

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber: Parkett
Band: - (2001)
Heft: 62: Collaborations Tacita Dean, John Wesley, Thomas Demand

Artikel: Thomas Demand : doubt the day = zieh den Tag in Zweifel
Autor: Searle, Adrian / Schmidt, Susanne
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680669>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

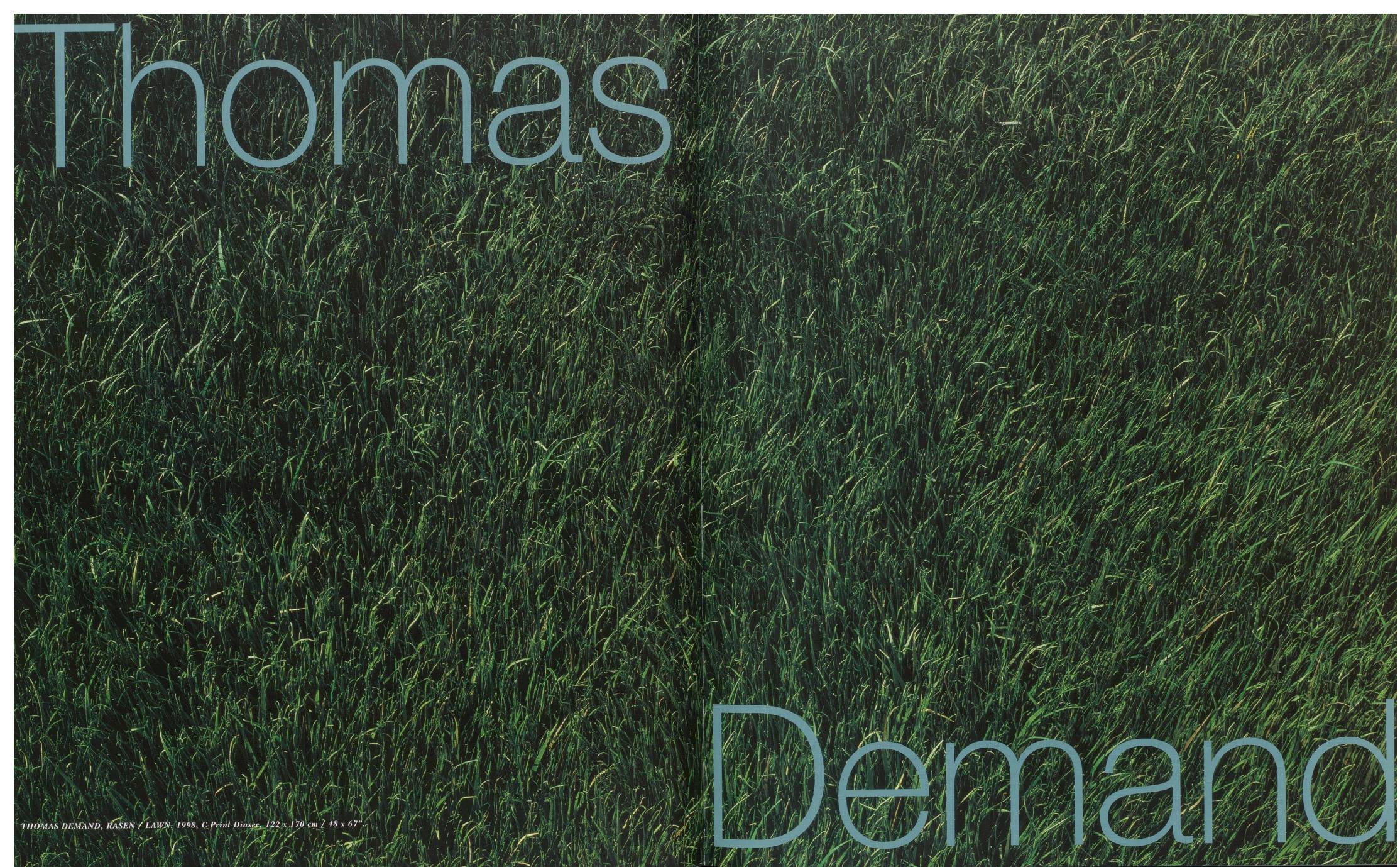
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Thomas

Demand

THOMAS DEMAND, RASEN / LAWN, 1998, C-Print Diasec, 122 x 170 cm / 48 x 67"

ADRIAN SEARLE

DOUBT THE DAY

Doubt the day, the view from the window, then the window then the room. The shadows are a test, bent and folded into place, measuring themselves against the walls. They at least seem real enough. But the unfurled blue of the sky, the grass underfoot, the near and distant buildings, the unpeopled balconies? Looking down into the yellow cone of lamplight, or at the papers strewn about, there is less to see the more one looks. Is this a disappointment? Only if you imagine, foolishly, that were you to peer closely enough at a Vermeer, with a magnifying glass, you'd find a darn in the woman's apron, grease spots fallen from the candle, skin pores and nostril hairs.

He thought he could describe what the mind's eye saw, set it down as clearly as it appeared to him. But memory is incandescent, burning things up even as it illuminates. It is all an abstraction.

Where are the ants and dead stems, the wormcasts in the grass, the dissolving vapor trails overhead, the smears of grime and fingerprints, the accidents and wear, the fly buzzing at the window? The images have a kind of exactitude, but some things are unnecessary, and some other things irretrievable. Who, in any case, would care if it was all made up? Telling stories is telling lies, the novelist B.S. Johnson said—the only line of his that's ever quoted, and even that an untruth. Johnson killed himself. How did he do it? Could someone please describe the room? What's left out is important. Omission in this

case is no more a sin than the fatuous observation that either God or the Devil is in the details.

We all like a good story. The artist's job, as far as she or he has one, is surely to inform us in the ways of the world, through the manner of description, in the disclosure of a point of view. That's what stories are, even when they appear to amount to no more than a single unmoving image. That, in itself, can often be enough. And how fixed can an image be, anyhow? It is all re-description of one kind or another, more or less a partial view, one possible story amongst many. We are always in the middle, never knowing how anything will end, until we ourselves are overtaken.

When I looked at and wrote about Thomas Demand's 1999 film TUNNEL for a newspaper, I never thought for one moment about the underpass in Paris where Princess Diana crashed. Had I done my research, or had a journalistic nose for the salacious or the grim, I'd have made the bleak connection. I rarely think of the People's Princess, and saw something else instead, my own eye being dragged round the endless circuit, the pillars strobing past, the concrete light. When I look at Demand's photograph of his cardboard-box model of a barn, with the white light coming in through the blank windows and the slats, I do not think of the ramshackle outhouse where Jackson Pollock painted, though I know that's what provoked the model and the photograph that was taken of it. I can imagine Pollock in there well enough, zebra-striped in the narrow slits of sunlight with the dust motes floating, along with dozens of other details the photograph does not show, includ-

ADRIAN SEARLE is art critic for *The Guardian* newspaper. He also writes fiction, and is an occasional curator.



THOMAS DEMAND, SCHEUNE / BARN, 1997, C-Print Diasec, 183,5 x 254 cm / 72¼ x 100".

ing a frizzy halo of backlit hair on the painter's balding head. You can't keep this stuff at bay, though it is better to keep it mostly to yourself. If not, where would it end, we'd never get anything done. But there it is, sliding into the spaces in between, through the gaps.

I think of the Austrian novelist, Thomas Bernhard, already consumed in his descriptions when he first began writing. "Yeah, I was already writing novels then, endless, three-hundred pages long, impossible stuff," Bernhard recalls, "and one of them was called *Peter Goes into Town* and I was already on page one hundred and he hadn't even left the railroad station. So I gave up. The concept was all wrong. He

hadn't even gotten on the streetcar by page a hundred and fifty. Zero sense of economy."¹⁾

A journey into town can take a lifetime. You mightn't make it even onto that tram. You might never take a step off the curb, or even get out of the door. Stalled for one reason or another, or for no reason at all. Do not leave the room, Kafka said, or something like it. The world will writhe before you.

Clear description, I realize, is all a matter of a certain kind of indifference. There's something hard and unyielding in Demand's vision, which isn't really photographic at all, but sculptural and filmic and almost literary, except that nothing ever moves or changes. It is a hard stare at something incomplete

and disconnected, a corner of the world as yet unfinished. Or somewhere cropped or slyly paraphrased. It is somewhere immediate, like a space you have walked into for the first time, without yet taking in the scuff marks, the wretchedness of use, the inadvertent personality. Somewhere not quite here yet. We have not yet wholly arrived, are not yet bogged-down inside some nineteenth-century novel.

The absence of palpable human atmosphere sets the emotional tone, which remains flat and unchanging. Yet as well as the things in these spaces, and the places themselves, being already somehow familiar in themselves, so too is the way they come to us, with their reproduction sheen, the standard color, their knowing compositional rectitude. Everything is completely normal. These are normal views. You might even say that they have a kind of "objectivity," if only because they appear entirely indifferent towards their content.

We believe we have acquired our own kind of brevity and our own, modern and skeptical kind of realism, which knows the world cannot be rendered as it is, or as we remember it, with all the encumbrances memory brings, but only in terms of one kind of language or another. The more the world is pared away, the more it signals its persistence. You can still see the knife-cuts and the blood. Demand's images strike me as being like this. You could say they are husks: there is no one home. Everyone has left, is asleep, either gone off their shift or not arrived yet; they're down at the pub, getting on with their lives somewhere else, answering the telephone in another room, dead. It is like the *Marie Celeste* here.²⁾ It almost appears that Demand is more interested in space and light and objects and their conjunction than he is in people, but it seems to me his images are actually teeming with life. You and I are there, after all, and the someone who held the camera, the man who built the model (Demand, again, in one of his several guises), and there's also somewhere else beyond, cropped from the picture or back down the stairs or on the other side of the blinds, which may or may not be the world you and I actually inhabit. But here there's this flat disengaged emotional tone, places without empathies.

Yet there's something almost welcoming about all this emptiness, in the spaces between things, in the hovering imperturbable camera invitations. I look along these corridors, at the Louvre blinds, the sunlit walls, the gliding escalator, the swatch of lawn, the things stripped down to irreducibles and imagine that in my own abstracted way, I can walk around here, lean over a table, take a ride on the escalator, undress and wait on the paper sheet on the massage parlor bed. No one will know I've been here. I'll leave no trace. It is a still world, a solid state, as plainly described as it needs to be, to give a semblance of the real. Here, I am disembodied, weightless, I make no disturbance. It will always be like this, not so much deathly as suspended. I'll breathe my own life into it, and watch it burn.

1) Kurt Hoffmann, *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard* (Vienna: Löcker Verlag, 1988), p. 48.

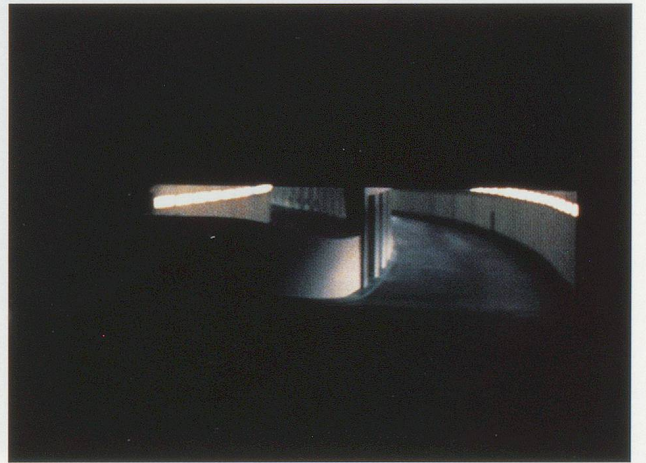
2) The *Marie Celeste* was a famous "ghost ship" found adrift off the Azores on the 3rd of December 1872. There was no sign of life on board, either above or below decks. There were no clues to explain why the crew had disappeared. Indeed everything appeared to be quite normal. In the crew's quarters, clothing lay folded neatly on bunks and washing hung on lines. Breakfast had been prepared and some of it had been served. The captain's log showed entries up to the 25th of November and gave no hint of anything being wrong.



THOMAS DEMAND, *TUNNEL*, 1999, 35mm film / 35mm-Film.



THOMAS DEMAND, TUNNEL, 1999, installation in collaboration with / in Zusammenarbeit mit CarusoSt.John Architects, Fondation Cartier, Paris, 2000/01.





THOMAS DEMAND, BALKONE / BALCONIES, 1997, C-Print Diasec, 150 x 128 cm / 59 x 50³/₈".

ADRIAN SEARLE

ZIEH DEN TAG IN ZWEIFEL

Zieh den Tag in Zweifel, die Sicht aus dem Fenster, dann auch das Fenster, das Zimmer. Die Schatten sind ein Prüfstein, geschmeidig legen sie sich in Falten, schmiegen sich an und messen sich mit den Wänden. Sie zumindest scheinen real zu sein. Aber das makellose Blau des Himmels, das Gras unter den Füßen, die nahen und fernen Gebäude, die menschenleeren Balkone? Sieht man hinunter in den gelben Kegel des Lichts einer Lampe oder auf die verstreuten Papiere, so sieht man immer weniger, je länger man hinschaut. Ist das eine Enttäuschung? Nur für jemanden, der sich naiver Weise einbildet, er würde bei genauer Untersuchung eines Vermeers mit der Lupe eine geflickte Stelle in der Schürze der Frau entdecken, aus der Kerze geflossene Talgtropfen, Hautporen und Nasenhaare.

Er dachte, er könnte beschreiben, was er vor seinem geistigen Auge sah, es in derselben Klarheit niederschreiben, mit der es ihm erschien. Aber die

Erinnerung lodert und glüht und verzehrt die Dinge schon, während sie sie beleuchtet. Das Ganze ist eine Abstraktion.

Wo sind die Ameisen und die toten Halme, die Wurmspuren im Gras, die sich auflösenden Kondensstreifen über unseren Köpfen, die Schmutzschlieren und Fingerabdrücke, die Unfälle und Abnützungerscheinungen, die Fliege, die am Fenster brummt? Die Bilder haben eine gewisse Genauigkeit, aber einige Dinge sind unnötig und andere unmöglich wiederzugeben. Und wem würde es schon etwas ausmachen, wenn alles nur erfunden wäre? «Geschichten erzählen heisst Lügen erzählen», sagte der Schriftsteller B.S. Johnson – die einzige je zitierte Zeile von ihm, auch sie eine Unwahrheit. Johnson hat sich umgebracht. Wie hat er das getan? Könnte mir jemand bitte das Zimmer beschreiben? Die Auslassungen sind wichtig. In diesem Fall ist die Auslassung keine grössere Sünde als die idiotische Bemerkung, dass sowohl Gott wie der Teufel im Detail stecken.

Wir alle lieben gute Geschichten. Die Aufgabe des Künstlers oder der Künstlerin, falls sie überhaupt

ADRIAN SEARLE ist Kunstkritiker der britischen Zeitung *The Guardian* und Schriftsteller. Gelegentlich ist er auch als Kurator tätig.

eine Aufgabe haben, ist es, uns über die Welt aufzuklären – mit den Mitteln der Beschreibung, im Aufzeigen eines bestimmten Blickwinkels. Denn dies ist es, was eine Geschichte ausmacht, selbst wenn sie auf nicht mehr als ein einziges unbewegtes Bild hinauslaufen scheint. Das allein genügt oft schon. Und überhaupt, wie definitiv feststehend kann ein Bild schon sein? Es ist immer wieder ein Beschreibungsversuch der einen oder anderen Art, mehr oder weniger ein Ausschnitt, eine mögliche Geschichte unter vielen. Wir stecken immer mitten drin und wissen nie, wie irgendwas ausgehen wird, bis wir selbst von den Ereignissen überrollt werden.

Als ich mir Thomas Demands Film TUNNEL (1999) anschaute und für eine Zeitung darüber schrieb, dachte ich keinen Moment an die Unterführung in Paris, wo Prinzessin Diana verunglückte. Hätte ich besser recherchiert oder eine bessere journalistische Nase für das Sensationelle oder Grausliche gehabt, hätte ich die traurige Verbindung herstellen können. Aber ich denke selten an die Königin der Herzen und sah stattdessen etwas anderes, nämlich, wie mein eigenes Auge allmählich in den endlosen Kreislauf hineingezerzt wurde, während die Stützpfeiler vorbeiglichen, der Beton hell erleuchtet. Betrachte ich Demands Photographie seines Kartonschachtel-Modells einer Scheune und wie das weisse Licht darin durch die leeren Fenster und zwischen den Latten einfällt, so denke ich nicht an den windschiefen Schuppen, in dem Jackson Pollock malte, obwohl ich weiss, dass er die Anregung für das Modell und die Photographie war. Ich kann mir Pollock sehr gut darin vorstellen, gestreift wie ein Zebra im Licht der schmalen Sonnenstreifen, die durch die Ritzen dringen, auch die darin schwebenden Staubpartikel und noch viele weitere Details, die auf der Photographie nicht zu sehen sind, einschliesslich des ausgefransten Haarkranzes, der im Gegenlicht den Kopf des Künstlers wie ein Heiligenschein krönt. Diese Dinge lassen sich kaum in Schach halten, aber man behält sie meist besser für sich. Wo kämen wir sonst hin? Wir brächten nichts mehr zu Ende. Aber sie sind da und schlüpfen durch die Spalten in die Zwischenräume.

Ich muss an Thomas Bernhard denken, der sich schon bei seinen ersten Romanversuchen mit sech-

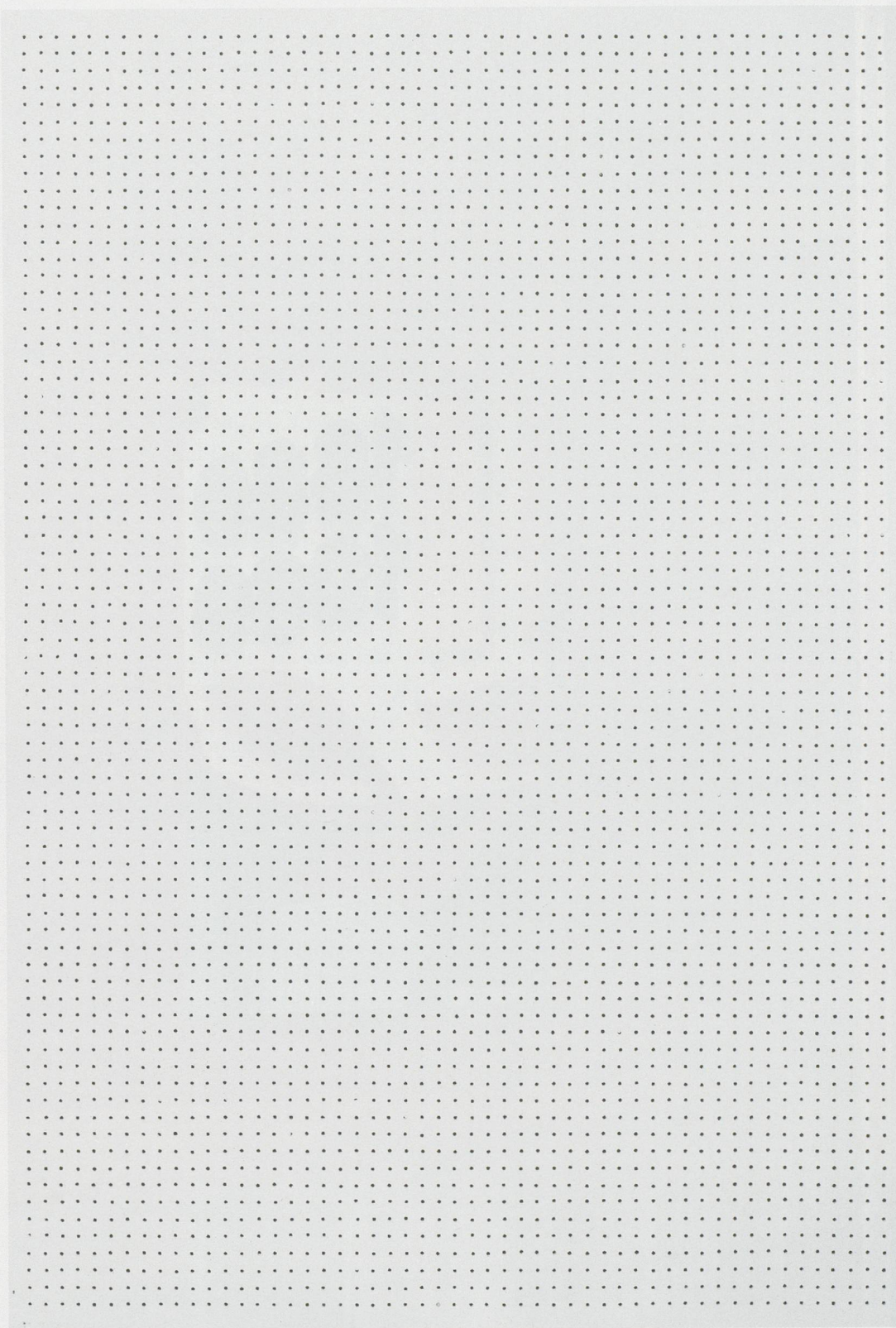
zehn Jahren in endlosen Beschreibungen verlor. «Na, da hab' ich Romane g'schrieben schon, so lange, dreihundert Seiten lange, so unmögliche Sachen, nicht.», erinnert sich Bernhard: «Einer hat g'heissen *Peter geht in die Stadt*, und da war ich schon auf Seite hundert, und der war noch immer beim Bahnhof. Also, da hab' ich dann aufg'hört, das Konzept war falsch. Der ist noch nicht einmal in der Strassenbahn drin g'sessen, und es waren schon hundertfünfzig Seiten. Ökonomie gleich Null.»¹⁾

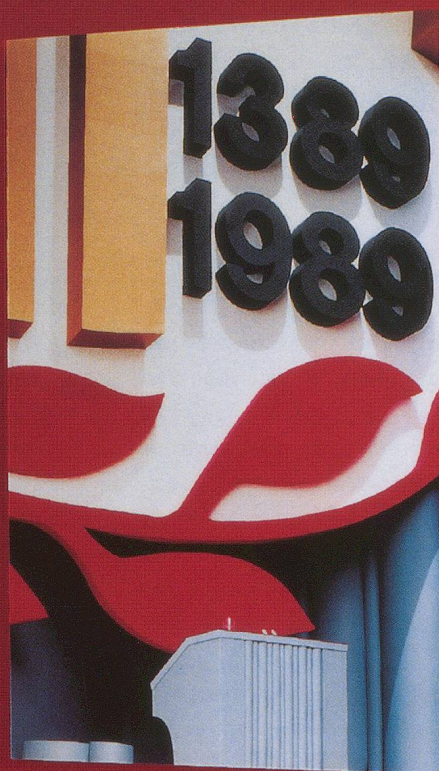
Eine Reise in die Stadt kann ein Leben lang dauern. Vielleicht schafft mans nicht einmal bis zur Strassenbahn. Vielleicht schafft man diesen Schritt über den Randstein hinaus nie oder scheitert schon an der Tür. Aufgehalten aus dem einen oder anderen Grund oder auch ohne Grund. Die Alternative wäre, den Bau gar nicht mehr zu verlassen und wie Kafka es formulierte: «die Dinge ihren Lauf nehmen zu lassen und sie durch unnütze Beobachtungen nicht aufzuhalten».²⁾

Eine klare Beschreibung setzt, wie man sieht, eine gewisse Gleichgültigkeit voraus. Demands Sehweise hat etwas Hartes und Unnachgiebiges und ist eigentlich gar nicht wirklich photographisch, sondern plastisch, filmisch, ja beinahe literarisch, einmal abgesehen davon, dass sich nie etwas bewegt oder verändert. Es ist ein unbarmherziger Blick auf etwas Unvollständiges und Isoliertes, wie auf einen noch nicht vollendeten Winkel der Welt. Oder auf einen Ort, der zurechtgestutzt ist oder eine raffinierte Paraphrase darstellt. Da ist etwas Unmittelbares, wie wenn man einen Raum zum ersten Mal betritt, noch ohne die Kratzspuren, das Elend der Abnutzung und persönliche Schlampigkeiten wahrzunehmen. Ein Ort, der noch nicht ganz von dieser Welt ist. Wir sind noch nicht ganz angekommen, noch nicht im Treibsand eines Romans aus dem 19. Jahrhundert versunken.

Das Fehlen einer greifbaren menschlichen Atmosphäre gibt die Gefühlslage vor, die unspektakulär und unverändert bleibt. Aber ebenso wie die Dinge in diesen Räumen und die Örtlichkeiten selbst uns irgendwie vertraut sind, ist es auch die Art ihrer Präsentation: der Glanz der Reproduktion, die Standardfarben, die bewusste Richtigkeit ihrer Komposition. Alles ist völlig normal. Es handelt sich um

THOMAS DEMAND, PANEEL / PANEL, 1996, C-Print Diasec, 121 x 160 cm / 47⁵/₈ x 63".





alltägliche Anblicke. Man könnte sogar sagen, dass sie in gewisser Weise «objektiv» sind, und sei es nur, weil sie ihrem Inhalt gegenüber vollkommen gleichgültig zu sein scheinen.

Wir glauben uns im Besitz einer eigenen Knappheit der Formulierung sowie eines eigenen, modernen und skeptischen Realismus, der darum weiss, dass die Welt nicht so wiedergegeben werden kann, wie sie ist oder wie wir sie in Erinnerung haben – mit allen Verwicklungen, die die Erinnerung mit sich bringt –, sondern nur unter den Bedingungen einer bestimmten Ausdrucksform. Je konsequenter die Welt ausgespart wird, desto dringender signalisiert sie ihr Fortbestehen. Noch sind die Schnitte und das Blut sichtbar. Demands Bilder führen dies besonders auffällig vor Augen. Man könnte sagen, es seien leere Hülsen: Es ist niemand zuhause. Alle sind gegangen, schlafen gerade, haben ihre Schicht beendet oder sind noch nicht angekommen; sie sitzen drunten in der Schenke, leben ihr Leben woanders weiter, telefonieren im Nebenraum oder sind tot. Es ist wie an Bord der *Marie Celeste*.³⁾ Man könnte fast meinen, Demand interessiere sich mehr für Raum- und Lichtverhältnisse oder für Gegenstände und ihre Kombination als für Menschen. Dennoch scheinen mir seine Bilder vor Leben zu strotzen. Sie und ich, immerhin, sind darin enthalten und derjenige, der die Kamera hielt, der Mensch, der das Modell baute (noch einmal Demand, in einer seiner zahlreichen Verkleidungen); und dann ist dahinter noch ein anderer Ort, der aus dem Bild geschnitten wurde, oder der Ort unten an der Treppe oder auf der anderen Seite der Jalousien, ein Ort, der vielleicht oder vielleicht auch nicht die Welt ist, in der wir leben. Aber

hier im Bild herrscht diese emotionslose, neutrale Stimmung, da gibt es kein Erbarmen.

Und doch steckt in dieser Leere beinahe ein Willkommensgruss, in den Zwischenräumen, in den schwebenden, unbeirraren Aufforderungen der Kamera. Ich schaue diese Gänge entlang, betrachte die Jalousien des Louvre, die sonnenbeschienenen Wände, die gleitende Rolltreppe, das Rasenstück, all die aufs Notwendigste reduzierten Dinge und stelle mir vor, ich könnte in meiner eigenen zerstreuten Art darin herumwandern, mich über den Tisch beugen, auf der Rolltreppe fahren, mich ausziehen und auf dem Papierlaken des Massagetischs liegend warten. Niemand wird je erfahren, dass ich hier war. Ich werde keine Spur hinterlassen. Es ist eine stille Welt, ein fester Zustand, so vollkommen beschrieben wie nötig um den Anschein von Realität zu erwecken. Hier bin ich vom Körper befreit, schwerelos, ich störe nicht. Und es wird immer so sein, nicht tot, aber im Zustand der Aufhebung. Ich hauche dem Bild mein eigenes Leben ein und schaue zu, wie es verbrennt.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Vgl. Kurt Hoffmann, *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, Löcker Verlag, Wien 1988, S. 48.

2) Franz Kafka, *Der Bau*, in: *Sämtliche Erzählungen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1970, S. 368.

3) *Marie Celeste*: Berühmtes «Geisterschiff», das im Dezember 1872 vor den Azoren strandete. An Bord gab es keinerlei Lebenszeichen. Die Besatzung war auf unerklärliche Weise verschwunden. Aber sonst schien alles normal: In den Mannschaftsquartieren lagen die Kleider ordentlich zusammengefoldet, Wäsche hing an der Leine; das Frühstück stand bereit. Die letzten Einträge im Logbuch stammten vom 25. November ohne jeden Hinweis auf etwas Aussergewöhnliches.

THOMAS DEMAND, *PODIUM*, 2000, C-Print

Diasc, 300 x 180 cm / 118 1/8 x 70 7/8".

Installation in collaboration with/ in

Zusammenarbeit mit CarusoSt.John Architects,

Fondation Cartier, Paris, 2000/01.



THOMAS DEMAND, WAND / MURAL,
1999, C-Print Diasec, 270 x 183,5 cm /
106 1/4 x 72 1/4".