeingültigen Darstellungscharakter der eigenen Vorstellung und Imagination, der Vervollständigung im Kopf. Demand's Modelle imitieren Medienbilder in einer typisierten und abstrahierten Art, um so die Erinnerung ‚in Gang zu setzen‘. Die Modelle funktionieren wie ein Katalysator¹⁵³, ein „Stoff, der die Geschwindigkeit [...] von [...] Reaktionen beeinflusst“¹⁵⁴. Ein Katalysator wird im Volksmund auch als ein Filter für schädliche Stoffe verstanden. In diesem Sinne zeigen die Modelle die vom Bildgedächtnis herausgefilterten Stereotypen: das, was ‚hängen bleibt‘.

3.2 Das Modell als Imitation eines computergenerierten Bildes: Ein Vergleich mit einem Bild von Gero Gries

Obwohl Thomas Demand ausschließlich mit traditioneller Fototechnik, d.h. im konventionellen analogen Verfahren arbeitet, weisen seine Arbeiten bei genauerer Betrachtung große Ähnlichkeiten zu computergenerierten Fotografien auf.

¹⁵¹ Thomas Demand in: Fricke, Harald: Baukasten der Medien: Die Fotoinszenierungen von Thomas Demand. Interview, o.S.

¹⁵² Maak, Niklas: In den Kulissen unseres Bewusstseins, S. 39

¹⁵³ Die Begriffskombination „Katalysatoren der Erinnerung“ verwendet in diesem Zusammenhang zuerst Andreas Ruby. In: Memoryscapes, S. 121

¹⁵⁴ Stichwort „Katalysator“ in: Das große Universal-Lexikon in vier Bänden. Red.: Lexikographisches Institut, München. Bd. 2. Zürich: Coron Verlag 1974, S. 635

Dies äußert sich vor allem in der Beschaffenheit der Oberflächen. In den beiden Bildbeschreibungen in Kapitel III, 2 wurde herausgearbeitet, dass die abgebildeten Gegenstände in ihrer Präsentation, verstärkt durch die künstliche Beleuchtung während der Aufnahme, eine auffallend saubere, strukturlose Oberfläche zeigen. Es sind keine menschlichen Abnutzungserscheinungen oder sonstigen Spuren auszumachen. Auch ein Computerbild kennt solche Gebrauchsrückstände nicht, denn es ist von Anfang an eine Fiktion, die nie von einem Menschen bewohnt oder benutzt wurde. Perfektion, Makellosigkeit und die scheinbare Exaktheit der Dinge charakterisieren die Künstlichkeit der Abbildungen. Auch die eigentümliche Stille und Emotionslosigkeit, die von Demands Bildern ausgeht, findet ihre Entsprechung in Computersimulationen. Niklas Maak fällt besonders die „virtuelle Blässe“ mancher Fotografien auf, die der von Computeranimationen ähnelt.¹⁵⁵ Weitere feststellbare Parallelen sind neben dem künstlich gesetzten Licht die klare Komposition, das neutrale Aussehen ohne Individualität und Persönlichkeit, der stereotype Charakter durch einfache Formen ohne Verzierungen und vor allem die fehlende zeitliche und räumliche Verortung des Abgebildeten.

Die vollkommene Zeitlosigkeit als Kennzeichen des Modellhaften gilt auch für virtuelle Computersimulationen. Demand bemerkt selbst, dass durch das 1:1-Verhältnis der Modelle, ihre Originalgröße, eine eigene Wirklichkeit entsteht: „Das Komische ist, wenn Sie so einen Ort fertig haben und er 1:1 vor Ihnen steht, dass Sie dann da durchgehen wie durch eine Computersimulation. Im Grunde gibt es Sie selber gar nicht. Dieses Gefühl von Zeitlosigkeit und Unberührtheit, dass alles neu und ungebraucht ist, überträgt sich auf den Betrachter, der sich in so einem Raum bewegt.“¹⁵⁶

In den Arbeiten *Grube* (1999) [Abb. 8] und *Labor* (2000) [Abb. 9] wird die Nähe zu Computersimulationen an bestimmten Stellen besonders deutlich. Beide Räume wirken immateriell, wie eine virtuelle Phantasie, die nicht zu greifen ist. Die virtuelle Wirkung wird hier besonders durch die Lichtführung bzw. den Schattenverlauf und die Perspektive erzielt. Die Wände des Labors scheinen wie ein animiertes 3D-Diagramm aus dem Nichts gewachsen zu sein, sich unendlich aneinander zu reihen und fortzusetzen. Nur auf der rechten unteren Bildhälfte

¹⁵⁵ Maak, Niklas: In den Kulissen unseres Bewusstseins, S. 39

¹⁵⁶ Thomas Demand in: Den Tatort bauen. Ein Gespräch zwischen Thomas Demand und Ruedi Widmer, o.S.

ist noch wage erkennbar, dass diese Formen aus Papier bestehen, während sie links zu standardisierten Flächen verschmelzen. Auf dem anderen Bild mit dem Titel *Grube* sind es Einzelheiten wie der an die Wandhalterung geklemmte grüne Lappen oder die Salz- und Pfefferstreuer auf dem Tisch, die Zweifel an der Materialität der Darstellung aufkommen lassen. Der gelbe Arbeitsmantel ist wie auch das Mobiliar völlig sauber und rein – ein Widerspruch zum Titel, der den Raum als eine Grube, d.h. einem ‚schmutzigen‘ Arbeitsplatz zugehörig, ausweist. Der Zweifel an der ‚Echtheit‘ des Dargestellten ist nicht abzuwehren, zumal auch das diffuse Licht die Situation unwirklich erscheinen lässt.

Stellt man eine Fotografie Demands direkt neben ein computergeneriertes Bild, was sich im Fall der Arbeit *Badezimmer* (1997) [Abb. 10] und des Bildes *Badewanne* (1999) [Abb. 11] von Gero Gries (*1951) allein durch die gleiche Motivwahl anbietet, wird offensichtlich, dass hier kaum noch unterscheidbar ist, welches Bild wie entstand. Gero Gries arbeitet mit Computer-Aided-Design(CAD)-Animationen. Ein Renderingprogramm errechnet dabei die jeweilig gewünschten Bilddaten, welche anschließend auf großformatiges Fotopapier übertragen werden. Seine ausschließlich am Rechner generierten Bilder zeigen hauptsächlich Räume und Interieurs, die, ähnlich Demands Fotografien, von Klarheit, Menschenleere, Sorgfalt und Formreduktionen gekennzeichnet sind. Innerhalb der Suche nach dem Wesentlichen kombiniert Gries in seinen Raumdarstellungen sein eigenes Erfahrungswissen, d.h. Bilder, „die sich vor seinem inneren Auge aus Selbsterlebten sowie gesehenen Abbildungen mischen“.¹⁵⁷ Dieser Ansatz überschneidet sich mit der Vorgehensweise von Thomas Demand. Demand verwendet, wie bereits ausführlich beschrieben, ebenfalls vorhandene Bildvorlagen, entweder aus der allgemeinen – also auch seiner eigenen – Alltagserfahrung oder aus dem Bildarchiv von Presse und anderen öffentlichen Medien. Demands *Badezimmer* bezieht sich auf die Pressefotografie des Ortes, an dem der Politiker Uwe Barschel tot aufgefunden wurde.¹⁵⁸ Die *Badewanne* von Gries bezieht sich auch auf ein bereits existierendes Bild. Gero Gries erklärt, dass seine Arbeit wiederum einen Nachbau des Demandschen *Badezimmers* darstellt: „Es hat mich damals interessiert, was mit dem Motiv passiert, wenn es mit meiner Methode bearbeitet wird.“¹⁵⁹

¹⁵⁷ Kaufhold, Enno: *Kameralose Digitalbilder*, S. 13

¹⁵⁸ Vgl. Fußnote 125

¹⁵⁹ Email von Gero Gries an die Verfasserin am 09.07.2005

Die genannten Werke sollen jedoch zunächst formal verglichen werden. Beide Bilder zeigen einen ähnlichen Blick auf den Wannbereich eines Badezimmers. Beide Badewannen sind in eine gekachelte Raumecke eingebettet. Durch eine stärkere Aufsicht ist in Demands Fotografie zusätzlich eine leicht verschobene Badematte vor der Wanne zu sehen, außerdem eine halb geöffnete Tür auf der linken Bildseite. Während in Gries' Bild Wasserhahn und Duschkopf den zentralen Bildpunkt darstellen, sind diese Einzelheiten bei Demand durch den Duschvorhang verdeckt. Im Gegensatz zu Gries' computeranimiertem Badezimmerinventar wirken Wanne und Kacheln bei Demand auffällig stumpf und matt. Gries scheint die Reflexionen der blankpolierten Oberflächen zu nutzen, um den Wirklichkeitseffekt der Abbildung zu erhöhen, denn sogar die Spiegelungen des Wasserhahns und eines Seifenhalters sind zu erkennen. Doch auf beiden Bildern muten die spurenlosen, unberührten Oberflächen bei genauerem Hinsehen eher fremdartig an. Während bei Demands Fotografie der scharfkantige Übergang an der Keramikwanne die gesamte Darstellung als ‚unwirklich‘ überführt, ist es bei Gries' Bild vor allem der etwas zu streng und geradlinig fallende Duschvorhang, der unglaublich wirkt.

Beide Abbildungen zeigen eine virtuelle, aber außerhalb des Bildes nicht existente Realität. Die Fotografien Demands bilden zwar die vor der Kamera existenten Papiermodelle ab, diese sind aber fiktiv, d.h. erfunden aus Papier. Der gravierende Unterschied liegt in der Art der Manipulation: „Nicht das Foto manipuliert das Bild der Wirklichkeit, sondern die Manipulation geschieht in der Wirklichkeit.“¹⁶⁰ Thomas Demand verfremdet oder bearbeitet nicht die fotografische Aufnahme, sondern vollzieht vor der Kamera eine „reale Simulation der Realität“¹⁶¹. Obwohl er nicht in den Prozess des fotografischen Verfahrens eingreift, sind seine Arbeiten dennoch bzw. gerade deswegen im Zusammenhang der Diskussion und Erfahrung mit elektronischen Bildern zu sehen. Virtuelle Welten setzen sich mit der Fiktion auseinander, sie ermöglichen eine Wirklichkeitsflucht. Demand zeigt jedoch mit seinen fiktiven Bauten gerade die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und den Prozess ihrer Bewusstwerdung.¹⁶² Indem er das fotografische Verfahren und dessen Glaubwürdigkeit unangetastet lässt, stellt Demand die Realität von fotografischen Abbildungen

¹⁶⁰ Gronert, Stefan: Reality is not totally real, S. 16

¹⁶¹ Altfeld, Gudrun: Thomas Demand, S. 26

¹⁶² Gronert, Stefan: Reality is not totally real, S. 26

in Frage. Er manipuliert nicht die Fotografie, sondern die Welt vor der Kamera: Die Welt selbst ist anders als sie scheint.

Die Fotografien Demands spielen mit der Ästhetik von computergenerierten Bildern, die dem Betrachter zunehmend bekannt und vertraut ist. Im Unterschied zu „Photoshop-Manipulationen, die schönste Realität suggerieren“¹⁶³, geben Demands Bilder allerdings gar nicht vor, etwas Reales abzubilden. Ihr Konstruktionscharakter bleibt immer nachvollziehbar, weswegen sie im strengen Sinn auch nicht als Simulationen zu bezeichnen sind. Denn eine Simulation hat das Ziel, eine künstliche Doublette einer vorhandenen oder vorgestellten Wirklichkeit herzustellen. Das Ideal jeder Simulation ist die völlige Identität von Bild und Wirklichkeit, die Unmöglichkeit der Unterscheidung vom Original.¹⁶⁴ Bei Demand kommt es aber gerade auf das Entdecken der Unterschiede an, die er durch eine Typisierung der ‚originalen‘ Gegenstände hervorruft. Im Gegensatz zu Computersimulationen, deren Oberflächen sich der Wirklichkeit entziehen, wird der Abbildungsprozess bei Demand nicht unterbrochen. Dennoch ist es offensichtlich, dass die Fotografien Demands solche Bilder imitieren, die der Utopie zuzuordnen und fern der Wirklichkeit sind: „Anliegen der Malerei werden hier mehr verhandelt als fotografische.“¹⁶⁵ Insofern beziehen sich die Modelle auf eine Vorlage ohne direkten Wirklichkeitsbezug.

3.3 Das Modell als Reflexion fotografischer Theorie und Praxis

Demands Fotografien bilden keine Realität der wirklichen Lebenswelt ab, sondern zeigen konstruierte Modelle aus Papier und Pappe. Indem der Bildinhalt etwas künstlich Produziertes darstellt, verweisen die Fotografien ganz allgemein auf die Künstlichkeit und Konstruktion jeder fotografischen Abbildung. Eine Fotografie ist immer etwas Konstruiertes, das nicht die Wirklichkeit zeigen kann,

¹⁶³ Sdun, Nora: Papier ist unschuldig. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 48, 28.11.2004, S. B8

¹⁶⁴ Vgl. Kamper, Dietmar: Mimesis und Simulation. Von den Körpern zu den Maschinen. In: Kunstforum International, Bd. 114, Juli/Aug. 1991, S. 86-94, S. 86

¹⁶⁵ Thomas Demand zu seiner Arbeit *Labor* im Gespräch am 28.06.05 (Bandmitschnitt)

sondern lediglich Realitätseffekte hervorbringt.¹⁶⁶ Diese Realitätseffekte stehen in enger Verbindung zur Referentialität der Fotografie.

Analoge Fotografien sind durch ihren Referenten mit der Wirklichkeit kausal verbunden. Demands Fotografien haben durchaus einen Referenten – die Papiermodelle waren als materielle Spur zum Zeitpunkt der fotografischen Aufnahme vor der Kamera. Doch diese Tatsache sagt nichts über die empirische Wirklichkeit aus, denn die abgebildeten Gegenstände sind nicht das, wonach sie aussehen. Der Referent in Demands Fotografien lässt keine Rückschlüsse auf die Wirklichkeit zu, weil er künstlich erzeugt worden ist. Fotografiert wurde ein Modell, welches seinerseits auf eine ihm vorgängige oder eine ihm nachfolgende Referenz verweist. Das Abgebildete negiert so die Annahme, dass die Fotografie durch ihr Herstellungsverfahren an eine überprüfbare Realität gebunden sein muss: „[T]he indexical relation between foot and footprint, which Roland Barthes pinpointed as the defining characteristic of photography, has been steadily eroded.“¹⁶⁷ Durch ihren eigenen multiperspektivischen Verweischarakter unterlaufen die Modelle die eindeutige Verbindung zur empirischen Realität. Die fotografischen Bilder der Modelle geben daher keinen Aufschluss über die reale Welt: „Im Reini-gungsgestus von Demands Konstruktionen verlieren sie [die sichtbaren Dinge, U.W.] ihre Referenz im Realen, ihre Authentizität.“¹⁶⁸

Thomas Demand kehrt in seinen Arbeiten den „klassischen fotografischen Prozess um, indem er nicht die Linse vor die Welt stellt, sondern die Linse unbeweglich am selben Standpunkt verharren lässt. Er platziert die Kamera fest an einem Ort – und baut die Welt um sie herum neu auf.“¹⁶⁹ Dabei kommt es zu einer Verschiebung der Positionen von Fotografie und Wirklichkeit. „Das Medium der Fotografie gewinnt damit eine neue Autonomie, weil es sich nicht mehr auf eine Wirklichkeit bezieht, die unabhängig von ihm besteht, sondern genau das für die Kamera erzeugt, was nur unter den Bedingungen eines fotografischen

¹⁶⁶ Vgl. Kapitel II, im Besonderen das Unterkapitel „Bearbeitung der fotografischen Aufnahme“, S. 12 ff

¹⁶⁷ Musgrave, David: Thomas Demand. In: Art Monthly, Nr. 205, April 1997, S. 33-34, S. 33

¹⁶⁸ Berg, Roland: Panoptikum aus Pappmaché. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 30, 05.02.2002, S. B53

¹⁶⁹ Ammann, René: „Ich arbeite nur bei Kunstlicht“ (Georges Simenon). In: Realer Raum Bild Raum, S. 12-23, S. 12

Blicks zur eigenen Wirklichkeit werden kann.¹⁷⁰ Die Welt aus Papier existiert nur für das Foto, d.h. nur *im* Foto. Es entsteht eine eigene Bildwirklichkeit, die wie ein gemaltes oder computergeneriertes Bild unabhängig von der empirischen Realität ist.

Durch den Prozess des Nachbauens und anschließenden Fotografierens wird das Band zwischen Dargestelltem und Darstellung so weit gedehnt, dass der Signalfluss zum Erliegen kommt.¹⁷¹ Man weiß nicht mehr, was wofür steht. Die Modelle verweisen in unterschiedliche Richtungen. Es ereignen sich „paradoxe Verschränkungen zwischen den Ebenen der Signifikate und der Signifikanten“¹⁷²: Papier imitiert nicht nur fremde Materialien, sondern stellt ein reales Blatt Papier dar und verkörpert es gleichzeitig wahrhaftig. Als Papier eingesetzt, wirkt dieses selbst „de-realisiert“¹⁷³.

Die Möglichkeit des Aufdeckens der abgebildeten Welt als eine Konstruktion aus Papier lässt den Betrachter seine ausgeprägte visuelle Gewissheit in Zweifel ziehen. Die Annahme, die Fotografie bilde die Wirklichkeit ab, gerät ins Wanken. Thomas Demand nutzt für das vermeintliche Vortäuschen von realer Wirklichkeit den illusionären Charakter der Fotografie. Er setzt diesen Effekt ein, um einer Illusion – den ‚toten‘ Papierbauten – zu Glaubwürdigkeit zu verhelfen. Demand kommt selbst zu der Feststellung: „Things just enter reality through photography.“¹⁷⁴ Die Fotografie wird als Mittel zur Konstruktion von Wirklichkeit eingesetzt. Ziel ist allerdings nicht die perfekte Illusion im Sinne eines Trompe-l'oeils, denn durch sichtbare Papierkanten bleibt erkennbar, dass die Dinge aus Papier sind. Die Täuschung ist bei Demand folglich kein ernsthafter Betrugsversuch, sondern ein Vexierspiel. Die Konstruktion des Ganzen kann aufgedeckt werden, so dass aus der Irreführung eine „Flucht“ möglich ist.¹⁷⁵ Es geht um die Reflektion der fotografischen Illusion und Reproduktion. So zeigt z.B. die Arbeit

¹⁷⁰ Berg, Stefan: Die Verwandlung des Unsichtbaren in das Sichtbare. In: Noema, Nr. 42, Aug./Sep./Okt. 1996, S. 97

¹⁷¹ Vgl. Ruby, Andreas: Memoryscapes, S. 121

¹⁷² Berg, Stephan: Thomas Demand, S. 44

¹⁷³ Ruby, Andreas: Memoryscapes, S. 121

¹⁷⁴ Muniz, Vic u. Demand, Thomas: A Conversation, S. 38

¹⁷⁵ Vgl. Ruby, Andreas: Memoryscapes, S. 120: „Seine Bilder zielen nicht darauf ab, den Betrachter zu betrügen; eher lassen sie ihm die Wahl, die Illusion an sich selbst zu vollziehen.“

Zaun (2004) nur die Silhouette eines Maschendrahtzauns. Hätte Demand innerhalb der Nachahmung tatsächliche Verwebungen vorgeführt, wäre er, so der Künstler selbst, „in die Falle der Illusion getappt – dann könnte ich genauso gut einen echten Zaun nehmen und fotografieren.“¹⁷⁶

Durch die Dekonstruktion der gewöhnlichen Wahrnehmung einer Fotografie, die traditionell als ein die Wirklichkeit abbildendes Medium angesehen wird, thematisiert Demand den naiven Blick, der die Rezeption fotografischer Bildinhalte standardisiert: „Ich stelle mir die Photographie gerne als Modell vor, als eine Art Instrument zur Vermessung der Verhältnisse zwischen Betrachter und Betrachtetem, wobei das allgemeine Verständnis des technischen Prozesses die Lesarten des Abgebildeten standardisiert [...].“¹⁷⁷ Die den Bildern innewohnende Fiktionalität verweist auf die Unvollständigkeit des Abbildes, zugleich produzieren sie Realitätseffekte, die sich im nächsten Moment als Konstruktion erweisen. Demands Fotografien sind Modelle eines vexierenden Blicks: „Was man sieht, ist eben nicht einfach das, was man sieht.“¹⁷⁸

Die hybride Referentialität der Fotografien treibt dieses Modell des Changierens in mehrere Richtungen weiter. So findet es durch den Bezug der Modelle zu Bildvorlagen aus den Medien eine Verstärkung. Durch die Imitation eines Pressebildes bezieht sich die Fotografie selbst auf ein wenig Authentizität versprechendes Ausgangs-‘Dokument’, da dessen Referenz zur Wirklichkeit fragwürdig ist. Ein Pressebild zeigt nicht die Wirklichkeit, sondern ist, „[...] so wie es uns in der Zeitung oder im Fernsehen begegnet, ein hochkomplexes Produkt, dessen ökonomische, ästhetische und moralische Herstellungs- und Marketingregeln bestimmen, was es uns zeigt“¹⁷⁹ und das zugleich einen starken Hinweischarakter auf ein ihm vorgängiges Geschehen beinhaltet.

¹⁷⁶ Thomas Demand in: Fricke, Harald: Baukasten der Medien: Die Fotoinszenierungen von Thomas Demand. Interview, o.S.

¹⁷⁷ Demand, Thomas: Essays. In: Ed Ruscha, gunpowders and stains. Ausstellungskatalog München. Hrsg. v. Philomene Magers. Red.: Tanja Pol. Köln: König 2000, S. 4-7, S. 5

¹⁷⁸ Gronert, Stefan: Reality is not totally real. , S. 27

¹⁷⁹ Bürgi, Bernhard u. Fischer, Hartwig: Vorwort. In: Covering the real, S. 7

¹⁸⁰ Ebd.

Deshalb sind Pressebilder „Zeugnis, Beweis, Information“¹⁸⁰ für uns, obwohl wir sie nur flüchtig wahrnehmen und selten hinterfragen. Sie dienen meist dazu, „ein Klima der Evidenz, der Aufmerksamkeit oder der Sensation zu schaffen“.¹⁸¹ Obwohl wir um das problematische Verhältnis der Bilder zur Wirklichkeit wissen, schreiben wir den Bildern, ohne sie zu ‚lesen‘, einen besonderen Wirklichkeitsgehalt zu. Die Fotografien sind „aus Prinzip wahr, und zwar aus verschiedensten Gründen: weil sie wiedergeben, wie etwas war oder geschehen ist; weil man uns versichert, dass sie der Wahrheit entsprechen; weil die Kommunikationskanäle, über die sie zu uns gelangen, der Information dienen und sie daher ‚objektiv‘ sein müssen.“¹⁸² Durch die Aufdeckung falscher Medieninformationen mischt sich inzwischen zwar das Vertrauen in die Realitätsnähe der Medien mit einer gleichzeitigen kritischen Einstellung ihnen gegenüber¹⁸³, trotzdem werden fotografische Bilder in ihrer Präsenz und Wirkung immer noch als Teil der Realität angesehen.

Bilder spielen in der Informationsübermittlung eine zunehmend wichtige Rolle, denn „[o]hne Kamera existiert ein Ereignis nur halb; heutzutage wird Information durch das Bild ausgemacht.“¹⁸⁴ Diese Bilder wiederum ähneln sich sehr, denn es sind oftmals immer wiederkehrende Einstellungen von Schauplätzen. Peter Marchal stellt daher Stereotype bei der Bildgestaltung von Fernsehnachrichten fest, die man auch auf Pressefotografien übertragen kann: „Alles wirkt wie schon einmal gesehen, nichts erschüttert mehr. [...] Die Bilder scheinen ‚leer‘ geworden [...]“.¹⁸⁵ Die medial gezeigten Situationen gelten als ‚real‘, weil deren Stereotype bekannt sind.¹⁸⁶ In dem Wiederholen von Bildern eines Ereignisses setzen sich „ikonografische Fixierungen“ und Formalisierungen durch, die „damit der Herstellung eines Symbolsystems [dienen], in dem und mittels dessen die Menschen

¹⁸¹ Bürgi, Bernhard u. Fischer, Hartwig: Vorwort. In: *Covering the real*, S. 7

¹⁸² Michaud, Yves: Kritik der Leichtgläubigkeit. Zur Logik der Beziehung zwischen Bild und Realität. In: *Covering the real*, S. 26-33, S. 27. Siehe in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen in Kapitel II, 4: „Wirklichkeit als medialer Effekt“.

¹⁸⁴ du Roy: *Le serment de Théophraste*. Paris 1992, S. 159, zitiert nach der Übersetzung von Doelker, Christian: *Getürkte Wirklichkeit. Vom Missbrauch der Bilder*. In: *Wahrheit als Medienqualität*, S. 29-35, S. 31

¹⁸⁵ Marchal, Peter: *Wege zur Wirklichkeit. Dokumentarfilm als Chance für das Fernsehen*. In: *Wahrheit als Medienqualität*, S. 241-267, S. 248

¹⁸⁶ Vgl. ebd.

sich orientieren und in der Welt einrichten.“¹⁸⁷ Stereotype unterstützen demnach die Zugänglichkeit eines Bildes und helfen, es einzuordnen. Sie können daher als eine Art Lesehilfe betrachtet werden.¹⁸⁸ Besonders auf Stereotype reduzierte Bilder bleiben im Gedächtnis haften. Die Fotografie zählt ohnehin zum wichtigsten „Gedächtnismedium“¹⁸⁹. Sie hat großen Einfluss auf die Verständigung, was als Modell von Wirklichkeit in das kollektive kulturelle Gedächtnis aufgenommen wird.¹⁹⁰ Als technisch-apparatives Bild gilt sie als sicherstes Indiz einer Vergangenheit, als fortexistierender Abdruck eines vergangenen Augenblicks. Fotografische Abbildungen sind materielle Stützen des Gedächtnisses: „Von den vielen Ereignissen bleibt uns ein bestimmtes Bild in Erinnerung, und dieses ist dann meist ein Pressebild.“¹⁹¹

Demands Modelle sind Nachbauten von Bildern der persönlichen Alltagserfahrung und Bildern aus den Medien, die zwar nicht direkt identifiziert und dem Vorbild zugewiesen werden können, aber dennoch ein Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses sind. Denn die Modelle imitieren ihr Vorbild in einer typisierten Form, die den im Gedächtnis verankerten, stereotypen Medienbildern entspricht. Auf diese Weise veranschaulichen sie die Zusammensetzung unserer visuellen Erinnerung, in der sich individuelle Bilder von real Erlebtem mit kulturellen, medial vermittelten Gedächtnisbildern vermischen.¹⁹² Die Fotografie *Badezimmer* kann beispielsweise die Erinnerung an die Barschel-Badewanne wecken, aber auch eine real existierende, selbst physisch erfahrene Badewanne

¹⁸⁷ Huber, Jörg: Lesen – Sehen – Verstehen. Für eine Unlesbarkeit der Bilder. In: *Covering the real*, S. 70-79, S. 74

¹⁸⁸ Vgl. in diesem Zusammenhang auch: Koziol, Klaus: *Die Tyrannei der mediengerechten Lösung. Zur Weltaneignung durch Massenmedien.* Kopaed Medienkritische Schriften, Bd. 1. München: Kopaed-Verlag 2000, S. 39: „Massenmedien stellen also zu je unterschiedlichen Zeiten je unterschiedlich notwendige Hilfestellungen zur Reduktion von Weltkomplexität dar, fungieren solchermaßen also als ‚Überschaubarmacher‘ von Welt.“

¹⁸⁹ Vgl. Assmann, Aleida: *Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien.* In: *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart.* Ausstellungskatalog Frankfurt. Hrsg. v. Kurt Wettengl. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 21-27, S. 25

¹⁹⁰ Vgl. Großklaus, Götz: *Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 9

¹⁹¹ Der Chief Operating Officer einer großen Bildagentur zitiert nach Jörg Huber: *Lesen – Sehen – Verstehen. Für eine Unlesbarkeit der Bilder.* In: *Covering the real*, S. 75

¹⁹² Vgl. Kapitel III, 3.1, S. 46

ins Gedächtnis rufen. Indem die Nachbauten allgemein und unspezifisch gehalten werden, überlassen sie es dem Betrachter wo und wie er Verbindungen zu bereits Bekanntem findet. Hier begründet sich auch das Nebeneinander der verschiedenen ‚Bildarten‘: Entscheidend ist der Prozess des Erinnerns, der durch die Reduzierung auf markante Dinge gefördert wird. An diese bestimmten Begebenheiten oder Gegenstände wird sich erinnert, woher auch immer. Demands Bilder sind eine Reflektion darüber, wie das kollektive Gedächtnis aus unterschiedlichen Richtungen – aber besonders von den visuellen Medien – beeinflusst wird. Mit der Komprimierung der dargestellten Situation schafft er zugleich ein neues Bild, an das sich erinnert werden kann. Demands Modelle sind Nachbauten von Bildern der allgemeinen Alltagserfahrung, von Bildern aus dem Medienkontext und nicht zuletzt Imitationen von fiktiven Computersimulationen, die als Bildkonstruktionen den eigenen konstruierten Bildern des Gedächtnisses entsprechen.

Das Bildgedächtnis ist zwar an die jeweilige Zeit gebunden – verschiedene Generationen haben unterschiedliche Bilder im Kopf –, doch durch die heutigen Reproduktions- und Übertragungsmöglichkeiten wird der kollektive Bildspeicher in immer größerem Ausmaße mit sich ähnelndem Material beliefert. Die Masse der uns umgebenden Bilder erweitert die Erinnerungsräume ins fast Unermessliche und kondensiert zugleich globale ‚allgemeingültige‘ Gedächtnisbilder. Ein sinnvoller, erinnernder Umgang mit den Bildern erscheint unmöglich, da bedeutungsstiftende Referenzen im herkömmlichen Sinn – nämlich auf eine individuelle oder kollektive empirische Wirklichkeit – zunehmend fehlen. Die Referentialität verschiebt sich weg vom Bild zur Wirklichkeit hin vom Bild zum Bild. Mit seinen gebauten und dann fotografierten Modellen schiebt Demand hier einen Widerhaken ein.

So stellt er fest, dass es Orte gibt, „die wir alle kennen, die wir aber nie betreten haben. Und dann finde ich es eben viel besser, an diesen Orten zu bleiben und das Bestehende neu zu interpretieren als neue Dinge zu erfinden. Es ist eine Art Privatisierung der öffentlichen Bilderwelt, statt mitzutun im Hinstellen immer neuer Bilder, die einander konkurrieren.“¹⁹³ In der heutigen Zeit der ‚Globalisierung von Images‘ hat man fern des tatsächlichen Geschehen durch die expandierende Medienbildkommunikation oftmals ein Bild von einem Ort, ohne

¹⁹³ Thomas Demand in: Den Tatort bauen. Ein Gespräch zwischen Thomas Demand und Ruedi Widmer, o.S.

jemals an diesem gewesen zu sein. Man meint eine Erfahrung von den Dingen und Orten zu haben, obwohl sich diese auf Bilder und nicht auf die erfahrene Wirklichkeit stützt.

Die fotografierten Modelle Demands imitieren nicht die Wirklichkeit, sondern unser Bild von Wirklichkeit. Demand macht darauf aufmerksam, dass wir die Wirklichkeit durch Medien kennen, dass uns die Wirklichkeit, die wir für Wirklichkeit halten, medial vermittelt wurde. Die Bilder sind eine Reflexion über das medial vermittelte Verhältnis zwischen realer Welt und Bildwelt. So zeigen die Fotografien ein Modell und sind selbst Modell. Das Gesamtkonzept der fotografischen Modelle mit spezifischen Vorlagenbezügen (Imitation von Medienbildern und/oder Imitation von computergenerierten Bildern) stellt selbst ein Modell dar, welches Theorie und Praxis der Fotografie reflektiert: „So wie Architekten oder Wissenschaftler Modelle bauen, um sich Klarheit über die Wirklichkeit zu verschaffen, [...] so arbeitet auch Demand mit Modellen als vereinfachenden bildlichen Darstellungen. Modelle, [...] die als Demonstrationsobjekte fungieren und mit denen er exemplarisch über die Konstruktion von Wirklichkeit reflektiert: Denkmodelle.“¹⁹⁴

¹⁹⁴ Schneider, Ulrike: Modell, S. 47

IV THOMAS DEMAND VOR DEM HINTERGRUND DER INSZENIERTEN FOTOGRAFIE DER 80ER JAHRE UND IM KONTEXT ZEITGENÖSSISCHER FOTOGRAFIE

1. Inszenierte Fotografie der 80er Jahre: Vorläufer und Wegbereiter

Die im Voraus vorbereitete und gestaltete Fotografie, deren Bildmotiv wie bei Thomas Demand eigens für die Aufnahme in Szene gesetzt wird, kennzeichnet eine fotografische Praxis, die sich seit Ende der 70er bzw. in den frühen 80er Jahren zu einer eigenen künstlerischen Richtung, der sogenannten Inszenierten Fotografie, entwickelt hat. Da allerdings bis heute keine einheitliche Definition dieses Begriffs vorliegt, ist die ‚Inszenierte Fotografie‘ als Terminus problematisch.¹⁹⁵ Das Phänomen Inszenierte Fotografie findet seine Entsprechung in verschiedenen Bezeichnungen. Als „Directorial Photography“ thematisierte A.D. Coleman 1976 in einem Essay als erster diese Art fotografischer Praxis.¹⁹⁶ Die erste Ausstellung, die sich mit der Inszenierung oder der Konstruktion eines Motivs für die Kamera auseinandersetzte, fand 1979 unter dem Titel „Fabricated to be Photographed“ im Museum of Modern Art in San Francisco statt. Die Inszenierte Fotografie ist keine abgeschlossene Epoche der Fotografiegeschichte, sondern vielmehr als eine bestimmte künstlerische Darstellungsweise ohne festes Regelsystem zu begreifen.

Erste Varianten der Inszenierten Fotografie gab es bereits in der Frühzeit des fotografischen Verfahrens. Bei Porträtaufnahmen war es üblich, den zu Porträtierenden zusammen mit verschiedenen Attributen und Dekorationsgegenständen, wie z.B. unechten Säulen, vor der Kamera zu arrangieren. Die allegorischen fotografischen Bilder des 19. Jahrhunderts gelten ebenfalls als frühe Tendenzen der Inszenierten Fotografie. Die Fotoinszenierungen des Piktorialismus strebten allerdings keine eigene fotografische Bildästhetik an, sondern versuchten mit den Mitteln der Inszenierung die Malerei zu imitieren.¹⁹⁷ Als ein

¹⁹⁵ Zur Problematik des Begriffs ‚Inszenierte Fotografie‘ vgl. insbesondere Walter, Christine: Bilder erzählen. Positionen inszenierter Fotografie. Weimar: VDG 2002. Walter untersucht zunächst die Verwendung des Begriffs in der fotohistorischen Literatur der 70er und 80er Jahre und formuliert anschließend eine eigene Definition, an die sich auch meine Ausführungen anlehnen.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 12

¹⁹⁷ Vgl. Kapitel II, 1, S. 10

verwandter Bereich ist auch die Reklamefotografie seit ihrer Entstehung in den frühen 20er Jahren anzusehen. Innerhalb der Fotografie wird schon immer vieles inszeniert und manipuliert, doch dies sollte lange Zeit nicht entdeckt werden und wurde daher so weit wie möglich verheimlicht. Die Fotografen waren stets um die Beibehaltung der kausalen Beziehung zur Realität bemüht. Unter den Dadaisten, den Bauhaus-Fotografen um Moholy-Nagy und den Surrealisten um Man Ray gab es zwar verschiedene Experimente, die Fotografie vom Anspruch des Realismus und der Objektivität zu lösen, diese blieben jedoch ohne weitreichende Folgen für die künstlerische Fotografie. Im Rückblick können aber auch die Kombinationen ungewöhnlicher Versatzstücke von Man Ray zu den Vorläufern der Inszenierten Fotografie gezählt werden.¹⁹⁸

Die Inszenierte Fotografie entwickelte sich als Gegenpol zur Straight Photography und Street Photography, die auf ein größtmögliches authentisches und spontanes Festhalten der Wirklichkeit mittels des fotografischen Verfahrens beharrte.¹⁹⁹ Das Vortäuschen von Wirklichkeitstreue war über Jahrhunderte das Ziel der realistisch orientierten Kunst. Mit der frühen Moderne und der gegenstandslosen Kunst wurde das Kunstwerk eigenständiges Objekt ohne direkten Bezug zur Außenwelt. Indem es kein Abbild mehr von etwas war, wurde es autonom, d.h. unabhängig von der Wirklichkeit. Der Fotografie gelang die Loslösung vom Anspruch der Realitätstreue erst viel später. Durch ihren technisch bedingten Bezug zum Abgebildeten hatte die Fotografie lange Zeit Probleme, überhaupt als Kunst anerkannt zu werden. Sie galt als wenig originell, da in ihr die Handschrift des Künstlers nicht offen erkennbar war. Die Pop Art als wichtiger Vorbereiter der Inszenierten Fotografie begann den Originalitätsanspruch u.a. durch das Appropriieren und Zitieren von vorgefundenem Bildmaterial aufzuweichen. Robert Rauschenberg und Andy Warhol verwendeten innerhalb ihrer Siebdruckbilder Fotografien des trivialen Alltags fern der Auffassung einer authentischen Wirklichkeitsdarstellung. Die Fotografien verweisen hier nur indirekt auf die empirische Wirklichkeit. Die Konzept-Fotografie der 70er Jahre setzte mit einer Analyse der spezifischen Gesetze fotografischer Abbildungen einen weiteren Grundstein. Sie schaffte zusätzliche Vorbedingungen, um die Unan-

¹⁹⁸ Vgl. Köhler, Michael: Arrangiert, konstruiert und inszeniert – vom Bilder-Finden zum Bild-Erfinden. In: Das konstruierte Bild. Ausstellungskatalog München. Hrsg. v. dems. Zürich: Edition Stemmler 1995, S. 15-46, S. 22

¹⁹⁹ Zu den wichtigsten Vertretern dieser ‚dokumentarischen‘ Fotokunst gehören u.a. Robert Frank, Lee Friedlander, William Eggleston und Stephen Shore.

tastbarkeit der Wirklichkeitstreue der Fotografie zu durchbrechen und eine neue fotografische Sprache zu formulieren. In den analytischen Arbeiten der 70er Jahre ging es vor allem darum, die Scheinobjektivität der Fotografie durch das Aufzeigen der Abhängigkeit des fotografischen Bildes von Bildausschnitt, Brennweite, Verschlusszeiten usw., also den „Variablen des fotografischen Prozesses“²⁰⁰, offen zu legen. Einen entscheidenden Anteil an der Entwicklung der Fotografie trugen auch die Landart und Performance-Kunst. Zunächst als Dokumentationsmittel eingesetzt, wurde hier das fotografische Bild bald zum Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit.

Nach Christine Walter gibt es folgende Merkmale der Inszenierten Fotografie der 80er Jahre, die aber durch deren formale und inhaltliche Vielfalt nicht verbindend sind: eine szenische Ausstattung, die narrative Darstellung (die eine Handlung direkt oder indirekt impliziert), eine der Arbeit zugrunde liegende Idee, sowie die starke Ausrichtung auf den Betrachter.²⁰¹ Der Fotograf schafft in der Rolle eines Regisseurs, Bühnen- oder Kostümbildners eine fiktive fotografische Wirklichkeit. Thematisch behandeln inszenierte Fotografien der 80er Jahre vor allem das Ausloten von Seherfahrungen, Fragen nach der eigenen Identität, nach dem Verhältnis zur Wirklichkeit und ihrer Nachahmung in der Fotografie.²⁰² Der Spielfilm und die Werbung sind primäre Quellen der Inszenierten Fotografie. Dies trifft in besonderen Maße auf Jeff Wall (*1946) und Cindy Sherman (*1954) zu, deren Arbeiten als Inbegriff der Inszenierten Fotografie gelten. Nicht ohne Grund nennt Sherman ihre Fotografien *Untitled Filmstills*.

Im Gegensatz zur Straight-Photography wird das Motiv innerhalb dieser fotografischen Praxis nicht einfach gefunden, sondern neu erfunden. Allein mit den Mitteln der Inszenierung vor der Kamera und ohne nachträgliche Veränderungen am belichteten Negativ oder dem späteren Abzug werden autonome Bildwelten erschaffen. Den Schein von Wirklichkeit zu erzeugen, ist dabei eine wichtige Strategie: „Die kreative Leistung des Foto-Künstlers bemisst sich nach seiner Fähigkeit, den traditionellen Anspruch des Kamera-Bilds auf ‚Wahrheit‘, ‚Objektivität‘ und ‚Realismus‘ zu untergraben. Und ihm dafür den Charakter eines

²⁰⁰ Köhler, Michael: Arrangiert, konstruiert und inszeniert – vom Bilder-Finden zum Bild-Erfinden, S. 28

²⁰¹ Vgl. Walter, Christine: Bilder erzählen, S. 61

²⁰² Ebd., S. 43

„autonomen‘ Bild-Objekts zu geben.“²⁰³ Im Vordergrund steht nicht die wirkliche Täuschung, sondern das Spiel mit der visuellen „Ästhetik der Verführung“²⁰⁴, die aus der Werbung bekannt ist. Die Illusion von Wirklichkeit ist größtenteils erkennbar, allerdings weniger die Bedeutung des Bildinhalts: „Man sieht zwar, dass im Bild etwas passiert. Aber was, lässt sich nicht genau sagen.“²⁰⁵ Bei der Suche nach dem Bildsinn geben die Bildtitel oftmals keine Hilfestellung. Innerhalb der Inszenierung verschränken sich verschiedene Bedeutungen und Bedeutungsebenen, die nicht zusammen zu passen scheinen. „Es geht [...] um das Simulieren von Narration, den Schein von Sinn.“²⁰⁶

Anne Hoy stellt für die Inszenierte Fotografie der 80er Jahre drei motivische Hauptkategorien fest: „Narrative Tableaus“, „Stilleben“ und „Porträts“.²⁰⁷ Michael Köhler und Annette Lagler ergänzen diese Einteilung um die zwei Gruppierungen „Miniatur-Bühnen“ und „Foto-Skulpturen/-Installationen“, außerdem wird Hoys Kategorie „Porträts“ durch „Selbstinszenierungen“ ersetzt.²⁰⁸

In der Fotografie der 90er Jahre ist die Inszenierung bereits ein erprobtes Bildmittel, welches selbstverständlich und in Kombination mit neuen Medien eingesetzt wird. Ein große Rolle spielt nach wie vor die Auseinandersetzung mit der fotografischen Wirklichkeit sowie das Bildzitat und das verschachtelte System von thematischen Verweisen. Der Begriff Inszenierte Fotografie kann für die zeitgenössische Fotografie nur noch mit Einschränkungen verwendet werden, denn das Interesse an einer narrativen Kunst ist von anderen Fragestellungen abgelöst worden. Das Werk Thomas Demands ist jedoch in der Tradition der Inszenierten Fotografie zu sehen, da die Inszenierung und die Auseinandersetzung mit der fotografischen Wirklichkeit ein wesentlicher Bestandteil seiner Arbeiten sind.

²⁰³ Köhler, Michael: Arrangiert, konstruiert und inszeniert – vom Bilder-Finden zum Bild-Erfinden, S. 19

²⁰⁴ Ebd., S. 39

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Hoy, Anne H.: Fabrications: staged, altered, and appropriated photographs. New York: Abbeville Press 1987, S. 7

²⁰⁸ Vgl. Köhler, Michael: Arrangiert, konstruiert und inszeniert – vom Bilder-Finden zum Bild-Erfinden, S. 34 und True Fictions. Inszenierte Fotokunst der 1990er Jahre. Faltblätter zur Ausstellung Aachen. Red.: Annette Lagler. Herzogenrath: Erdtmann 2002, o.S.

Auch bei Demands Fotografie ergibt sich ein möglicher Bildsinn aus der Überlagerung von verschiedenen Bedeutungsebenen, für deren Entschlüsselung der Titel wenig hilfreich ist. Demand arbeitet zwar nicht im verkleinerten Maßstab, doch das herausgearbeitete Modellhafte seiner Fotografien findet eine Parallele in der Kategorie der „Miniatur-Bühnen“. Wie bei Demand geht es hier um die Rekonstruktion von Räumen und Situationen – allerdings im Kleinstformat und mit Puppen als menschlichen Akteuren und anderem Spielzeug. Einer der ersten Künstler, der selbstangefertigte Miniaturen mittels ihrer fotografischen Reproduktion den Schein von Authentizität verlieh, ist David Levinthal (*1949). Seine frühen Inszenierungen zeigen Modelle von Soldatenfiguren und anderem Kriegsspielzeug, die als fotografische Aufnahme die Anmutung von realen Kriegsschauplätzen aus dem zweiten Weltkrieg erhalten. Mit dem irreführenden Titel seines ersten Fotobandes von 1977, *Hitler Moves East – A Graphic Chronicle, 1941-43*, treibt Levinthal sein Spiel mit der Täuschung auf die Spitze.²⁰⁹

Auch bei Demands Arbeiten wird das fotografische Verfahren als Mittel zur Erzeugung von Illusion und Realitätseffekten eingesetzt. Demands raumfüllende Konstruktionen können ihre spezifische Wirkung nur als Fotografie entfalten. Die Ununterscheidbarkeit von Schein und Sein funktioniert innerhalb der Kategorie der „Miniatur-Bühnen“ und der „Foto-Skulpturen“ nur mittels der fotografischen Reproduktion. In diesem Zusammenhang sind auch solche Künstler erwähnenswert, die die aufwendige Arbeit des Konstruierens und Arrangierens zwar umgehen, aber mit dem Fotografieren von bereits existierenden Kulissenwelten ebenfalls das Modellhafte und die Illusion von Wirklichkeit thematisieren. So fotografiert Hiroshi Sugimoto (*1948) historische Tableaus in Wachsfigurenkabinetten, Sonja Braas (*1968) Dioramen in Völker-Naturkundemuseen und Alexander Timtschenko (*1965) „Unterhaltungsarchitekturen“ vom Typ „Disneyland“.²¹⁰

Für die Kontextuierung der Werke Demands ist festzuhalten, dass sie sich aufgrund der verwendeten Stilmittel in die Tradition der Inszenierten Fotografie einreihen, thematisch aber eine Ausweitung und Weiterentwicklung zeigen.

²⁰⁹ Levinthals jüngere fotografische Serien wie *American Beauties* (1989-90) oder *Baseball* (seit 2003) entstanden nach dem gleichen Prinzip und thematisieren den „American Dream“ als ein oberflächliches, von Klischees behaftetes Phänomen. Vgl. www.davidlevinthal.com

²¹⁰ Vgl. True Fictions. Inszenierte Fotokunst der 1990er Jahre, o.S.

Demand's Fotografien intendieren keinen Aufbau von Narration, weshalb der in der Literatur²¹¹ zu Demand vereinzelt angestellte Vergleich zwischen *Raum* (1994) [Abb. 13] oder auch *Büro* (1995) mit der ersten inszenierten Leuchtkastenarbeit *The Destroyed Room* (1978) von Jeff Wall wenig gewinnbringend ist. Wall geht es um den Ausdruck eines narrativen Bildkonzepts und die Frage, ob oder wie das Narrative für die Fotografie eingesetzt werden kann. Die Zerstörung und das Chaos ist bei *The Destroyed Room* zwar auch künstlich arrangiert, es handelt sich aber um den Nachbau einer narrativen Szene (in inhaltlicher Anlehnung an Eugène Delacroix' Gemälde „Der Tod des Sardanapal“ von 1827).²¹² Obwohl es sich als inszenierte Fotografie um eine handlungslose Szene handelt, kann die Geschichte dazu vorgestellt werden. Die zahlreich über den Boden verteilten weiblichen Utensilien und vor allem die aufgeschlitzte Matratze evozieren eine fremde Gewalteinwirkung²¹³, die auch in den Bildern *Raum* und *Büro* von Demand nicht zu übersehen ist. Die Strategie einer theatralischen Inszenierung ist zwar ähnlich, jedoch zeigt Demand eine in ihrer Materialität viel weniger abstoßende und stattdessen typisierte Version einer Situation. Alle narrativen Indizien sind bewusst entfernt.

Motivisch entsprechen die Fotografien von Thomas Demand vielmehr solchen inszenierten Bildern, die sich betont neutral geben und auf den ersten Blick mit einer ‚dokumentarischen‘ Fotografie verwechselt werden können.²¹⁴ Diese bilden nach Annette Lagler den „Gegentyp zu den surrealen, märchenhaften Inszenierungen mit Puppenspielzeug und anderen Kleinstobjekten“²¹⁵ innerhalb der „Miniatur-Bühnen“. Neben Demand ist ein weiterer wichtiger Vertreter dieser Fotografie Oliver Boberg, der im folgenden Kapitel vorgestellt werden soll.

²¹¹ Wetzel, Michael: Der Tatort als Baustelle. In: Thomas Demand. Ausstellungskatalog Freiburg i. Marienbad, S. 16-20, S. 19 und Rugoff, Ralph: Anleitungen für das Entkommen, S. 5

²¹² Vgl. Walter, Christine: Bilder erzählen, S. 114

²¹³ Hier allerdings besonders die Gewalt gegen Frauen. In der aufgeschlitzten Matratze verbirgt sich ein metaphorischer Verweis auf ein an einer Frau verübtes Sexualverbrechen. Vgl. ebd.

²¹⁴ Die sachliche Kühle und der Fotorealismus lassen Demand in die Nähe von Becher-Schülern wie Andreas Gursky und Axel Hütte rücken. Vgl. True Fictions. Inszenierte Fotokunst der 1990er Jahre, o.S. oder auch Gronert, Stefan: Reality is not totally real, S. 18. Das Herausarbeiten möglicher Parallelen ist jedoch nicht Ziel dieser Arbeit und würde deren Rahmen sprengen.

²¹⁵ True Fictions. Inszenierte Fotokunst der 1990er Jahre, o.S.

2. Das Prinzip des Modells in der zeitgenössischen Fotografie

Wie im vorherigen Kapitel herausgestellt, ist das Fotografieren von Modellen keineswegs ein von Demand neu erfundenes künstlerisches Konzept. Demand hat verschiedene Vorgänger und Künstlerkollegen bzw. Kolleginnen, die auf den ersten Blick sehr ähnliche Bildstrategien entwickelt haben bzw. entwickeln.

Zu den Pionieren der ‚Modellfotografie‘ wird der Amerikaner James Casebere (*1953) gezählt, der bereits 1975 seine ersten archetypischen Modellsituationen fotografisch reproduziert hat. Seine Arbeiten funktionieren als konzeptuelle These, die besagt, dass Fotografien immer fiktionale Konstrukte sind.²¹⁶ Lois Renner (*1961) fotografiert durch ein Modell seines Ateliers in dieses hinein, so dass nicht mehr zu erkennen ist, wo die Grenzen zwischen Modell und Wirklichkeit verlaufen. Auch bei zahlreichen jüngeren Künstlern und Künstlerinnen wie Jens Reinert (*1968), Christine Ehrhard (*1969) und Miriam Bäckström (*1967) ist das fotografierte Modell wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Auseinandersetzung.²¹⁷ Jens Reinert zeigt jedoch nicht nur das fotografierte Modell, sondern auch das Modell selbst (in einem Maßstab von 1:8) sowie malerische Umsetzungen eines fotografierten Vorbilds. Auf den ersten Blick repräsentieren die unterschiedlichen Medien die universelle Alltagswirklichkeit, bei näherer Betrachtung stellt sich jedoch heraus, dass gerade die Abweichung vom Prototypischen im thematischen Vordergrund steht. Christine Ehrhard²¹⁸ kombiniert innerhalb ihrer Fotografien gebaute Modelle mit fotografischen Abbildungen, die sich allerdings eindeutig als Konstrukte bzw. Entwürfe virtueller Räume präsentieren. Aus der Verschmelzung der verschiedenen Bildelemente – des Dreidimensionalen mit dem Flächigen – resultiert eine neue Raumerfahrung. Die realistisch anmutenden, menschenleeren Innenräume der Fotografien von Miriam Bäckström scheinen zeitgenössische TV- oder Filmsets abzubilden. Als Szene sind diese jedoch deutlich unvollständig. Bäckström übernimmt nicht die

²¹⁶ Vgl. Schwendener, Martha: Thomas Demand - Foggy Intersection of Photography and Truth. In: Flash Art, Oktober 2000, S. 62-64, S. 62

²¹⁷ Im Zusammenhang fotografischer Reproduktionen von Modellen nennt Renate Puvogel auch Bernhard Voita und Miles Coolidge. Das Modell als reales Objekt behandeln Ludger Gerdes, Wolfgang Luy und Thomas Schütte. Vgl. Puvogel, Renate: Zwischen-Räume und Un-Orte. In: Oliver Boberg. Eikon Sonderdruck, Nr. 4, S. 4-8, S. 6

²¹⁸ Christine Ehrhard hat wie Demand bei Fritz Schwegler an der Kunstakademie Düsseldorf studiert, allerdings von 1992-98. Sie nahm ihr Studium also zu dem Zeitpunkt auf, als Demand seines gerade abschloss.

Perspektive der Filmkamera, sie dokumentiert vielmehr den Nachbau des Nachbaus.

Im folgenden Abschnitt werden für eine vergleichende Betrachtung die fotografischen Arbeiten von Oliver Boberg und des Finnen Miklos Gaál vorgestellt, die auf unterschiedliche Weise das Modell bzw. das Modellhafte thematisieren.

2.1 Oliver Boberg:

„Un-Orte“ als banale Erinnerungen des Alltags

Die Fotografien des 1965 in Herten geborenen Künstlers Oliver Boberg zeigen banale Orte: Garageneinfahrten, Unterführungen, Hinterhöfe, Lagerhäuser, Rohbauskelette, Parkdecks, Häuserecken, Plattenbetonbauten, Fabrikfassaden oder Stahlbrückenkonstruktionen. Neben diesen urbanen Architekturen treten vereinzelt auch natürliche Landschaften wie der dichtbewachsene *Wegrand* (2001) [Abb. 16] als Bildmotiv auf. Der Betrachter von Bobergs Bildern wird konfrontiert mit einer „Normalbrutalität aus Beton, Kunststeinplatten, Wellblech, Stahl, Teerpappe und Phantasielosigkeit, anonym und austauschbar, kalt und unwirtlich“²¹⁹. Doch wie bei Thomas Demand handelt es sich hierbei nicht um Abbildungen der realen Umwelt, sondern um fotografierte Modellkonstruktionen. Zu sehen sind von Boberg aufwendig angefertigte Modellbauten in ihrer fotografischen Reproduktion.²²⁰

Die Banalität der Motive ist das erste, was bei der Betrachtung von Bobergs Fotografien ins Auge fällt. Die Ansichten wirken alltäglich, wie im Vorbeigehen schon einmal gesehen. Abgebildet sind Ecken der Welt, denen unter alltäglichen Umständen keine Aufmerksamkeit geschenkt werden würde. Oliver Boberg beschreibt diese Orte als solche, „mit denen eigentlich niemand konfrontiert

²¹⁹ Winter, Peter: Meisterstücke visueller Lügenhaftigkeit: Oliver Bobergs normalbrutale Beton-szenarien im Kunstverein Hannover. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 220, 22.09.2003, S. 37

²²⁰ Boberg nimmt seine Konstruktionen jedoch nicht selber auf, sondern überlässt das Fotografieren einem professionellen Fotografen (Volker Rudolph). Er ist also kein Fotograf, sondern ein Modellbauer und Maler, der unter seinem Namen die von einem anderen aufgenommenen Fotografien seiner Modelle ausstellt. Diese Vorgehensweise wäre eine eingehende Untersuchung wert, auf die allerdings hier nur hingewiesen werden kann.

werden will, weil sie öde und leer sind.“²²¹

Die Fotografie *Einfahrt* (1998) [Abb. 14] zeigt die Frontansicht eines Hauses mit Balkon und Hofeinfahrt. Vor dem Haus verläuft parallel zu unteren Bildkante ein Bürgersteig, ein Fenster mit zugezogenen Vorhängen auf der rechten Seite ist von der oberen Kante des Bildes angeschnitten. An der rechten Hausecke ragt senkrecht ein Abflussrohr in die Höhe. Der Blick in den Hintergrund bleibt verwehrt. Teile vom grauen Himmel sind nur vereinzelt und durch das Geäst undefinierbarer Bäume oder Sträucher zu sehen.²²² Dominiert von einer grau-braunen Farbigekeit zeigt die *Einfahrt* Spuren der Verwitterung wie dreckige Ecken und nasse Betonwände. Dieser Ort ist gekennzeichnet von einer trostlosen und nass-kalten Atmosphäre. Wie bei Demands Fotografien fehlen hier jegliche Spezifizierungen, die eine räumliche oder zeitliche Einordnung ermöglichen. Eine solche Hausarchitektur existiert vielerorts.

In ihrer Konzentration auf das Bauwerk und durch den undramatischen Blickwinkel ähnelt die Fotografie *Einfahrt* einer Architekturaufnahme für ein Archiv. Andererseits bleiben notwendige visuelle Architekturinformationen durch Bildanschnitte unvollständig und auch der Titel ist allgemeingültig gehalten. Die Unbestimmtheit und die Banalität der Motive sind nach Elisabeth Mangini von Boberg verwendete Stilmittel, um den Betrachter zu verwirren.²²³ Für diesen sei es schwierig, das Bild in eine ihm bekannte Kategorie der Fotografie einzuordnen. Das Gewöhnliche und Banale des Bildmotivs lege als Beweggrund die Dokumentation eines Ortes nahe.²²⁴ Die anonymen Architekturansichten erinnern an Aufnahmen von ehemaligen Tatorten, die nur durch das dort stattgefundene Ereignis überhaupt zu einem Ort wurden.²²⁵ Innerhalb der Bild-

²²¹ Oliver Boberg zitiert nach Kramer, Christine: Im Bann des grauen Alltags. In: Art Kunstmagazin. Nr. 12, 2002, S. 74-80, S. 78

²²² Das Verdecken der gesamten Perspektive ist ein wiederkehrendes Element Bobergs Arbeiten. Der Blick zum Horizont wird stets durch eine Rampe, ein Tor, eine Wand o.ä. versperrt.

²²³ Mangini, Elisabeth: Fiktive Räume der Fotografie. In: Oliver Boberg. Eikon Sonderdruck, Nr. 4, S. 20-22, S. 20

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Vgl. in diesem Zusammenhang: Joel Sternfeld. Tatorte: Bilder gegen das Vergessen. Hrsg. v. Armin Harris. München: Schirmer/Mosel 1996. Hier funktionieren die Bilder von banal erscheinenden Orten allerdings nur mit entsprechender Bildunterschrift als Tatort-Fotografien.

ästhetik finden sich auf den ersten Blick auch Ähnlichkeiten zu den Häuserzeilen von Thomas Ruff.²²⁶

Bobergs Fotografien sind keineswegs nur „melancholisch-schöne Sinnbilder unserer steril zubetonierten Welt“²²⁷. Aufgrund ihrer scheinbaren Nähe zur Architekturfotografie suggerieren die Bilder zwar „dokumentarische Echtheit“²²⁸, sie sind jedoch nicht als Zeugnis für den trostlosen Zustand des städtischen Alltags zu begreifen. Wie bereits oben erwähnt, findet Oliver Boberg seine Motive nicht in der realen urbanen Umgebung, sondern baut Modelle, die in ihrer fotografischen Reproduktion der Realität täuschend ähnlich sehen. Diese Vorgehensweise ist mit der von Thomas Demand zunächst einmal identisch. Betrachtet man jedoch die Beschaffenheit der Modelle, fallen entscheidende Unterschiede auf. Oliver Boberg verwendet für den Bau seiner Modelle verschiedenste Materialien wie Pappe, Karton, Sperrholz, Gips, Watte, Pinselhaare und Leim, aber auch ‚natürliche‘ Werkstoffe wie Sand, Erde, Steinchen, Äste, Kaffeesatz und eingefärbte Teeblätter. Daneben sind aufgetragene Farben ein wichtiges Gestaltungsmittel. Während Demand fast ausnahmslos im Maßstab 1:1 arbeitet, erreichen Bobergs Modelle selten mehr als Brusthöhe.²²⁹ Ein weiterer Unterschied: Boberg baut ausschließlich Außenansichten nach, Demands Fotografien zeigen in der Mehrzahl Innenräume.

Was die Künstler am stärksten voneinander trennt, ist ihr Umgang mit der Illusion. Beide nutzen die Fotografie als ‚Realitätsmaschine‘. Die fotografische Reproduktion verhilft den Modellen zu ihrer illusionistischen Wirkung. Demands Konstruktionen ermöglichen allerdings durch die sichtbaren Klebekanten ein Aufdecken der Täuschung. Die Illusion vom Abbild einer realen Situation erreicht

²²⁶ Wesentliches Merkmal der *Haus*-Serie (1988) von Thomas Ruff (*1958) ist ebenfalls die „ergreifende Banalität“ der Motive. Vgl. Winzen, Matthias: Glaubwürdige Erfindung von Realität. In: Thomas Ruff. Fotografien 1979 – heute. Hrsg. v. dems. Köln: Walther König 2001, S. 131-160, S. 135 ff

²²⁷ Puvogel, Renate: Zwischen-Räume und Un-Orte. In: Oliver Boberg. Eikon Sonderdruck, Nr. 4, S. 4-8

²²⁸ Engler, Martin: Die Welt als Fälschung und Modellbau. In: Oliver Boberg. Ausstellungskatalog Hannover/Den Haag/San Francisco, S. 18-28, S. 20

²²⁹ Vgl. ebd. Andrea Brandl spricht von „tischgroßen Kulissen“. Vgl. Brandl, Andrea: Wirklichkeiten. In: Oliver Boberg. Fotografische Arbeiten 1998 – 2001. Ausstellungskatalog Schweinfurt. Hrsg. v. Dr. Erich Schneider. Schweinfurter Museumsschriften: 2001, S. 4-5, S. 5. Auch die Formate der Fotografien Bobergs sind im Vergleich zu Demands Bildern durchschnittlich kleiner.

bei Oliver Boberg eine Perfektionierung. Dies wird besonders deutlich in der Gegenüberstellung der Arbeiten *Wegrand* (2001) [Abb. 16] von Boberg und Demands *Lichtung* (2003) [Abb. 15], welches eine eher übernatürliche Wirkung besitzt. Während in Demands Fotografien die klinische Sauberkeit der Oberflächen Zweifel an der Authentizität auslösen, bleibt bei Boberg die „Schwelle zwischen Abbilden und Vortäuschen eines Realen letztlich unlösbar“.²³⁰ Das Dargestellte ist so stark semantisch verdichtet, dass es eine überzeugende Glaubwürdigkeit erhält.²³¹ Wer nicht von der Künstlichkeit des Bildmotivs weiß, fällt auf die Täuschung herein. Das Modellhafte ist ohne Hinweis schwer zu erkennen.²³² Einzig der graue Himmel wirkt wie eine „irreale, atmosphärische Leerstelle“²³³ und könnte dadurch als milchig-weiße Hintergrundfolie entlarvt werden. Oliver Boberg erzielt den hohen Grad an illusionistischer Wirkung u.a. durch einen zusätzlichen Farbauftrag bei der Anfertigung seiner Modelle. Der Eindruck von unebenen, verwaschenen Betonwänden wird durch einen Farbanstrich verstärkt, ebenso die Illusion feuchter Stellen und Dreckschlieren. Dieses Ausreizen der gestalterischen Mittel entspricht Bobergs Herkunft als Maler.²³⁴ Das Spiel mit der Täuschung und der Appell an die Einbildungskraft ist ein Grundphänomen der Malerei.²³⁵

In der Abwesenheit von Menschen findet sich eine Parallele zu Demands menschenleeren Räumen. Das offensichtliche Vorhandensein von Abnutzungserscheinungen wie Verwitterungsspuren und Dreckresten als ein größerer Realitätseffekt²³⁶ impliziert allerdings einen anderen Faktor der Zeit. Während

²³⁰ Puvogel, Renate: *Zwischen-Räume und Un-Orte*, S. 4

²³¹ Vgl. Mextorf, Lars: *Der gebrochene Vertrag*, S. 5

²³² „[...] in der Regel würde man den Bildern erst mal auf den Leim gehen, wenn man es nicht besser wüsste.“ Althen, Michael: *Wo Wolken aus Watte sind. Haltlose Blicke: Oliver Bobergs Fotos erkunden das Niemandsland zwischen Kunst und Kino*. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Nr. 34, 24.08.2003, S. 22

²³³ Engler, Martin: *Die Welt als Fälschung und Modellbau*, S. 22

²³⁴ Oliver Boberg studierte von 1986-93 Malerei und Modellbau bei Hans Peter Reuter an der Kunstakademie Nürnberg. Wie Demand hat sich Boberg zunächst mit dem Modell auseinandergesetzt und dessen Potential als Objekt erforscht. Zur fotografischen Reproduktion seiner Modelle fand er erst später. Erste Fotos, die das reale Objekt in den Hintergrund verbannen, entstanden ab den späten 90er Jahren. Vgl. Puvogel, Renate: *Zwischen-Räume und Un-Orte*, S. 8

²³⁵ Vgl. ebd., S. 4

²³⁶ Spuren verweisen auf Authentisches, auf Geschichte, auf Leben, also auf die Realität. Vgl. Mayer, Nadja: *Über die Illusion. Ein Konzentrat*. In: *Oliver Boberg – Orte: ein making of*, o.S.

Demands Papierkonstruktionen als spurenlose Erscheinungen die Zeit einzufrieren scheinen, zeigt sich die von Boberg abgebildete Architektur verbraucht und mit der Zeit und der Benutzung marode geworden. Eine präzise zeitliche Verortung ist jedoch auch hier unmöglich. Die Tages- oder Jahreszeit ist nicht bestimmbar und auch eine zeitgeschichtliche Einordnung aufgrund architekturstilistischer Merkmale nicht nachvollziehbar. Durch die Verweigerung jeder Lokalisierbarkeit und der damit verbundenen Austauschbarkeit erhalten Bobergs Orte eine Allgemeingültigkeit, die ihren modellhaften Charakter begründen.

Boberg lässt die Modelle in ihrer fotografischen Reproduktion so real wie möglich aussehen. Die Modelle beziehen sich nicht wie zahlreiche Konstruktionen Demands auf einen konkret existierenden (medial vermittelten) Schauplatz. Die *Einfahrt* gibt es in dieser Ansicht nicht, vielmehr ist sie eine Zusammenstellung aus vielen verschiedenen, sich in ihrer Erscheinung ähnelnden Einfahrten. Bobergs Modelle sind Surrogate des Gesehenen. In einer Ansicht verdichten sich verschiedene Architektureindrücke zu einem visuellen Konzentrat. Die dabei stattfindende Typisierung vollzieht Boberg nicht wie Demand durch eine Reduzierung der Details, sondern mittels der Zusammenstellung vieler bekannter Einzelheiten. Elisabeth Mangini nennt diese Verdichtung von visuellen Erfahrungen „visuelle Ökonomie“²³⁷: Boberg zeigt in einem Bild den Typus mehrerer Orte oder Architekturen.²³⁸ Er komprimiert viele verschiedene, zuvor ‚dokumentarisch‘ fotografierte, reale Ansichten zu einer Kategorie eines baulichen Typs. Ähnlich wie Demand setzt Boberg das Modell ‚retrospektiv‘ ein. Es bezieht sich nicht wie herkömmliche Architekturmodelle auf ein in der Zukunft zu errichtendes Bauwerk, sondern auf erlebte Situationen der Vergangenheit. Indem seine *Einfahrt* im Grunde zahlreiche andere Hauseingänge darstellt, kann sie von verschiedenen Betrachtern erinnert werden. Durch die Typisierung der Orte kann jeder diese mit denen in Verbindung bringen, die er schon physisch erfahren, also real gesehen hat. Die vorgeführten urbanen Erfahrungen sprechen den Betrachter an, obwohl er sie unmöglich selbst gemacht haben kann, denn die Orte sind real nicht existent und damit im eigentlichen Sinn ‚Un-Orte‘. Diese Erinnerungstäuschung gleicht einem Déjà-vu-Erlebnis: Bei der ersten Begegnung mit einer neuen Situation hat man den Eindruck, diese

²³⁷ Mangini, Elizabeth: *Fiktive Räume der Fotografie*, S. 22

²³⁸ Bernd und Hilla Becher zeigen ihre Architektur Fotografien (allerdings von realen Bauten) gegenteilig in großen Serien und Werkgruppen, um einen architektonischen Typus herauszuarbeiten. Vgl. ebd.

schon einmal erlebt zu haben.²³⁹ Trotz fehlender konkreter Referenz bieten die Orte einen hohen Grad an Vertrautheit. In diesem Punkt ähneln sie Demands Arbeiten. Beide Künstler nutzen das reduzierte Modell, um dem Betrachter die Möglichkeit zu geben, das Bild mit seiner eigenen Erfahrung zu ergänzen.

Elisabeth Mangini stellt fest, dass es innerhalb Bobergs Arbeiten zu einer Deckung von Fotografie und Gedächtnisbild kommt.²⁴⁰ Fotografien erfassen nach Siegfried Krakauer „das Gegebene als ein räumliches (oder zeitliches) Kontinuum, die Gedächtnisbilder bewahren es, insofern es etwas meint.“²⁴¹ Indem Boberg ein Modell fotografiert, das er nach einem Gedächtnisbild gebaut hat, vertauscht er die Rollen von Fotografie und Gedächtnisbild: „Er stellt das dar, was ihm an einem Ort wichtig ist, nicht nur das, was räumlich und zeitlich präsent war.“²⁴² Jedes Bild, das man ansieht, ruft subjektive Erinnerungen, Erfahrungen und Gefühle wach, es löst etwas im individuellen Gedächtnis aus. Auch die neutralen Bilder Bobergs lassen den Betrachter darüber nachdenken, welche Geschichten mit diesem Ort in Verbindung stehen könnten. Jedoch stellt Boberg zu Recht fest: „In meinen Bildern gibt es keine Erzählung mit Anfang, Höhepunkt und Ende, eher eine Folge von Assoziationen und Vermutungen, zu der jedes Detail im Bild beiträgt.“²⁴³

Mit seinen perfekten Illusionen negiert Oliver Boberg wie Thomas Demand die immer noch verbreitete Annahme, eine Fotografie könne die Wirklichkeit wahrheitsgetreu abbilden. Sein Spiel mit der Täuschung stellt die Zuverlässigkeit der menschlichen Wahrnehmung in Frage. Boberg demonstriert mit seinen Attrappen, in welchem Ausmaß der Betrachter bereit ist, das Fiktive für das Wirkliche zu halten. Hinter der Maske von einem vermeintlichen ‚Dokumentarstil‘ steht nach Mangini auch eine Strategie zur Hinterfragung der Trennung zwischen den Kategorien Kunst und Dokumentation. Indem Boberg Banales zum Bildmotiv wähle, verweise er auf die „kulturelle Konstruiertheit dieser

²³⁹ Vgl. Brandl, Andrea: Wirklichkeiten, S. 4

²⁴⁰ Mangini, Elizabeth: Fiktive Räume der Fotografie, S. 22

²⁴¹ Siegfried Krakauer zitiert nach ebd.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Mayer, Marc: E-Mail-Interview mit Oliver Boberg. In: Oliver Boberg. Ausstellungskatalog Hannover/Den Haag/San Francisco, S. 70-78, S. 74

Trennung“.²⁴⁴ Gleichzeitig fragt er nach der die Wahrnehmung begleitenden Sinnerzeugung. Das banale, leere Motiv wird aufgrund seiner Unbestimmtheit und der Unmöglichkeit der konkreten Zuweisung vom Betrachter mit Bedeutung aufgeladen.

Sowohl Thomas Demand als auch Oliver Boberg thematisieren in ihren fotografischen Arbeiten das Abspeichern von visuellen Erinnerungen. Beide wählen mit Hilfe des Modells eine allgemeingültige Darstellung des Gesehenen, um die Möglichkeit des Wiedererkennens zu gewährleisten. Während Boberg allerdings an Situationen appelliert, die der Betrachter in ähnlicher Weise selbst in der Realität gesehen hat, geht Demand noch einen Schritt weiter. Da viele seiner Nachbauten fotografische Reproduktionen von konkreten Situationen als Vorlage haben, reflektiert Demand auch die mediale Vermittlung von visuellen Informationen. Bei ihm wie auch bei Boberg dient das Modell der komprimierten Darstellung von visuellen Erfahrungen. Boberg verdichtet verschiedene visuelle, selbsterlebene Eindrücke von Hauseinfahrten zu der Ansicht einer Hauseinfahrt. Demand komprimiert visuelle Erinnerungen in einem Bild, wobei nicht mehr nachvollziehbar ist, aus welcher Quelle sich diese Erinnerungen speisen. Demand macht darauf aufmerksam, dass sich innerhalb des individuellen Gedächtnisses Selbsterlebtes mit medial Vermitteltem mischt. Man hat eine Erfahrung oder ein Wissen von etwas, ohne sich bewusst zu sein, worauf dieses Wissen aufbaut. Indem Demand und Boberg mit ihren Fotografien von Modellen scheinbar unspektakuläre Motive zeigen, die dem Betrachter – woher auch immer – vertraut sind, regen sie dazu an, über die Zusammensetzung des eigenen visuellen Gedächtnisses nachzudenken.

2.2 Miklos Gaál:

Die Welt als Spielzeuglandschaft

Die Fotografien des 1974 in Espoo/Finnland geborenen Miklos Gaál scheinen auf den ersten Blick wie die Arbeiten von Thomas Demand und Oliver Boberg ein täuschend ‚echt‘ wirkendes Modell als Bildgegenstand zu haben. Sie zeigen alltägliche Bildmotive, bei denen im Unterschied zu Demand und Boberg jedoch der Mensch und die öffentlichen Plätze, an denen sich Menschen zu Massen

²⁴⁴ Mangini, Elizabeth: Fiktive Räume der Fotografie, S. 20

ansammeln, im Mittelpunkt stehen. Zu sehen sind Alltagsszenarien in der Stadt, auf der Straße, am Hafen, am Meer, auf Sportplätzen, am Flughafen. All diese abgebildeten Orte sind von Menschen bevölkert. Außer der Serie *Swimming lessons* (2004) zeigt Gaál wie Boberg ausschließlich Außenräume. Was an den Fotografien irritiert, ist ein ungewöhnlicher Schärfeverlauf, der den abgebildeten Landschaften ihre unwirkliche Erscheinung verleiht.

Die Arbeit *Construction Site* (2002) [Abb. 18] zeigt eine Großbaustelle vor einer Hochhaus-Silhouette. Einzig scharfer Bereich im Bild ist ein schmaler Streifen, der von der linken, oberen Ecke diagonal nach rechts unten verläuft.²⁴⁵ Der Großteil der Abbildung bleibt unscharf und verschwommen. Dieser ungewohnte Schärfeverlauf entspricht nicht den normalen Sehgewohnheiten. Schärfe und Unschärfe bezeichnen hier keine unterschiedliche Entfernung, so dass räumliche Zusammenhänge nicht nachvollziehbar sind. Bei den Bildschärfen im Vorder- als auch im Hintergrund handelt es sich weder um entfernungsbedingte noch um Bewegungsunschärfen. Auf der Suche nach Halt tastet der Blick die Bildoberfläche ab, um jedoch festzustellen, dass die Schärfe als Orientierungsmittel und Instrument zur Einschätzung von Größenrelationen außer Kraft gesetzt ist. Vielmehr werden unscharfe Bereiche zu abstrakten Flächen. Im Wechsel zwischen räumlicher und flächiger Wahrnehmung lässt sich zwar Bekanntes wie Baukräne und Lastwagen wiedererkennen, doch ohne die Möglichkeit einer perspektivischen Zuordnung verwandeln sich Menschen in Ameisen und schweres Baugerät schrumpft zu Spielzeugbaggern. Erkennbare Objekte innerhalb des Schärfebandes sehen aus wie durch ein Vergrößerungsglas aufgenommen. Dadurch hat die gesamte Darstellung die Anmutung einer Spielzeuglandschaft.

Was ist hier abgebildet? Handelt es sich um eine Aufnahme der realen Umwelt oder war ein künstlich geschaffenes Modell mit Figuren und Objekten aus Plastik zum Zeitpunkt der Aufnahme vor der Kamera? Auch die Frage, ob die Fotografie digital bearbeitet wurde, drängt sich auf. Durch den nicht einzuordnenden Schärfeverlauf wirkt die gesamte Szenerie wie ein künstliches Modell der Wirklichkeit. Doch der Schein trügt, denn was Gaáls Arbeiten zeigen, sind Aufnahmen von der realen Welt. Zwar wurde diese verfremdet aufgenommen, Ausgangsmaterial der Aufnahmen ist im Gegensatz zu Demand und Boberg jedoch nicht eine Konstruktion, sondern die Wirklichkeit. Wie erzielt Gaál diesen irritierenden Effekt?

²⁴⁵ Der Schärfeverlauf in Gaáls Fotografien ist immer verschieden, von unterschiedlicher diagonalen bis zu einer fast horizontalen Ausrichtung.

Miklos Gaál arbeitet mit einer Großbildkamera, deren Belichtungsplatte sich stufenlos in alle drei Raumebenen schwenken lässt. Normalerweise wird die Stellung der Objekt- und Filmebene so ausgerichtet, dass das Bild im Vorder- und Hintergrund weitestgehend scharf erscheint (auch Scheimpflug-Effekt oder -Gesetz genannt). Gaál jedoch nutzt die Tilt- und Shift-Technik der Großbildkamera in entgegengesetzter Weise. Er schwenkt die Belichtungsplatte so weit aus der Ebene größter Tiefenschärfe, bis nur noch ein schmaler Bereich scharf ist. Das Prinzip der Unschärfe entsteht also keineswegs mittels digitaler Bearbeitung am Computer, sondern durch eine veränderte Positionierung der Kamerastandarten. Diese Technik, mit der Gaál seit 1999 arbeitet, findet ihre Popularisierung etwa zeitgleich in der amerikanischen Werbung.²⁴⁶

Auch der Fotograf Marc Räder (*1966) ist mit diesem Konzept der ungewohnten Unschärfe bekannt geworden. Seine Arbeiten der Serie *Scanscape* (1996) [Abb. 21 u. 22] zeigen kalifornische Mustersiedlungen als künstlich angelegte Wohnidyllen im Niemandsland in der Nähe des Mündungsgebietes der San Francisco Bay. Die suburbanen Siedlungsprojekte mit gleichförmiger Wohnarchitektur vereinnahmten nicht nur die natürliche Umgebung, sondern schotteten sich auch rigoros durch Mauern, Zäune, Schranken und Wassergräben von der Außenwelt ab. Diese unnatürliche Lebensform, die von einem starken Sicherheitsbedürfnis der Bewohner geprägt ist, findet in der Unschärfe-Abbildungstechnik und der damit verbundenen künstlichen, modellhaften Wirkung ihre Doppelung bzw. Entsprechung.

Die Unschärfe ist bereits seit der Erfindung der Fotografie ein Mittel der Gestaltung, welches die Bildaussage wesentlich mitformuliert. In der Frühzeit des fotografischen Verfahrens wurde sie besonders dafür eingesetzt, den Charakter eines Gemäldes zu imitieren. In anderer Weise bezogen Andreas Feininger (*1907-1999) und Alfred Stieglitz (*1864-1946) die Unschärfe in ihre Stadtansichten von New York der 20er Jahre ein, während nach 1945 besonders Richard Hamilton (*1922) in experimentellen, fotoanalytischen Projekten und in den 70er Jahren John Hilliard (*1945) die Relationen der Unschärfe und ihre Bedeutung für die Bildaussage untersuchten. Auch in den fotografischen Arbeiten von Anna und Bernhard Blume (beide *1937) spielt die (Bewegungs-) Unschärfe eine entscheidende Rolle.²⁴⁷

²⁴⁶ Vgl. Zollner, Manfred: Größenordnung. In: Fotomagazin, Nr. 4, April 2004, o.S.

²⁴⁷ Vgl. Vowinckel, Andreas in: Miklos Gaál – Imitation of life, S. 50-56, S. 50

Miklos Gaál nutzt die Unschärfe, um seinen Fotografien den irritierenden Charakter einer Modellaufnahme zu verleihen. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die Perspektive. Wie bei fast allen seinen Bildern fällt der Blick bei der Arbeit *Construction Site* von einem erhöhten Standpunkt auf die abgebildete Szene. Durch die starke Aufsicht wird der Betrachter zum Observator, der die Menschen aus sicherer Distanz beobachtet, ohne dabei selbst gesehen zu werden. In einer allmächtigen, „göttlichen Perspektive“²⁴⁸ breitet sich das Geschehen vor ihm aus. Alexander Hosch vergleicht den Blickwinkel in Gaáls Fotografien zu Recht mit dem eines „Architekten, der sich über ein Modell mit Plastikfigürchen beugt“²⁴⁹. Durch den ‚Sandkasteneffekt‘ werden Menschen zu austauschbaren, anonymen Wesen. Gleichzeitig wird dieser scheinbar unbeteiligte Blick des Betrachters durch den Unschärfeverlauf geführt: „Wie bei einer typischen Sightseeing-Tour gibt er [Gaál, U.W.] uns die eine – vermeintliche gültige – Perspektive auf das Motiv vor.“²⁵⁰

Die Austauschbarkeit der Objekte und vor allem die Macht über das Kleine, über die miniaturhafte Welt, kennzeichnen die dargestellten Situationen als modellhaft. Miklos Gaál erläutert: „Aus der Entfernung betrachtet, lösen sich die besonderen Charakteristika eines Subjekts auf und seine Eigenschaften verschmelzen.“²⁵¹ Das Verschwinden der spezifischen Merkmale ist auch ein wichtiger Aspekt der Modelle von Oliver Boberg und Thomas Demand. In Gaáls Bildern sind allgemeingültige, austauschbare Situationen zu sehen, die sich der vermeintlichen Abbildfunktion der Fotografie entgegensetzen: „Nichts ist Gaál fremder als die Dokumentation der Wirklichkeit.“²⁵² Seine Arbeiten sind vielmehr als „Gegenbilder des Alltags, die nicht der Gegenwart verpflichtet scheinen“²⁵³, zu begreifen. Der größte Teil der Bildtitel ist allgemein gehalten, so dass eine Lokalisierung der Motive nicht möglich ist. Stadtkundige Betrachter könnten

²⁴⁸ Auch die Fotografien von Andreas Gursky (*1955) zeigen eine Art ‚göttliche Perspektive‘ durch einen distanziernten, erhöhten Betrachterstandpunkt. Im Unterschied zu Gaáls Arbeiten herrscht hier jedoch eine durchgehende, prägnante Schärfe, die den allmächtigen Überblick noch zusätzlich verstärkt.

²⁴⁹ Hosch, Alexander: Der Scharfmacher. In: *Architectural Digest*, April 2005, S. 102

²⁵⁰ Ohlsen, Nils: Miklos Gaál. Sightseeing-Tour. In: *Vernissage Nord*, Nr. 1, 2005, S. 76-78, S. 78

²⁵¹ Peschke, Marc: Miklos Gaál. Schwimmstunde. In: *Fotoforum*, Nr. 3, 2005, S. 54-59, S. 59

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd.

zwar einzelne Abbildungen als Ansichten von Helsinki identifizieren²⁵⁴, die exakte geographische Verortung ist jedoch im Grunde unwichtig. Gaál interessieren solche Orte, „die durch die Nutzung und die Gegenwart des Menschen mit besonderer Signifikanz beladen sind.“²⁵⁵

Die von Bewegung gekennzeichneten Orte zeigt Miklos Gaál in einer eingefrorenen Momenthaftigkeit. Die Menschen und Fahrzeuge scheinen in ihrer Bewegung erstarrt, was ihrer Anmutung als ‚unechte‘ Spielzeugfiguren entspricht. Dadurch, dass die Fotografien einen Ausschnitt der realen Umwelt abbilden, ist der Faktor Zeit ein anderer als bei Demand und Boberg. Während in Demands Arbeiten die Zeit als ein Ablauf von Geschehnissen durch das feststehende, unveränderliche Modell gar nicht existiert, kann innerhalb der Fotografien von Gaál durchaus ein Davor und Danach abgelesen werden. Die Arbeit *Avenida Presidente Antóni Carlos* (2004) [Abb. 20] ist eine Serie von vier Fotografien, die anscheinend kurz nacheinander aufgenommen wurden. Sie zeigt eine Gruppe von Menschen, die sich hinter einem Bus über die Straße bewegen. Verschiedene Stationen dieses Bewegungsablaufes sind in den unterschiedlichen Bildern festgehalten. Aber auch im Einzelbild ist erkennbar, dass die Personen und Fahrzeuge während einer Richtungsbewegung festgehalten sind. Die Fotografien erhalten die Wirkung von Filmstills: „Occasionally they are moving, fast pictures, halted in their dynamic motion, and thus placed between film stills and photos [...]“²⁵⁶

Die narrativen Elemente bilden in Gaáls Fotografien jedoch lediglich den Ausgangspunkt, um eine Reflektion auf höherer Ebene anzuregen. Durch den irritierenden Schärfeverlauf und den Aspekt der Täuschung ist der Abbildungscharakter der Aufnahmen stets präsent, der Blick auf die Fotografie als ein Fenster zur Welt versperrt. Indem Gaál seine Landschaften zu Modellen werden lässt, reflektiert er über die Wahrnehmung von Bildern, den Begriff des Wirklichen und das vermeintlich Reale. Wie Thomas Demand und Oliver Boberg nutzt

²⁵⁴ *Demonstration Day* (2003) [Abb. 19] wurde z.B. in unmittelbarer Nähe des Hauptbahnhofs in der Innenstadt von Helsinki aufgenommen. Gaál fotografierte zunächst nur in Finnland (wo er an der University of Arts and Design Helsinki von 1995-2001 Grafik Design und Fotografie studierte), die jüngsten Arbeiten entstanden während seiner Reisen ins Ausland (USA, Südamerika).

²⁵⁵ Zollner, Manfred: Größenordnung, o.S.

²⁵⁶ Pfab, Rupert: Pradigm and Discourse: The Helsinki School of Photography. In: *The Helsinki School. Photography by TaiK*. Hrsg. v. Claudia Stein. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005, S. 219-222, S. 221

Gaál die klassische Analogtechnik, um die allgemeine Rezeption von Fotografien zu hinterfragen. Er geht dabei jedoch den umgekehrten Weg. Seine Fotografien von realen Situationen täuschen vor, ein Modell zu sein, während Demand und Boberg fotografierte Modelle zeigen, die die Anmutung von abgebildeten Realitäten haben. Während Oliver Boberg mit seinen Attrappen demonstriert, in welchem Ausmaß der Betrachter bereit ist, das Fiktive als etwas Wirkliches anzunehmen, zeigt Gaál die Welt derart verfremdet, dass diese für ‚unecht‘ gehalten wird. Diese Rezeptionshaltung sagt auch etwas darüber aus, wie sich der einstige Glaube an die Möglichkeiten der Realitätswiedergabe der Fotografie in Zeiten digitaler Bildmanipulationen vermehrt mit Zweifeln mischt.

Gaál verwandelt das Wirkliche ins Überwirkliche und nennt das Ergebnis „Imitation of life“²⁵⁷. Dieser Titel seiner Arbeiten kann zweideutig ausgelegt werden. Zum einen täuscht er ein ‚künstliches‘ Bildmotiv, ein fotografiertes Modell nur vor, zum anderen ist eine Fotografie immer nur eine Imitation von Wirklichkeit, eine „minderwertige Nachahmung eines Originals“²⁵⁸, denn originalgetreu kann das fotografische Verfahren die Realität nicht wiedergeben.²⁵⁹ Gaál verweist mit seiner Aufnahmetechnik auf die „Künstlichkeit des scheinbar Einmaligen und Wahrhaftigen“²⁶⁰. Im Punkt der Täuschung unterscheiden sich Gaáls Arbeiten grundsätzlich von denen Demands und Bobergs. Jedoch dient auch ihm das Modellhafte als Ausgangsbasis, um die Wahrnehmung zu irritieren und traditionelle Bildvorstellungen zu unterlaufen.

²⁵⁷ Gaáls Arbeiten von 1999-2003 wurden unter dem Titel *Imitation of life* veröffentlicht (vgl. den gleichnamigen Katalog)

²⁵⁸ Vgl. Fußnote 8

²⁵⁹ Vgl. Kapitel II

²⁶⁰ Ohlsen, Nils: Miklos Gaál. Sigthseeing-Tour. In: Vernissage Nord, Nr. 1, 2005, S. 76-78, S. 78

V SCHLUSSBEMERKUNG

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind die fotografischen Arbeiten von Thomas Demand. Statt der realen Umwelt zeigen diese künstlich erschaffene Papierkulissen, die bei näherem Hinsehen auch als solche entlarvt werden können. Der Moment der Täuschung ist ein wichtiger Aspekt der Fotografien Demands, denn auf den ersten Blick wirkt das Abgebildete wie ein Ausschnitt der Wirklichkeit. Der erste Teil der Arbeit beschäftigt sich mit den Gründen für diese Annahme. Aufgrund ihres mechanischen Herstellungsverfahrens, ihrer Referenz zur realen Sache vor der Kamera und der von ihr produzierten Realitätseffekte wird der Fotografie im allgemeinen Verständnis ein hoher Grad an Authentizität zugesprochen. Fotografien werden jedoch keineswegs von einem neutralen Apparat erzeugt, denn das menschliche Subjekt ist von Anfang an Teil der Bildherstellung. Im digitalen Zeitalter erhöhen sich die Möglichkeiten der Manipulation und auch das Wissen davon. Die Betrachtereinstellung ist jedoch durch das lange Vertrauen in die Realitätsspur der Fotografie von einer meist unbefragten Wahrnehmungstoleranz gekennzeichnet, die den Bildern einen hohen Wirklichkeitsgrad zuschreibt. Auch die öffentlichen Medien bestärken als Lieferant von visuellen Wirklichkeiten den Glauben an die unverstellte Realitätswiedergabe durch die Fotografie.

Der Hauptteil der Arbeit beinhaltet die Analyse der Fotografien von Thomas Demand unter dem Schwerpunkt des Modells. In der Literatur ohne nähere Untersuchung als Modelle bezeichnet, galt es herauszuarbeiten, was Demands Konstruktionen aus Papier und deren fotografische Reproduktion zu Modellen werden lässt.

Bei der eingehenden Betrachtung zweier Werkbeispiele stellte sich heraus, dass Demands Fotografien von einer zeitlosen Allgemeingültigkeit, Anonymität und einer kühlen, emotionslosen Atmosphäre gekennzeichnet sind. Das Modellhafte der Konstruktionen und deren fotografischer Reproduktion ergibt sich außerdem im Zusammenspiel mit der Verwendung von industriell produziertem Papier mit auffallend glatter Oberfläche, welches den Eindruck von Standardisierung, lebloser Unberührtheit, Makellosigkeit bzw. Perfektion der Darstellung verstärkt. Im Fehlen von Hinweisen auf eine räumliche oder zeitliche Einordnung, der Abstraktion von der Vorlage und in der Typisierung der Gegenstände und Räume sind weitere Gründe für das Modellhafte zu finden. In der Architektur steht das Modell im Allgemeinen für das später Gebaute, als Ersatz für die Wirklichkeit.

Demand's Konstruktionen beziehen sich allerdings auf die Vergangenheit, denn sie stellen neben Nachbauten von Allgemeinplätzen vor allem dreidimensionale Rekonstruktionen von medialen Vorlagen dar.

Bei der Untersuchung der Funktion der Modelle konnte in einem direkten Vergleich mit der fotografischen Vorlage der Arbeit *Büro* (1995) aufgezeigt werden, dass Demand durch Verändern, Erweitern und Weglassen von Elementen das Spezifische aus den Vorlagen herausfiltert, um eine typisierte Darstellung zu erzielen. Diese entspricht der Erinnerung von diesem Bild und stellt daher den Grund für die Vertrautheit mit dem Motiv dar. Das Modell erscheint dabei als adäquates Darstellungsmittel für die Visualisierung des prägenden Bildes, welches von einer abgebildeten Situation im Gedächtnis haften bleibt. Demand's Fotografie stellt keine Imitation des wirklichen Lebens dar, sie ist nicht ‚imitation of life‘. Statt der Wirklichkeit imitieren Demand's Modelle Bildkonstruktionen, die den eigenen konstruierten Bildern des Gedächtnisses, der Überlagerung von real Erlebtem und medial Produziertem innerhalb der Erinnerung entsprechen. Die Bildkonstruktionen, die Demand mit seinen Modellen imitiert, sind zum einen Pressebilder, zum anderen aber auch computergenerierte Bilder. Zur letzteren Bildart wurden Parallelen im Einsatz von künstlichem Licht, in der klaren Komposition, zum neutralen Aussehen, zum stereotypen Charakter und vor allem in der fehlenden zeitlichen und räumlichen Verortung des Abgebildeten herausgearbeitet.

Demand lässt jedoch das fotografische Verfahren und dessen Glaubwürdigkeit unangetastet, er verfremdet die Welt vor der Kamera. Seine Fotografien haben immer noch einen realen Referenten: das Papiermodell. Dieses verweist jedoch in verschiedene Richtungen bzw. hat selbst einen undefinierten Wirklichkeitsbezug. Mit der hybriden Referentialität der Fotografien verweist Demand auf den Konstruktionscharakter des Fotografischen, der dem Glauben an die Fotografie als Wirklichkeit abbildendes Medium widerspricht. Die Reflexion der fotografischen Illusion mittels eines täuschend ‚echten‘ Modells stellt als Gesamtkonzept selbst ein Modell dar. Ein Modell, welches als bildliche Darstellung die Konstruktion von Wirklichkeit, die Theorie und Praxis der Fotografie reflektiert.

Demand's Arbeiten sind in der Tradition der Inszenierten Fotografie zu sehen, die als eine eigene, künstlerische Richtung im dritten Teil der Untersuchung vorgestellt wurde. Parallelen finden sich hier in der Neuerschaffung einer fiktiven fotografischen Wirklichkeit, jedoch sollte der Begriff Inszenierte Fotografie für

die zeitgenössische Fotopraxis nur unter Vorsicht verwendet werden. Demand nutzt zwar ebenfalls die Fotografie für die Erzeugung einer Illusion, der Aufbau von Narration als Hauptmerkmal der Inszenierten Fotografie der 80er Jahre ist jedoch weniger relevant.

Der Vergleich mit den fotografischen Arbeiten von Oliver Boberg und Miklos Gaál ergab Gemeinsamkeiten, aber auch wichtige Abgrenzungen zu den Fotografien von Thomas Demand. Boberg nutzt wie Demand das Modell für die komprimierte Darstellung von visuellen Erfahrungen, die durch ihre modellhafte Präsentation wiedererkannt werden können. Er perfektioniert jedoch die Illusion von einem Abbild einer realen Situation, während sich bei Demand das Aufdecken der Täuschung durch den stets nachvollziehbaren Konstruktionscharakter als ein wichtiges Merkmal herausstellt. Miklos Gaál reflektiert mit seinen fotografischen Arbeiten weniger das Abspeichern von visuellen Erinnerungen, sondern vielmehr die allgemeine Wahrnehmung von Bildern. Er zeigt kein Modell in seiner fotografischen Reproduktion, sondern verfremdet in analoger Technik die aufgenommene Realität in eine Modelllandschaft.

Thomas Demand dient das Modell zum einen der Veranschaulichung der Zusammensetzung des eigenen visuellen Gedächtnisses. In der allgemeinen Formensprache des Modells bleiben bewusst Freiräume, die es dem Betrachter ermöglichen, eigene Verbindungen zu bereits Bekanntem zu finden. Auf der anderen Seite setzt er das Modell ein, um die Täuschung als innerstes Prinzip der technischen Bilder offen zu legen. Die fotografische Reproduktion des Modells demonstriert, inwieweit das Fiktive für das Wirkliche gehalten werden kann. Der Begriff des Wirklichen bleibt dabei jedoch ein Bereich, der einer weiterführenden Untersuchung unterzogen werden müsste. Denn was ist schon wirklich?



1. Abbildungsteil



Abb. 1 Thomas Demand, *Kabine* (2002), C-Print Diasec, 180 x 254 cm



Abb. 2 Detail *Kabine* (2002)



Abb. 3 Thomas Demand, *Büro* (1995), C-Print Diasec, 183,5 x 240 cm



Abb. 4 Erstürmung der Stasi-Zentrale in Berlin-Lichtenberg am 15. Januar 1990 (I),
Pressefotografie aus *Der Spiegel*



Abb. 5 Erstürmung der Stasi-Zentrale in Berlin-Lichtenberg am 15. Januar 1990 (II),
Pressefotografie aus *Der Spiegel*



Abb. 6 Thomas Demand, *Zimmer* (1996), C-Print Diasec, 172 x 232 cm

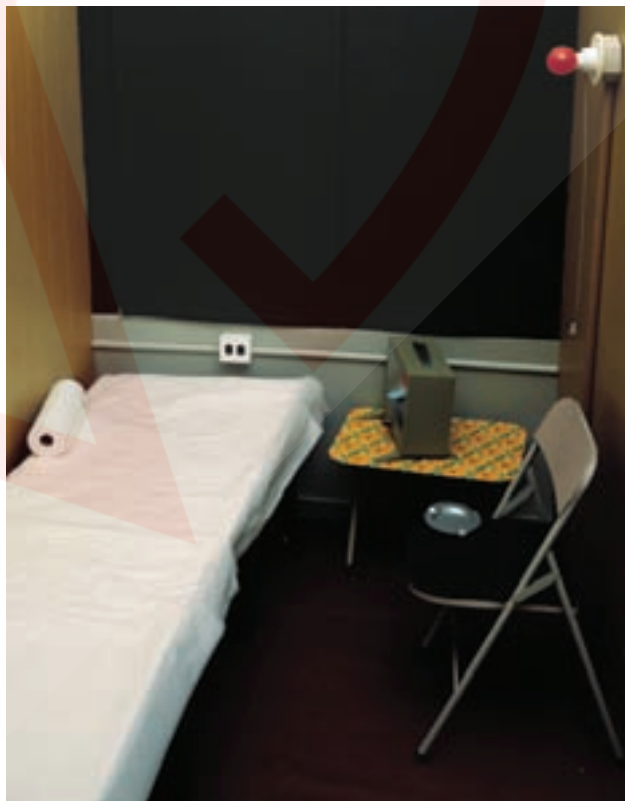


Abb. 7 Thomas Demand, *Salon* (1997), C-Print Diasec, 183,5 x 141 cm

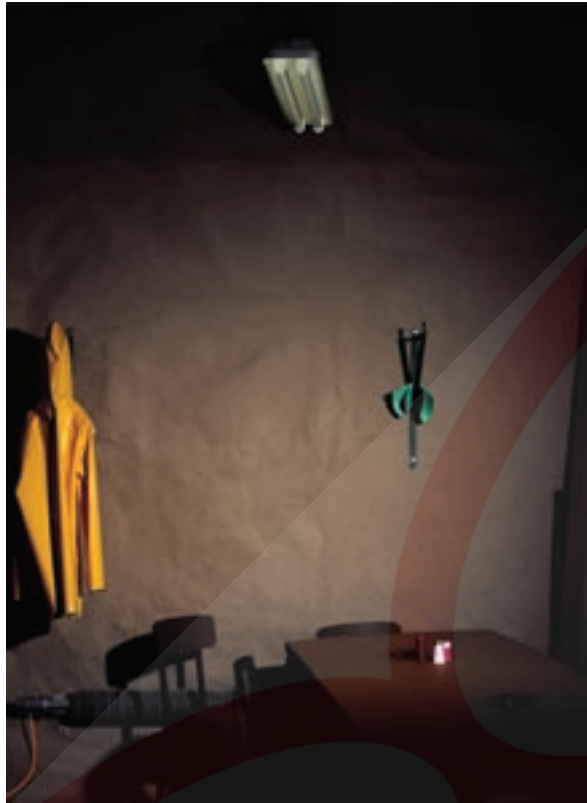


Abb. 8 Thomas Demand, *Grube* (1999), C-Print Diasec, 229 x 167 cm

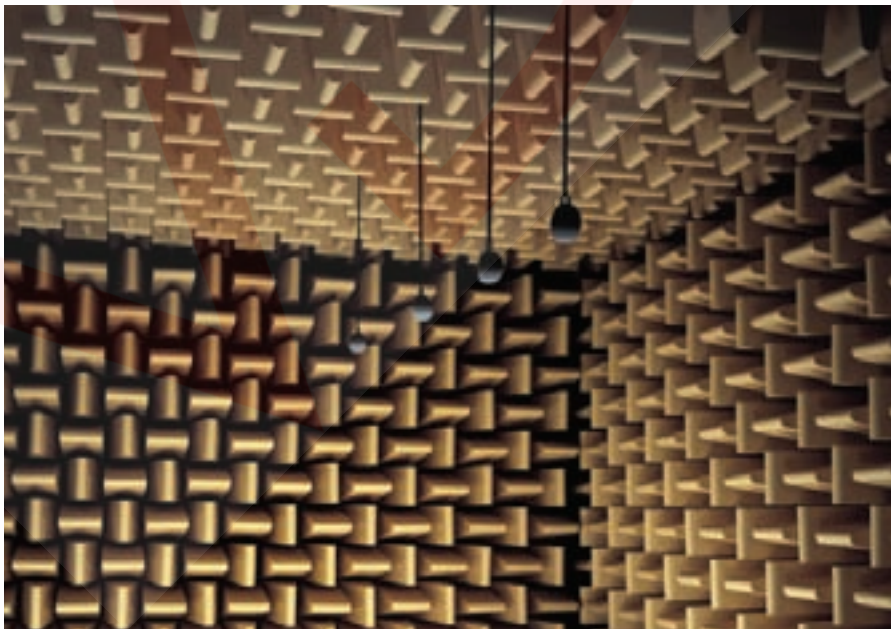


Abb. 9 Thomas Demand, *Labor* (2000), C-Print Diasec, 180 x 268 cm

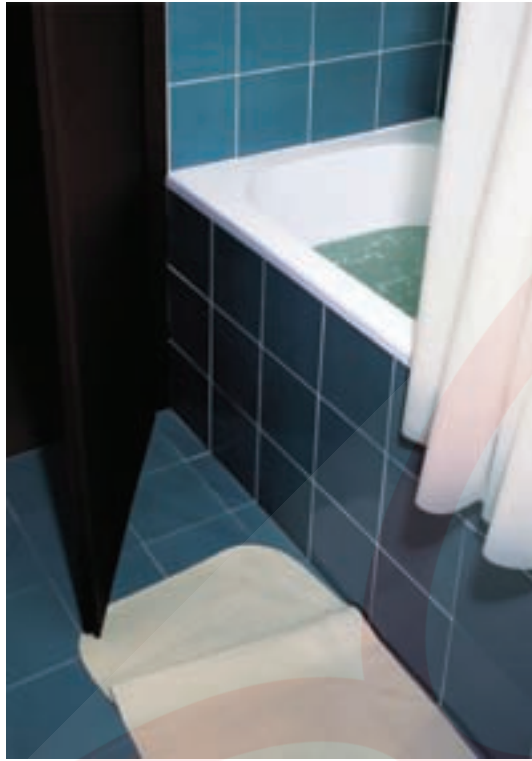


Abb. 10 Thomas Demand, *Badezimmer* (1997), C-Print Diasec, 160 x 122 cm

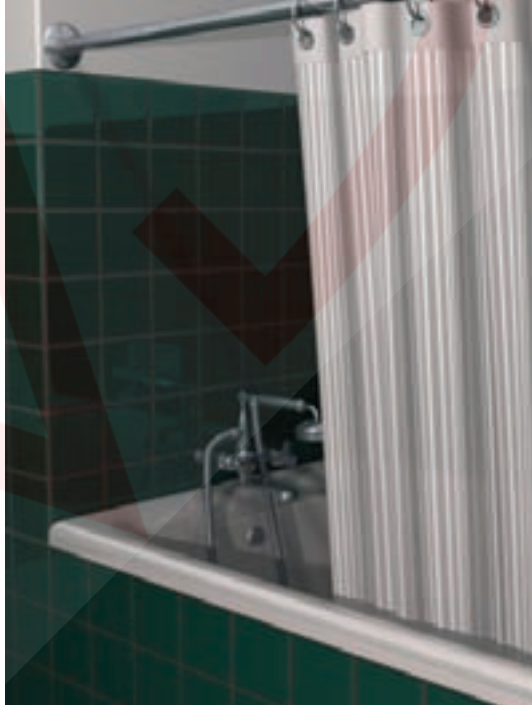


Abb. 11 Gero Gries, *Badewanne* (1999), Lambda Print, 120 x 90 cm

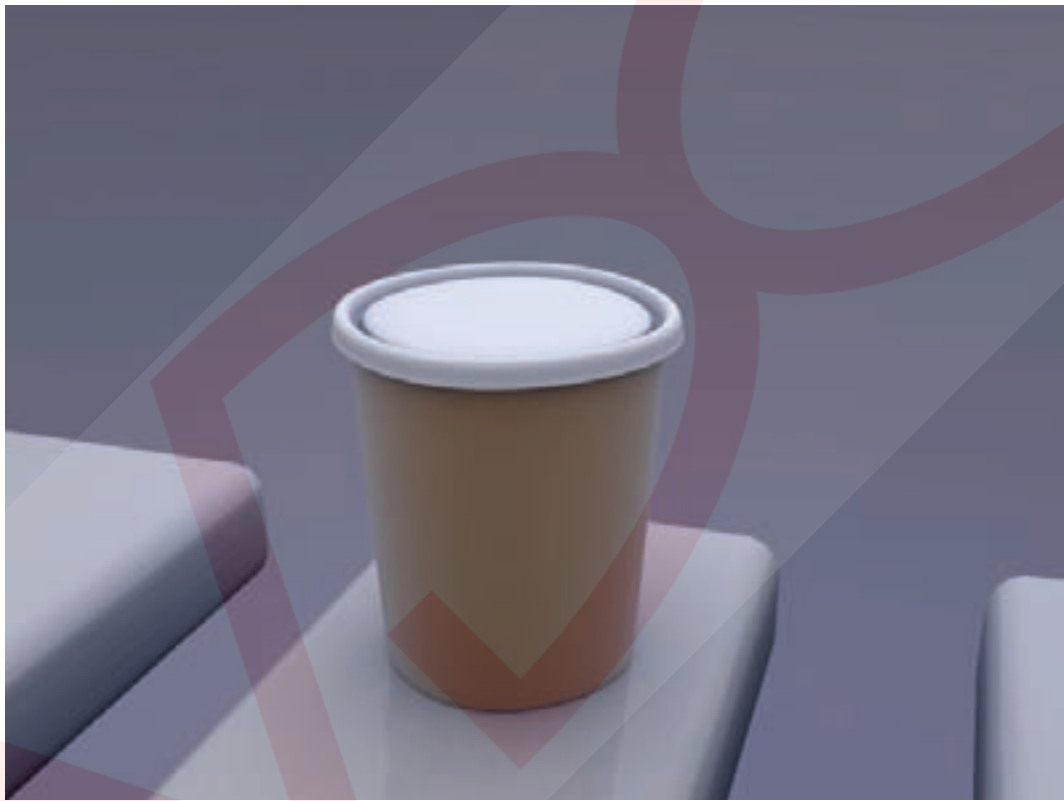


Abb. 12 Gero Gries, *Becher* (2005), Lambda Print, 90 x 120 cm

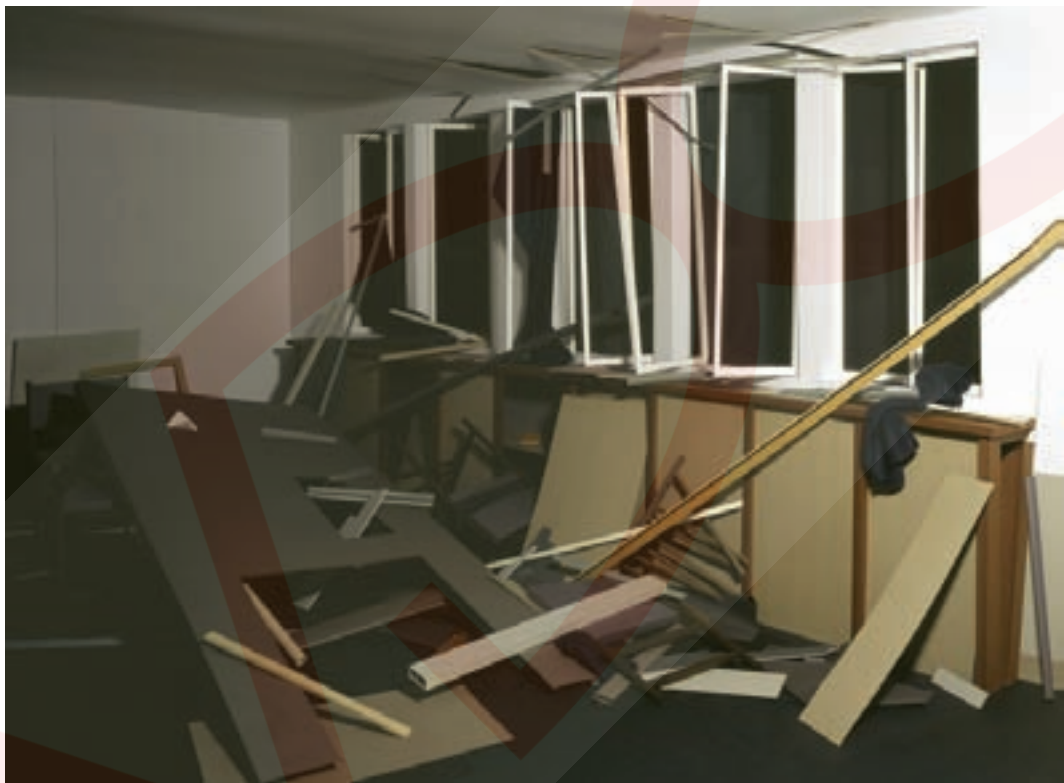


Abb. 13 Thomas Demand, *Raum* (1994), C-Print Diasec, 183,5 x 270 cm



Abb. 14 Oliver Boberg, *Einfahrt* (1998), C-Print, 97 x 89 cm



Abb. 15 Thomas Demand, *Lichtung* (2003), C-Print Diasec, 192 x 495 cm



Abb. 16 Oliver Boberg, *Wegrund* (2001), C-Print, 98 x 100,6 cm



Abb. 17 Oliver Boberg, *Hinterhof* (1997), C-Print, 86 x 116 cm



Abb. 18 Miklos Gaál, *Construction Site* (2002), C-Print, 110 x 138,5 cm



Abb. 19 Miklos Gaál, *Demonstration Day* (2003), C-Print, 108 x 136,5 cm



Abb. 20 Miklos Gaál, *Avenida Presidente Antóni Carlos 3* (2004), C-Print Aluminium, 91 x 109,5 cm



Abb. 21 Marc Räder, *Ohne Titel #20* (Playing golf in the newly erected, private realms of Silver Creek Valley Country Club, San Jose, California) aus der Serie *Scanscape* (1996), C-Print, 65 x 83 cm



Abb. 22 Marc Räder, *Ohne Titel #26* (Private school, San Jose, California) aus der Serie *Scanscape* (1996), C-Print, 117 x 146 cm

2. Copyright der abgebildeten Fotografien

Thomas Demand

© VG Bild-Kunst, Bonn 2007

Gero Gries

© Gero Gries, Berlin 2007

Oliver Boberg

© Oliver Boberg, courtesy L.A. Galerie – Lothar Albrecht, Frankfurt 2007

Miklos Gaál

© Miklos Gaál, courtesy Galerie Herrmann & Wagner, Berlin 2007

Marc Räder

© Marc Räder, Courtesy TZR Galerie, Bochum 2007

3. Literaturverzeichnis

Das Literaturverzeichnis ist unterteilt in die Themenbereiche Theorie der Fotografie, Veröffentlichungen zu den Künstlern Thomas Demand, Oliver Boberg und Miklos Gaál, medienwissenschaftliche sowie sonstige Literatur und Quellen.

Literatur zur Theorie der Fotografie

Amelunxen, Hubertus v.: Fotografie nach der Fotografie. Das Entsetzen des Körpers im digitalen Raum. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 116-123

Arago, Dominique François: Bericht über den Daguerreotyp (1839). In: Theorie der Fotografie I, 1839-1912. Hrsg. v. Wolfgang Kemp. München: Schirmer/Mosel 1999, S. 51-55

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989

Baudelaire, Charles: Der Salon 1859. Briefe an den Herrn Direktor der ‚Revue Française‘. In: Ders., Sämtliche Werke/Briefe in 8 Bänden. Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst. 1857-1860. Hrsg. v. Friedhelm Kemp u. Claude Pichois. München/Wien: Carl Hanser Verlag 1989, S. 127-212

Bourdieu, Pierre: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983

Bürgi, Bernhard u. Fischer, Hartwig: Vorwort. In: Covering the real, S. 7

Burgin, Victor: Das Bild in Teilen. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 26-35

Covering the real. Kunst und Pressebild, von Warhol bis Tillmans. Ausstellungskatalog Basel. Hrsg. v. Hartwig Fischer. Köln: Dumont 2005

Coy, Wolfgang: Mit fotografischem Gedächtnis. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 67-72

Das konstruierte Bild. Fotografie – arrangiert und inszeniert. Ausstellungskatalog München. Hrsg. v. Michael Köhler. Zürich: Edition Stemmler 1995

Diers, Michael: War Cuts. Über das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Pressefotografie. In: Covering the real, S. 36-45

Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Hrsg. v. u. mit einem Vorwort v. Herta Wolf. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1998

Fotografie nach der Fotografie. Ausstellungskatalog München. Hrsg. v. Hubertus v. Amelunxen. Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1995

Frizot, Michael: Neue Geschichte der Fotografie. Köln: Könemann 1998

Groys, Boris: Die Wahrheit in der Fotografie. In: RAM. Realität – Anspruch – Medium. Ausstellungskatalog Karlsruhe u.a. Hrsg. v. Kunstfonds e.V., Bonn.

Kat.: Michaela Ebbinghaus u.a. Bonn 1995, S. 147-159

How you look at it: Fotografien des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Hannover u.a. Frankfurt am Main. Hrsg. v. Thomas Weski u. Heinz Liesbrock. Köln: Oktagon 2000

Hoy, Anne H.: Fabrications: staged, altered, and appropriated photographs. New York: Abbeville Press 1987

Huber, Jörg: Lesen – Sehen – Verstehen. Für eine Unlesbarkeit der Bilder. In: Covering the real, S. 70-79

Jäger, Gottfried: Analoge und digitale Fotografie: Das technische Bild. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 108-110

Kaufhold, Enno: Kameralose Digitalbilder. In: Natürlich künstlich, S. 6-26

Köhler, Michael: Arrangiert, konstruiert und inszeniert – vom Bilder-Finden zum Bild-Erfinden. In: Das konstruierte Bild, S. 15-46

Krakauer, Siegfried: Die Photographie. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt 1977, S. 21-39

Legrady, George: Bild, Sprache und Überzeugung in Synthese. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 88-92

Lunenfeld, Peter: Die Kunst der Posthistorie. Digitale Fotografie und elektronische Semiotik. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 93-99

Manovich, Lev: Die Paradoxien der digitalen Fotografie. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 58-66

Matz, Reinhard: Who is afraid of bits and bytes. Teil 2. In: Photonews, Nr. 4, April 2005, S. 6-7

Mextorf, Lars: Der gebrochene Vertrag. Zu den Folgen der Digitalisierung für die analoge Fotografie. Unveröffentlichtes Manuskript, 2004, S. 1-10

Michaud, Yves: Kritik der Leichtgläubigkeit. Zur Logik der Beziehung zwischen Bild und Realität. In: Covering the real, S. 26-33

Natürlich künstlich: Das virtuelle Bild. Ausstellungskatalog Rostock u.a. Red.: Ilonka Opitz. Berlin: Jovis 2001

Oeder, Werner: Fotokopie. Fotografie und Imitation. In: Imitationen: Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen. Ausstellungskatalog Zürich. Hrsg. v. Jörg Huber. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1989, S. 252-268

Rötzer, Florian: Betrifft: Fotografie. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 13-25

Rosler, Martha: Bildsimulationen, Computermanipulationen: Einige Überlegungen. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 36-57

True Fictions. Inszenierte Fotokunst der 1990er Jahre. Faltblätter zur Ausstellung Aachen. Red.: Annette Lagler. Herzogenrath: Erdtmann 2002

Ullrich, Wolfgang: Die Geschichte der Unschärfe. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2002

Wagner, Thomas: Wo sich der Hase den Bauch wärmt. Zum Verhältnis von Malerei im digitalen Zeitalter. In: How you look at it, S. 83-95

Walter, Christine: Bilder erzählen. Positionen inszenierter Fotografie. Weimar: VDG 2002

Wolf, Herta: Vorwort. In: Dubois, Philippe: Der fotografische Akt, S. 7-14

Literatur zu Thomas Demand

Altfeld, Gudrun: Thomas Demand. In: Artist Kunstmagazin, Nr. 36, 3/1998, S. 26-29

Ammann, René: Die Welt als Wille und Karton. Zu den Fotoarbeiten von Thomas Demand. In: Kunstbulletin, Nr. 4, 1998, S. 16-21

Ammann, René: „Ich arbeite nur bei Kunstlicht“ (Georges Simenon). In: Realer Raum Bild Raum, S. 12-23

Andere Räume. Ausstellungskatalog Hamburg. Hrsg. v. Yilmaz Dziewior. Hamburg: Kunstverein 2002

Ars viva 95/96. Photographie: Thomas Demand, Jochen Lempert, Barbara Probst, Wolfgang Tillmans. Ausstellungskatalog Frankfurt u.a. Hrsg. v. Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der deutschen Industrie e.V., Köln. Red.: Renate Goldmann u. Franz Willnauer. Köln: 1995

Berg, Ronald: Panoptikum aus Pappmaché. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 30, 05.02.2002, S. BS3

Berg, Stephan: Die Verwandlung des Unsichtbaren in das Sichtbare. In: Noema, Nr. 42, Aug./Sep./Okt. 1996, S. 94-97

Berg, Stephan: Thomas Demand. In: Vollkommen gewöhnlich, S. 44

Brüderlin, Markus: Über die Verwicklung von Konstruktion und Re-Konstruktion. In: Thomas Demand. Ausstellungskatalog Freiburg i. Marienbad, S. 20-22

Bürgi, Bernhard: Tatsachen. In: Thomas Demand. Ausstellungskatalog Zürich/Bielefeld, o.S.

Demand, Thomas: Essays. In: Ed Ruscha, gunpowders and stains. Ausstellungskatalog München. Hrsg. v. Philomene Magers. Red.: Tanja Pol. Köln: König 2000, S. 4-7

Dziewior, Yilmaz u. Sauerländer, Katrin: Ausnahmeorte. In: Andere Räume, S. 4-8

Eskildsen, Ute: Es ist so gewesen – ist es längst so gewesen? In: Raum Zeit Bild Raum, S. 7-13

Eskildsen, Ute: Realer Raum Bild Raum. In: Realer Raum Bild Raum. Fotografische Arbeiten. Susanne Brügger, Thomas Demand, Heidi Specker. Ausstellungskatalog

Stuttgart. Red.: Monika Winkler. Stuttgart: ifa 1998, S. 4-7

Eugenides, Jeffrey: Fotografisches Gedächtnis. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 8, 27.02.2005, S. 30-31. Englische Originalfassung: Photographic Memory. In: Thomas Demand. Ausstellungskatalog New York, S. 29-34

Förster, Carolin: Thomas Demand. In: Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945, S. 152

Fricke, Harald: Die Realität des Künstlers. In: Die Tageszeitung, Nr. 7607, 05.03.2005, S. 21

Fried, Michael: Without a trace. In: Artforum International, März 2005, S. 198-203

Gaensheimer, Susanne: Erfahrung aus zweiter Hand. In: Thomas Demand. Ausstellungskatalog München/Humblebaek, S. 64-68

Gaßner, Hubert u. Schwenk, Bernhart: Zur Ausstellung. In: Scharf im Schauen – Aktuelle Kunst in München, S. 5-13

Gockel, Cornelia: Thomas Demand. In: Kunstforum International, Bd. 163, Jan./Febr. 2002, S. 344-345

Gronert, Stefan: Reality is not totally real. Die Infragestellung des Sichtbaren in der zeitgenössischen Fotografie. In: Grosse Illusionen, S. 12-31

Grosse Illusionen. Thomas Demand – Andreas Gursky – Edward Ruscha. Ausstellungskatalog Bonn u.a. Kat.: Stefan Gronert. Köln: Wienand 1999

Imdahl, Georg: Die Zeit gefriert, die Geschichte verwandelt sich. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 103, 05.05.1998, S. 45

Koriath, Helen: Spielraum. In: Raum Zeit Bild Raum, S. 94-101

Kreye, Andrian: Im schwarzen Loch der Erinnerung. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 51, 03.03.2005, S. 15

Maak, Niklas: In den Kulissen unseres Bewusstseins. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 62, 15.03.2005, S. 39

Marcoci, Roxana: Paper Moon. In: Thomas Demand. Ausstellungskatalog New York. Kat.: Dies. Museum of Modern Art: New York 2005, S. 9-27

Michel, Norbert u.a.: Zur Ausstellung. In: Ars viva 95/96, S. 5-6

Morgan, Stuart: Geschichtsstunde. In: Thomas Demand. Ausstellungskatalog Zürich/Bielefeld, o.S.

Muniz, Vic u. Demand, Thomas: A Conversation. In: Thomas Demand. Ausstellungskatalog Freiburg i. Marienbad, S. 37-44

Musgrave, David: Thomas Demand. In: Art Monthly, Nr. 205, April 1997, S. 33-34

Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945. Ausstellungskatalog Berlin. Hrsg. v. Ulrich Domröse. Köln: Dumont 1997

Princenthal, Nancy: Schnitzeljagd. In: Thomas Demand. Ausstellungskatalog Dresden/Düsseldorf, S. 18-32

Raum Zeit Bild Raum. Ausstellungskatalog Essen. Kat.: Ute Eskildsen. Essen: Museum Folkwang 1996

Realer Raum Bild Raum. Fotografische Arbeiten. Susanne Brügger, Thomas Demand, Heidi Specker. Ausstellungskatalog Stuttgart. Red.: Monika Winkler. Stuttgart: ifa 1998

Ruby, Andreas: Memoryscapes. In: Parkett, Nr. 62, 2001, S. 118-123

Rugoff, Ralph: Anleitungen für das Entkommen. In: Thomas Demand. Phototrophy. Ausstellungskatalog Bregenz, S. 4-5

Sammlung Ackermans. Hrsg. v. Julian Heynen. K 21. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf. Ostfildern-Ruit : Hatje-Cantz 2002

Scharf im Schauen – Aktuelle Kunst in München. Ausstellungskatalog München. Red.: Hubertus Gaßner u. Bernhart Schwenk. München: Haus der Kunst 1994

Schneider, Eckhard: Widerschein der falschen Wahrheit. In: Thomas Demand. Phototrophy. Ausstellungskatalog Bregenz, S. 116

Schneider, Ulrike: Modell. In: Thomas Demand. Report. Ausstellungskatalog Hannover, S. 36-47

Schwendener, Martha: Thomas Demand - Foggy Intersection of Photography and Truth. In: Flash Art, Oktober 2000, S. 62-64

Sdun, Nora: Papier ist unschuldig. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 48, 28.11.2004, S. B8

Sobel, Dean: Thomas Demand: The basic facts. In: Thomas Demand. Catalogue and Exhibition 2001/2002, o.S.

Thomas Demand. Ausstellungskatalog Dresden/Düsseldorf. Hrsg. v. der Karl Schmidt-Rottluff Förderungstiftung. Kat.: Thomas Demand u. Patricia Hepp. Berlin 2000

Thomas Demand. Ausstellungskatalog Freiburg i. Marienbad. Hrsg. v. Stephan Berg. Freiburg i. Marienbad: modo Verlag 1998

Thomas Demand. Ausstellungskatalog München/Humblebaek. Hrsg. v. Helmut Friedel. München: Schirmer/Mosel 2002

Thomas Demand. Ausstellungskatalog New York. Kat.: Roxana Marcoci. New York: Museum of Modern Art 2005

Thomas Demand. Ausstellungskatalog Zürich/Bielefeld. Red.: Bernhard Bürgi. Zürich: Kunsthalle 1998

Thomas Demand. Beitrag der Bundesrepublik Deutschland zur 26. Bienal de Sao Paulo 2004. Hrsg. v. Helmut Friedel. Köln: Walther König 2004

Thomas Demand. Catalogue and Exhibition 2001/2002. Ausstellungskatalog San Antonio/Amsterdam u.a. Hrsg. v. Dean Sobel. Aspen: Art Museum, 2001

Thomas Demand. Phototrophy. Ausstellungskatalog Bregenz. Hrsg. v. Eckhard Schneider. München: Schirmer/Mosel 2004

Thomas Demand. Report. Ausstellungskatalog Hannover. Kat.: Thomas Demand u. Ulrike Schneider. Hannover: Sprengel Museum 2001

Vollkommen gewöhnlich. Ausstellungskatalog Freiburg im Marienbad u.a. Hrsg. v. Kunstfond e.V. Katalog: Ulrich Meister u.a. Köln 1998

Wetzel, Michael: Der Tatort als Baustelle. In: Thomas Demand. Ausstellungskatalog Freiburg i. Marienbad, S. 16-20

Wetzel, Michael: Thomas Demand. Fotografie als Handwerk und Mythologie. In: Camera Austria International, Nr. 66, 1999, S. 5-9

Weiermair, Peter: Überlegungen zum Werk von Thomas Demand, Jochen Lempert, Barbara Probst und Wolfgang Tillmans. In: Ars viva 95/96, S. 7-11

Widmer, Ruedi: Den Tatort bauen. Ein Gespräch zwischen Thomas Demand und Ruedi Widmer. In: Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, Nr. 24 : Tatort. Die Requisiten der Beweisführung. Ausstellungskatalog Zürich. Hrsg. v. Erika Keil u. Andreas Volk. Zürich: 1998, o.S.

Literatur zu Oliver Boberg

Althen, Michael: Wo Wolken aus Watte sind. Haltlose Blicke: Oliver Bobergs Fotos erkunden das Niemandsland zwischen Kunst und Kino. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 34, 24.08.2003, S. 22

Berg, Stephan u.a.: Vorwort. In: Oliver Boberg. Ausstellungskatalog Hannover/Den Haag/San Francisco, S. 12-14

Brandl, Andrea: Wirklichkeiten. In: Oliver Boberg. Fotografische Arbeiten 1998 – 2001. Ausstellungskatalog Schweinfurt. Hrsg. v. Dr. Erich Schneider. Schweinfurter Museumsschriften: 2001, S. 4-5

Engler, Martin: Die Welt als Fälschung und Modellbau. In: Oliver Boberg. Ausstellungskatalog Hannover/Den Haag/San Francisco, S. 18-28

Kramer, Christine: Im Bann des grauen Alltags. In: Art Kunstmagazin, Nr. 12, 2002, S. 74-80

Mangini, Elizabeth: Fiktive Räume der Fotografie. In: Oliver Boberg. Eikon Sonderdruck, S. 20-22

Mayer, Marc: E-Mail-Interview mit Oliver Boberg. In: Oliver Boberg. Ausstellungskatalog Hannover/Den Haag/San Francisco, S. 70-78

Mayer, Nadja: Über die Illusion. Ein Konzentrat. In: Oliver Boberg – Orte: ein making of, o.S.

Oliver Boberg. Ausstellungskatalog Hannover/Den Haag/San Francisco. Hrsg. v. Stephan Berg u. Martin Engler. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2003

Oliver Boberg. Fotografische Arbeiten 1998 – 2001. Ausstellungskatalog

Schweinfurt. Hrsg. v. Erich Schneider. Schweinfurter Museumsschriften: 2001

Oliver Boberg. Eikon Sonderdruck, Nr. 4. Hrsg. v. Bettina Henkel u.a. Wien: Eikon 1999

Oliver Boberg – Orte: ein making of. Ausstellungskatalog Aachen. Aachen: Ludwig Forum 2002

Puvogel, Renate: Zwischen-Räume und Un-Orte. In: Oliver Boberg. Eikon Sonderdruck, S. 4-8

Winter, Peter: Meisterstücke visueller Lügenhaftigkeit: Oliver Bobergs normal-brutale Betonszenarien im Kunstverein Hannover. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 220, 22.09.2003, S. 37

Literatur zu Miklos Gaál

Miklos Gaál – Imitation of life. Fotografien 1999 – 2003. Ausstellungskatalog Göttingen u.a. Hrsg. v. Kunstverein Göttingen. Göttingen: Kunstverein 2004

Peschke, Marc: Miklos Gaál. Schwimmstunde. In: Fotoforum, Nr. 3, 2005, S. 54-59, S. 59

Pfab, Rupert: Pradigm and Discourse: The Helsinki School of Photography. In: The Helsinki School, S. 219-222

The Helsinki School. Photography by TaiK. Hrsg. v. Claudia Stein. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005

Ohlsen, Nils: Miklos Gaál. Sighthseeing-Tour. In: Vernissage Nord, Nr. 1, 2005, S. 76-78

Vowinckel, Andreas in: Miklos Gaál – Imitation of life. Fotografien 1999 – 2003. Ausstellungskatalog Göttingen u.a., S. 50-56

Zollner, Manfred: Größenordnung. In: Fotomagazin, Nr. 4, April 2004, o.S.

Medienwissenschaftliche Literatur

Doelker, Christian: Getürkte Wirklichkeit. Vom Missbrauch der Bilder. In: Wahrheit als Medienqualität, S. 29-35

Großklaus, Götz: Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004

Janowski, Hans Norbert: Vorwort. In: Wahrheit als Medienqualität, S. 9-10
Koziol, Klaus: Die Tyrannei der mediengerechten Lösung. Zur Weltaneignung durch Massenmedien. Kopaed Medienkritische Schriften, Bd. 1. München: Kopaed-Verlag 2000

Marchal, Peter: Wege zur Wirklichkeit. Dokumentarfilm als Chance für das Fernsehen. In: Wahrheit als Medienqualität, S. 241-267

Merten, Klaus: Evolution der Kommunikation. In: Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Hrsg. v. dems., S. J. Schmidt u. S. Weischenberg. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 141-162

Wahrheit als Medienqualität. Beiträge zur Medienethik. Bd. 3. Hrsg. v. Wolfgang Wunden. Frankfurt am Main: Gemeinschaft der Evangelischen Publizistik, Abt. Verlag 1996

Wunden, Wolfgang: Einleitung. In: Wahrheit als Medienqualität, S. 11-16

Sonstige Literatur

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck 1999

Assmann, Aleida: Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien. In: Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart. Ausstellungskatalog Frankfurt. Hrsg. v. Kurt Wettengl. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 21-27

Chilufim. Austausch bildender Künstler und Kunst 2002/2003. Ausstellungskatalog Israel/Bonn u.a. Hrsg. vom Kultursekretariat NRW, Wuppertal. Red.: Carmen Klement. Wuppertal 2002

Der Spiegel, Nr. 6, 44. Jahrgang, 05.02.1990

Eimert, Dorothea: Paper Art. Geschichte der Papierkunst. Köln: Wienand 1994

James Casebere, Model Culture. Photographs 1975-1996. Ausstellungskatalog San Francisco/Williamstown. Hrsg. v. The Friends of Photography. San Francisco 1996

Janke, Rolf: Architekturmodelle. Teufen: Verlag Arthur Niggli 1994 (1. Auflage Stuttgart: Hatje 1978)

Jeff Wall. Transparencies. München: Schirmer/Mosel 1986

Joel Sternfeld. Tatorte: Bilder gegen das Vergessen. Hrsg. v. Armin Harris. München: Schirmer/Mosel 1996

John Hilliard. Ausstellungskatalog Köln/Bremen/Frankfurt. Hrsg. v. Peter Weiermair. Köln 1984

Kamper, Dietmar: Mimesis und Simulation. Von den Körpern zu den Maschinen. In: Kunstforum International, Bd. 114, Juli/Aug. 1991, S. 86-94

David Levinthal. Works from 1975-1996. Ausstellungskatalog New York. Red.: Charles Stainback. New York: International Center of Photography 1997

Lois Renner: Bilder 1991-2002. Ausstellungskatalog Linz. Hrsg. v. Maribel Königer. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz 2003

Miriam Bäckström. Set Constructions. 1995-2000. Ausstellungskatalog Hannover. Kat.: Thomas Weski. Hannover 2000

Winzen, Matthias: Glaubwürdige Erfindung von Realität. In: Thomas Ruff. Fotografien 1979 – heute. Hrsg. v. dems. Köln: Walther König 2001, S. 131-160

Sonstige Quellen

Fricke, Harald: Baukasten der Medien: Die Fotoinszenierungen von Thomas Demand. Interview. In: Artmag 2005/02. Artmagazin der Deutschen Bank, www.deutsche-bank-kunst.com
(Abruf 08.03.2005)

www.davidlevinthal.com
(Abruf 25.07.05)

www.n24.de/politik/hintergrund/index.php/a2005011317194429393
(Abruf 01.07.05)

Bandmitschnitt des Gesprächs mit Thomas Demand am 28.06.05