

Christian Boltanski

Animitas





Christian Boltanski, *Animitas*, 2019, Schlosspark Hellbrunn, Salzburg, Foto: Stefan Zauner

Die Sanftheit des Verschwindens

Gespräch mit Christian Boltanski, Paris, 9. Juli 2019

Die *Sanftheit des Verschwindens* ist ein Buch, das Christian Boltanski im Jahr 2019 veröffentlicht hat. Es ist eine Sammlung von Gesprächen, die er mit verschiedenen Personen geführt hat, die sich mit dem Thema des Verschwindens auseinandersetzen. Das Buch ist in drei Teile unterteilt: „Die Sanftheit des Verschwindens“, „Die Sanftheit des Verschwindens“ und „Die Sanftheit des Verschwindens“.

Thomas Redl: *Ihr Werk ist intensiv mit Ihrer Biografie verwoben. Inwieweit ist Ihre Biografie Grundlage für Ihre künstlerische Thematik?*

Christian Boltanski: Ich denke, am Anfang des Lebens eines Künstlers steht fast immer ein Trauma. Bei Louise Bourgeois war das Trauma beispielsweise die Beziehung zu ihrem Vater. Und so ist das Leben wie eine einzige lange Psychoanalyse. Man versucht, dieses Trauma aufzulösen, schafft es aber nicht. Und bei mir war das Trauma zweifellos mein Geburtsdatum und die Tatsache, dass die meisten der Freunde meiner Verwandten Kriegsüberlebende waren, dass mein Vater zu Hause unter dem Fußboden versteckt war (Boltanskis Vater war Jude, Anm. d. Red.). All das ist Teil meines Traumas. Also ich denke, dass das durchaus maßgeblich ist. Gleichzeitig werden viele Menschen, die ein Trauma erlebt haben, trotzdem niemals in der Lage sein, ein Kunstwerk zu erschaffen. Wir alle haben ein Trauma erlebt und meistens leben wir mit diesem Trauma, ohne dass sich daraus irgendetwas ergibt.

Es stimmt, dass ich eine besonders seltsame Kindheit hatte, denn nach dem Krieg wurden meine Eltern etwas merkwürdig. Mein Vater beispielsweise ging niemals allein aus. Wir lebten in einem sehr großen Haus in Paris, aber wir wohnten alle zusammen in einem Zimmer. Das ist wirklich aus der Angst entstanden, getrennt zu werden. Ich selbst ging zum ersten Mal mit 18 allein auf die Straße. Was ist also nun wirklich ausschlaggebend? Ich beispielsweise habe nicht Kunst studiert. Ich konnte die Schule nicht ertragen und habe sie deshalb mit 13 Jahren verlassen. Und alles was ich lernte, lernte ich über das Gehör, nicht über das Schriftliche. Gleichzeitig hatte ich aber das Glück, aus einer bürgerlichen und intellektuellen Familie zu stammen. Deshalb lebte ich also in einem kulturellen Milieu, kann man sagen. Und als ich zu meinen Eltern sagte: *„Ich will nicht mehr zur Schule gehen“*, meinten sie: *„Ja, gut, dann gehst du eben nicht mehr in die Schule.“* Eines Tages machte ich eine kleine Zeichnung und mein Bruder, der etwas älter ist als ich, sagte: *„Die Zeichnung ist gut.“* Und da dies das erste Mal war, dass man mir sagte, ich mache etwas gut, beschloss ich, das zu meinem Beruf zu machen. Ich malte also viele Bilder, auf Holz, sehr große Bilder, und glücklicherweise oder unglücklicherweise sind davon nur noch vier oder fünf übrig. Aber ich stelle sie aus ... Eines gehörte dem Centre Pompidou. Und das kommt auch in die Ausstellung (Retrospektive im Centre Pompidou ab Nov. 2019, Anm. d. Red.).

TR: Jetzt könnte man natürlich sagen, dass die individuelle Biografie von Christian Boltanski gleichzeitg auch ein Exempel ist für eine Biografie im 20. Jahrhundert.

CB: Ja, natürlich bin ich zwangsläufig mit dem Krieg verbunden. In meiner Generation waren wir natürlich sehr geprägt vom Faschismus und Kommunismus. In Frankreich war der Kommunismus sehr präsent in den intellektuellen Kreisen. Also ja, aber gleichzeitig hatte ich so ein seltsames Leben, wir standen wirklich neben uns. Ich glaube, ich war etwas verrückt, als ich jung war. Ich hätte ein sehr guter Künstler sein können, ein Outsider. Vielleicht ist es gut (oder auch nicht), dass ich nicht eingesperrt

Es gibt viel Menschliches in meiner Arbeit. Es gibt Babys, Schweizer, Kleidung. Kleidung ist für mich wie Menschen, wie Herztöne. Es gibt viel Menschliches, es gibt viele Menschen.

TR: Das heißt, die Arbeit ist im Grunde genommen ein Spiegel, eine Reflexionsebene für den Betrachter.

CB: Ich habe häufig gesagt, dass ich glaube, ein Künstler besitze anstelle seines Gesichts einen Spiegel. Und jeder, der hineinblickt, sagt: *„Das bin ja ich!“* Nehmen wir noch einmal Proust. Wir können Proust verstehen, weil wir alle einmal in einem Zimmer auf unsere Mutter gewartet haben, weil wir alle eifersüchtig waren. Man erkennt sich andauernd wieder. Und es gibt die Möglichkeit, dass sich jeder das Werk zu eigen macht.

TR: Jetzt komme ich zur Literatur. Gibt es Einflüsse? Marcel Proust wurde genannt, aber es gibt auch Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, E. M. Cioran, Paul Celan ...

CB: ... Ich habe sehr wenig gelesen. Extrem wenig. Ich bin so alt, dass ich natürlich ein paar Bücher in meinem Leben gelesen habe, aber aber ich habe niemals eine Zeile von Sartre gelesen. Und auch nicht von den großen Schriftstellern, von Balzac habe ich keine Zeile gelesen. Aber ich habe viel zugehört. Und ich hatte das Glück, mit intelligenten Menschen zu leben. So habe ich gelernt. Und natürlich habe ich nicht alles von Proust gelesen. Niemand hat alles von Proust gelesen.

sondern das Album der Familie Durand. Das ist der geläufigste Name in Frankreich. Es gibt nur ein Werk, das ein Bild meines Vaters und meiner Mutter zeigt. Es ging also sehr schnell um eine kollektive Kindheit. Und es gibt beispielsweise ein Büchlein, das ich gemacht habe, da heißt es *„Christian Boltanski mit 5 Jahren“*, *„Christian Boltanski mit 7 Jahren“*, und jedes Mal ist es ein Foto eines anderen Kindes.

TR: In einer bestimmten Phase Ihres Œuvre wurde die Fotografie des eigenen Gesichtes als künstlerisches Material verwendet. Aber nicht im Sinne der Selbstdarstellung, sondern in Form einer Hinterfragung der Existenz und Lebenszeit.

CB: Es war überhaupt keine Selbstdarstellung. Es war schon das Alter bei mir zu sehen und die Veränderungen. Es gibt eine sehr schöne jüdische Legende, die besagt, dass Kinder im Mutterleib alles wissen, die Antwort auf alle Fragen. Und wenn wir auf die Welt kommen, verschließt ein Engel unseren Mund, deswegen haben wir hier eine kleine Vertiefung zwischen Mund und Nase, und wir vergessen alles. Und dann versuchen wir unser ganzes Leben lang herauszufinden, was wir im Mutterleib wussten.

TR: Man spricht auch vom Kanal des Vergessens.

CB: Tatsächlich geht es immer um eine unmögliche Suche. Der Versuch, etwas wiederzufinden, der kann gar nicht funktionieren. Aber wenn man z. B. Proust nimmt, da geht es auch um dieselbe Art von Suche.

TR: Sie verwenden die Technik der Kompositfotografie, die auch der Philosoph Ludwig Wittgenstein schon eingesetzt hat ...

CB: ... und mit Gesichtsteilen aus unterschiedlichen Zeiten. Es gibt eine alte Fotoarbeit von mir, mein Gesicht ist zweimal darauf, wie bei den Fotoautomaten, und da steht: *„Christian Boltanski mit 5 Jahren und 3 Monaten Altersunterschied.“* Da fragt man sich immer: *„Ist man derselbe, ist man nicht mehr derselbe?“* Es gibt diese Geschichte von einem alten Paar. Der Mann geht Zigaretten kaufen, aber er hat seinen Schlüssel vergessen. Er klingelt und seine Frau öffnet ihm und sie sagt: *„Wer sind Sie, Monsieur?“* Und er sagt: *„Aber ich bin dein Mann!“*, *„Nein, nein, mein Mann hat schöne Haare, er ist sehr schön und Sie, Sie sind ganz alt und haben keine Haare mehr.“* So ist das für uns alle. Wir sind dieselben und doch nicht dieselben.

TR: Das führt mich zu einem der großen Themen in Ihrem Werk, der Frage nach Vergänglichkeit und Erinnerung. In Ihren Arbeiten wird das individuelle Erinnern auf die Ebene des kollektiven Erinnerns gehoben. Man könnte Ihre Arbeit als „Archäologie gegen das Vergessen“ bezeichnen.

CB: Das, was ich machen kann und konnte, ist, einen Stimulus zu setzen. Dieser Stimulus, dieses Bild, das ich aussende, jeder verknüpft das mit seiner eigenen Vergangenheit. So ist es immer der Betrachter, der das Werk vollendet. Auch im Kino, wenn Sie denselben Film ansehen wie jemand anderes, dann sehen Sie trotzdem nicht denselben Film. Als ich vor langer Zeit zum ersten Mal in Japan ausstellte, also in einem Museum, habe ich einen Boden mit Kleidung ausgelegt, mit gebrauchten Kleidungsstücken. Wenn man so etwas in Deutschland zeigt, denken die Leute an die Shoah. Aber in Japan sehen sie etwas, das zur Zen-Tradition gehört, nämlich den Strom der Toten. Also man stellt immer eine Verbindung zum eigenen Erlebten her.

TR: Das heißt, die Arbeit ist im Grunde genommen ein Spiegel, eine Reflexionsebene für den Betrachter.

CB: Ich habe häufig gesagt, dass ich glaube, ein Künstler besitze anstelle seines Gesichts einen Spiegel. Und jeder, der hineinblickt, sagt: *„Das bin ja ich!“* Nehmen wir noch einmal Proust. Wir können Proust verstehen, weil wir alle einmal in einem Zimmer auf unsere Mutter gewartet haben, weil wir alle eifersüchtig waren. Man erkennt sich andauernd wieder. Und es gibt die Möglichkeit, dass sich jeder das Werk zu eigen macht.

TR: Jetzt komme ich zur Literatur. Gibt es Einflüsse? Marcel Proust wurde genannt, aber es gibt auch Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, E. M. Cioran, Paul Celan ...

CB: ... Ich habe sehr wenig gelesen. Extrem wenig. Ich bin so alt, dass ich natürlich ein paar Bücher in meinem Leben gelesen habe, aber aber ich habe niemals eine Zeile von Sartre gelesen. Und auch nicht von den großen Schriftstellern, von Balzac habe ich keine Zeile gelesen. Aber ich habe viel zugehört. Und ich hatte das Glück, mit intelligenten Menschen zu leben. So habe ich gelernt. Und natürlich habe ich nicht alles von Proust gelesen. Niemand hat alles von Proust gelesen.

Meine Werke stellen immer eine Frage – eine Frage, die keine Antwort gibt.



Christian Boltanski, Entre Temps, 2004, Videofilm auf DVD, projiziert auf Baumwolltuch, Ventilator, la maison rouge – Fondation Antoine de Galbert, Paris, Foto: Marc Damage

TR: Mit welchen Zeitgenossen der bildenden Kunst fühlen Sie sich verbunden?

CB: Wir alle haben Großeltern, Eltern, Kinder, Cousins. Es ist sicher, dass meine Großeltern Beuys und Warhol sind, mein Großvater und meine Großmutter. Aber ich war beispielsweise auch sehr eng mit Felix González-Torres, er ist ein wenig wie ein Sohn. Wir stehen in einer Linie, wir sind nicht allein. Felix ist jemand, den ich wirklich geliebt habe. Man ist nicht isoliert.

TR: Jetzt kommen wir von der Frage der Vergänglichkeit und Erinnerung zum Thema des Todes.

CB: Das ist schon etwas komplizierter. Es gibt zwei Arten der Vermittlung, eine davon geht über das Objekt, die heilige Reliquie. Alle Städte in Europa besitzen kleine Stücke Knochen von Heiligen als Reliquien. Und dann kamen die Leute und beteten in der Kirche, es wurde eine Messe gehalten und die Stadt begann zu existieren. Und wenn sie jetzt zwei van Goghs in einem kleinen Ort haben, wird dieser Ort reich. Salzburg, das ist beispielsweise der Horror. Wenn ich in Salzburg wohnen müsste, ich würde Mozart umbringen. Denn da gibt es die Bäckerei Mozart, das Café Mozart, die Fleischerei Mozart. Die Stadt, die übrigens sehr schön ist, lebt nur von Mozart. Also da haben wir die Reliquie. Und so ist es auch in der Malerei.

Ich bin oft in Japan. Im asiatischen Raum gibt es den Gedanken der Vermittlung nicht über Objekte, sondern über Wissen. Die Shinto-Tempel zum Beispiel sind 600 Jahre alt, aber alle 20 Jahre werden sie zerstört und identisch wiederaufgebaut. Es gibt Japaner, die man „Nationalschätze“ nennt, weil sie wissen, wie man diese Tempel wiederaufbaut. Die Vermittlung erfolgt also über Wissen, so wie bei uns in der Musik, denn die Musik muss jedes Mal vom Musiker zum Leben erweckt werden.

TR: Das nennt man das lebendige Archiv.

CB: Ja, und in meinem Fall gab es verschiedene Perioden. Heute sind viele Dinge, die ich gemacht habe, zerstört, können aber wieder reaktiviert werden. Also heutzutage hat das Objekt für mich eine geringere Bedeutung als vor 20 oder 30 Jahren.

TR: In einer bestimmten Werkphase haben Sie Materialien aus dem alltäglichen Leben verwendet, wie Kleidungsstücke, Biskuitdosen oder Dokumentationsmaterial wie z. B. historische Fotos.

CB: In meinem Fall waren es alte, keine historischen Fotografien. Es waren vor allem tote Schweizer. Ich glaube, zu Hause habe ich 6.000 tote Schweizer und viele polnische Babys, überhaupt viele Leute. Aber es ist immer nötig, dass der Betrachter etwas wiedererkennen kann. Die Biskuitdosen beispielsweise sind minimalistischen Werken sehr nahe. Aber gleichzeitig sind es Gegenstände, bei denen jeder, zumindest in meiner Generation, sich erinnern kann, dass man sie zu Hause hatte. Das war der Platz, an dem man die wertvollen Dinge verstecken konnte. Andere Menschen denken dabei an Urnen, in denen man die Asche von Verstorbenen aufbewahrt. Also ist die Biskuitdose ein Gegenstand, der mich interessiert, ein minimalistisches Objekt und gleichzeitig beladen mit Gefühlen. So oder so, man kann nur von Dingen sprechen, die der andere kennt. Wenn ich Ihnen

sage, ich habe Kopfschmerzen, können Sie mich verstehen. Wenn ich zu Ihnen sage, mir tut die Bauchspeicheldrüse weh, hoffe ich, dass Sie mich nicht verstehen können. Wir können nur das weitergeben, was der andere schon kennt.

TR: Das heißt, das sind Gegenstände unserer allgemeinen Kommunikation, die Sie verwenden?

CB: Egal in welcher Kultur, ein benutztes Kleidungsstück wird immer mit einem toten Körper in Verbindung gebracht. Es ist ein Überrest. Daher kann jeder, der ein abgelegtes Kleidungsstück sieht, den Gedanken an den Tod, an die Leere spüren. Es ist also immer ein Hin und Her zwischen einem selbst und den anderen.

TR: Ich möchte nun auf die aktuelle Phase Ihres Werkes eingehen, in der die Alltagsmaterialien durch abstraktere, transzendenter Elemente ersetzt werden.

CB: Ich habe zu Anfang gesagt, dass ich denke, dass es in meinem Leben drei Perioden gab. Es gab eine erste Periode, als ich sehr jung war, davon haben wir schon gesprochen. Dann gab es eine zweite Periode, als meine Eltern gestorben sind, da wurde meine Arbeit visueller. Es waren Denkmäler, die Biskuitdosen und all das. Und nun gibt es die dritte Periode, seitdem ich alt bin, das ist das, was ich heute mache – vergänglichere Dinge ... Was ich machen möchte, das ist, Mythen schaffen, Mythologien. Beispielsweise in Salzburg: Niemand hört die sprechende Uhr in der Krypta des Doms, aber ich weiß, dass sie da ist, ich weiß, dass die Zeit dort angesagt wird. In Japan, in Naoshima, da gibt es das Herz-Archiv. Ich glaube, da haben wir 60.000 Herztöne. Also wenn Sie dort hingehen, sagen Sie sich: *„Ich höre mir den Herzschlag meiner Großmutter an“*, und Sie hören den Herzschlag Ihrer Großmutter. Und natürlich gibt es immer mehr Herztöne von Toten. Ich habe die Vorstellung, dass mein Name zwar vergessen wird, aber ich werde dann vielleicht Mythen oder Legenden geschaffen haben – und Pilgerstätten. Diese Insel in Japan, Teshima neben Naoshima, ist wirklich eine Art Pilgerstätte.

TR: Man könnte also sagen, das Porträtbild, das visuelle Bild, wird durch den Herzschlag ersetzt.

CB: Es ist das Wissen darüber ... Natürlich muss es diese Dinge wirklich geben. Aber ich hoffe, dass es eine Legende wird. Die Japaner, die nach Teshima kommen, kennen zwar meinen Namen nicht, aber sie wissen, dass sie dort Herztöne anhören und ihren Herzschlag aufnehmen lassen können. Mein letztes großes Werk dieser Art befindet sich in Patagonien. Dort habe ich an einer Stelle, wo es viele Wale gibt, riesige Trompeten installiert. Sie sind vier Meter hoch und wenn der Wind hineinbläst, ist das wie die Sprache der Wale. Wir haben dafür mit Akustikern zusammengearbeitet.

TR: Was ist nun das Interessante an der „Animitas“-Installation im Schlosspark Hellbrunn in Salzburg?

CB: Das ist ein sehr ruhiger Ort, ein Ort der Meditation. Man kann eine Bank davorstellen, auf der man sitzen kann. Ich stelle mir also vor, dass sich die Leute da hinsetzen können. Beispielsweise wenn ich eine Ausstellung in einem südlichen Land mache, die „Animitas“ sind auch etwas Ähnliches wie eine Ausstellung. Im Süden sind die Kirchen ja immer offen. Sie gehen in die Kirche, da ist ein Herr, der die Arme erhebt, es gibt Gerüche, manchmal Musik. Sie setzen sich ein wenig. Sie verstehen nicht, was vor sich geht, aber Sie wissen, dass es ein Ort zum Nachdenken ist. Für mich ist die Arbeit in Salzburg so ähnlich. Und dann, nach einer gewissen Zeit, mag man nicht mehr nachdenken und geht ein Schnitzel essen. Es ist also ein sehr ruhiger Ort. Und ich hoffe wiederum, dass die Leute, die im Park spazieren gehen, überhaupt nicht wissen, wer das gemacht hat, aber dass sie einfach Lust haben, sich hinzusetzen und den Glöckchen zuzuhören.

CB: Das ist ein sehr ruhiger Ort, ein Ort der Meditation. Man kann eine Bank davorstellen, auf der man sitzen kann. Ich stelle mir also vor, dass sich die Leute da hinsetzen können. Beispielsweise wenn ich eine Ausstellung in einem südlichen Land mache, die „Animitas“ sind auch etwas Ähnliches wie eine Ausstellung. Im Süden sind die Kirchen ja immer offen. Sie gehen in die Kirche, da ist ein Herr, der die Arme erhebt, es gibt Gerüche, manchmal Musik. Sie setzen sich ein wenig. Sie verstehen nicht, was vor sich geht, aber Sie wissen, dass es ein Ort zum Nachdenken ist. Für mich ist die Arbeit in Salzburg so ähnlich. Und dann, nach einer gewissen Zeit, mag man nicht mehr nachdenken und geht ein Schnitzel essen. Es ist also ein sehr ruhiger Ort. Und ich hoffe wiederum, dass die Leute, die im Park spazieren gehen, überhaupt nicht wissen, wer das gemacht hat, aber dass sie einfach Lust haben, sich hinzusetzen und den Glöckchen zuzuhören.

Nach der Tradition der Eingeborenen dieser Gegend kennen die Wale den Beginn der Zeit. Und da ich immer auf der Suche bin und mir keiner antwortet, frage ich die Wale. Natürlich antworten sie nicht. Aber man kann sich vorstellen, dass in einigen Jahren, wenn die Trompeten zu Boden gefallen sein werden, weil es dort viele Stürme gibt, die Einwohner dieser verlassenen Gegend sagen werden: *„Da ist ein Verrückter gekommen und hat versucht, den Walen Fragen zu stellen.“* Also, Legenden sind für mich sehr wichtig. Zu Anfang sprachen wir von Einflüssen, und natürlich hat mich Lévi-Strauss stark beeinflusst.

TR: Nun möchte ich noch auf den aktuellen Werkzyklus „Animitas“ eingehen. Wann haben Sie damit begonnen und was ist der zentrale Inhalt?

CB: Alle diese Installationen sind sozusagen ein Nachher. Das, was ich heute mache, ist weniger tragisch, als das, was ich früher gemacht habe. Und weil ich eben sehr alt bin, bin ich ein wenig im Danach. Wissen Sie, beim Fußball gibt es die erste Halbzeit, die zweite Halbzeit und dann noch die Nachspielzeit. Ich bin in der Nachspielzeit. Und da wird man viel ruhiger, das heißt, man akzeptiert leichter das Leben und den Tod. Für mich sind also die „Animitas“ sehr sanfte Werke. Man kann sehr lange davor stehen bleiben und denken, woran man gerne möchte. Jedenfalls ist man im Danach. Das Wort „Animitas“ bezeichnet kleine Altäre an den Straßen in Chile, die aufgestellt werden, wenn ein Unfall stattgefunden hat. Die erste „Animitas“-Installation habe ich in der Atacama Wüste gemacht. Das ist ein sehr mystischer Ort auf 4.000 Meter Höhe. Von dort aus hat man weltweit den besten Blick auf die Sterne, denn die Luft ist sehr trocken, es gibt also keine Luftfeuchtigkeit. Das ist jener Ort, an dem Gegner und Gefangene des Pinochet Regimes ausgesetzt wurden und zu Tode kamen. Und jahrelang kamen Mütter oder Witwen oder Kinder und suchten nach den Knochenresten. Das ist also wirklich ein sehr mystischer Ort. Also die „Animitas“-Installationen

handeln alle von Geistern. Ich glaube an Geister und ich bin überzeugt, dass sie um uns herum sind. Ja, es geht um Geister. Aber es geht auch um die Sanftheit des Verschwindens. Es gibt keinen Kampf mehr.

TR: Nun kommt das ja aus der japanischen Tradition. War das die Inspiration für Sie?

CB: Sagen wir, ich stehe den asiatischen Religionen nahe, dem Buddhismus und dem Shintoismus, denn das sind Religionen, bei denen man nicht an Gott glaubt, und es sind Religionen, die nur Fragen stellen, keine Antworten geben. Jede Religion oder jede Person, die eine Antwort gibt oder meint, eine Antwort zu geben, ist sehr gefährlich. Eine Frage muss zu einer anderen Frage führen, die Religion darf aber keine Antwort geben.

TR: Das führt zu dem Künstler James Lee Byars.

CB: Ich war James Lee Byars sehr verbunden und er ist einer der Künstler, die ich am meisten bewundere. Er war ein sehr böser Mann. Aber das ist nicht wichtig, er war auch ein großartiger Mann.

TR: Bei den „Animitas“ gibt es jene, die an sehr geschichtsträchtigen Orten installiert wurden, wie in Chile, und jene, die in einer Naturlandschaft stehen.

CB: Es gibt vier Filme, die „Animitas“-Videos, jeder von ihnen dauert etwa 12 Stunden. Diese Installationen sind wirklich an sehr besonderen Orten. Sie sind in Chile, am Toten Meer – „Ja mer“, das französische Wort für Meer klingt wie Mutter –, und am Meer im Norden von Quebec, dort ist die Installation wirklich in Eis und Schnee verloren. Eine weitere ist in Japan, in Teshima. Die ist permanent, da funktioniert es anders. Dort kann man ein Glöckchen kaufen und es mit einer Widmung versehen. Das ist also wirklich für jemanden, an den man denkt. Das ist eine Art Wallfahrtsort.

TR: Was ist nun das Interessante an der „Animitas“-Installation im Schlosspark Hellbrunn in Salzburg?

CB: Das ist ein sehr ruhiger Ort, ein Ort der Meditation. Man kann eine Bank davorstellen, auf der man sitzen kann. Ich stelle mir also vor, dass sich die Leute da hinsetzen können. Beispielsweise wenn ich eine Ausstellung in einem südlichen Land mache, die „Animitas“ sind auch etwas Ähnliches wie eine Ausstellung. Im Süden sind die Kirchen ja immer offen. Sie gehen in die Kirche, da ist ein Herr, der die Arme erhebt, es gibt Gerüche, manchmal Musik. Sie setzen sich ein wenig. Sie verstehen nicht, was vor sich geht, aber Sie wissen, dass es ein Ort zum Nachdenken ist. Für mich ist die Arbeit in Salzburg so ähnlich. Und dann, nach einer gewissen Zeit, mag man nicht mehr nachdenken und geht ein Schnitzel essen. Es ist also ein sehr ruhiger Ort. Und ich hoffe wiederum, dass die Leute, die im Park spazieren gehen, überhaupt nicht wissen, wer das gemacht hat, aber dass sie einfach Lust haben, sich hinzusetzen und den Glöckchen zuzuhören.



Christian Boltanski, Menschlich, 1996, Installation, Galerie Kewenig,



Christian Boltanski, The Work People of Halifax, 1995, Biskuitdosen, Courtesy: Christian Boltanski und Galerie Kewenig, Berlin

TR: Nun gibt es in Salzburg eine sehr barocke katholische Tradition mit vielen Kirchen und vielen Kirchenglocken.

Die Menschheit hat einen gemeinsamen Fundus und man findet überall auf der Welt so ungefähr dasselbe. Man findet dieselben Mythen und Geschichten bei den Buddhisten und in der jüdischen Tradition.

TR: Nun gibt es in Salzburg eine sehr barocke katholische Tradition mit vielen Kirchen und vielen Kirchenglocken.

CB: Nun, hier sind das natürlich japanische Glöckchen. Aber ich denke, das sind Dinge, die sind absolut universell.

TR: Aber es könnte eine Verbindung vor Ort sein, die japanischen Glöckchen mit den christlichen Kirchenglocken zu verbinden.

CB: Ja, das ist auch eines meiner Probleme. Mein Vater war Jude, aber meine Mutter war Christin und ich wurde getauft. Ich habe noch nie eine Synagoge betreten, aber ich war viel in Kirchen. Ich habe gewissermaßen beide Kulturen in mir, auch wenn ich heute die christliche Religion aufgegeben habe. Ich denke, die Menschheit hat einen gemeinsamen Fundus und man findet überall auf der Welt so ungefähr dasselbe. Man findet dieselben Mythen und Geschichten bei den Buddhisten und in der jüdischen Tradition. Ich denke also, dass es tatsächlich Dinge gibt, die ziemlich allgemeingültig sind, und der Klang der Glöckchen erweckt unausweichlich Assoziationen mit Geistern.

TR: Man könnte die Arbeit also so sehen, dass sie die europäische christliche Tradition mit der asiatischen Tradition der Spiritualität verbindet.

CB: Ja, das ist ja das Gemeinsame der Menschheit. Und ich möchte noch anfügen, dass ich mich freue, dass sie in Salzburg ist, denn hier wird sich jemand darum kümmern. Denn die anderen „Animitas“ sind verschwunden. Und hier kümmert sich jemand

darum. Also wenn ich nicht mehr da bin, wird die Arbeit vielleicht noch erhalten sein. Im Gegensatz dazu ist in Chile und Quebec dann nichts mehr davon da.

TR: Die Grundthemen Ihres Werkes sind Zeit und Vergänglichkeit, Leben und Tod, Erinnerung und Verlöschen. Es ist immer ein Parcours durch diese Thematiken, wenn man durch Ihre Ausstellungen geht. Könnte man sagen, dass diese Installationen im Rahmen der Ausstellungszeit einen Erinnerungsraum für den Betrachter darstellen? Einen Erinnerungsraum, der dann am Ende wieder verschwindet?

CB: Ich denke, dass das Thema, also eines der Themen, die mich beschäftigen, die Tatsache ist – und das ist katholisch –, dass ich denke, dass jedes menschliche Wesen einzigartig und von daher bemerkenswert ist, aber gleichzeitig ist jedes menschliche Wesen extrem zerbrechlich und verschwindet so schnell. Man erinnert sich an seinen Großvater, aber nicht an seinen Urgroßvater. Wir sind also einerseits sehr wichtig und andererseits komplett vergessen. Deshalb sage ich mir manchmal zum Spaß, dass meine ganze Tätigkeit vollkommen zum Scheitern verurteilt ist, denn selbstverständlich kann man gegen den Tod nicht ankämpfen, man kann sich gegen das Verschwinden nicht wehren. Ganz egal, ob ich Bilder sammle oder 40.000 Herztöne in Japan habe. Wenn Sie wollen, gehen Sie nach Japan und hören Sie den Herzschlag Ihrer Großmutter, aber Sie spüren dann mehr ihre Abwesenheit als ihre Präsenz. Man kann also nichts erhalten. Das Letzte, was man vielleicht erhalten kann, sind Legenden. Ich bin nicht religiös, aber ich glaube, dass alle Religionen extrem faszinierend sind, denn es sind großartige Legenden. So versuche ich, an dem kleinen Ort, an dem ich mich befinde, Legenden zu schaffen, die mich vielleicht überdauern.

TR: Also die Vergänglichkeit der Erinnerung und der Archive ist auch ein impliziter Teil des Werkes? Im Gegensatz zu Denkmälern.

CB: Ja. Ich interessiere mich für die jüdische Tradition und ich denke, die Tatsache, dass die Juden nicht verschwunden sind, kommt daher, dass sie keine Tempel gebaut haben. Es gibt 8 Juden in Mexiko und sie können gemeinsam beten. Also auch hier ist es das Wissen, nicht das Denkmal. Deswegen, Israel ist eine Notwendigkeit, aber ich bin nicht sicher, dass dies der jüdischen Tradition entspricht. Museen sind eine Art große Friedhöfe, und das ist sehr gut so, und ich freue mich jedes Mal, ins Museum zu gehen, aber gleichzeitig hoffe ich vielleicht auch, dass ein Teil meiner Arbeit wie eine Geschichte ist, die man erzählen kann.

TR: Das heißt, es geht um die lebendige Übertragung der Erinnerungskultur.

CB: Es geht darum, gegen das Vergessen zu kämpfen, obwohl man weiß, dass man dagegen nicht ankommen kann. Vielleicht ist die einzige Art, gegen das Vergessen zu kämpfen, Kinder zu haben, aber ich habe keine. Und vielleicht kreativ zu sein, ein Künstler zu sein und etwas zu schaffen, was einen überlebt.

Michael Karrer: Wenn Sie vor einer „Animitas“-Installation stehen – sehen Sie, hören Sie, fühlen Sie oder fliegen Sie?

CB: Ich akzeptiere. Es gibt keinen Kampf mehr. Aber ich glaube, so ist das, wenn man vor Kunstwerken steht. Sagen wir, wo ich jetzt in meinem Leben angekommen bin. Meine Arbeit war immer mit dem Tod verbunden und sehr traurig. Ich bin jemand, der im täglichen Leben sehr fröhlich ist, aber auch extrem pessimistisch. Und heute bin ich ruhiger, vielleicht hat das mit dem Alter zu tun. Ich bin nicht optimistischer, aber ich akzeptiere. Kennen Sie die Geschichte von Proust? Ein Mann verliert seine Frau. Er ist so unglücklich, dass man denkt, er werde sich umbringen. Zwei Freunde bringen ihn in den Garten. Er geht mit gesenktem Kopf durch den Garten. Plötzlich sagt er: „Oh, schaut mal, wie schön die Blumen sind. Und die Sonne, wie sie heute scheint. Das hatte ich vergessen.“ Ich glaube, die

einzigste Art zu leben, ist zu vergessen. Vielleicht hilft „Animitas“ dabei zu vergessen.

MK: Wäre es für Sie vorstellbar und auch aus künstlerischer Sicht interessant, die Herztöne der Musik der Seelen gegenüberzustellen?

CB: Also der Unterschied ist, die Herztöne sind von Menschen, denen man einen Namen zuordnen kann, und die Glöckchen sind nur vergessene Geister, sie sind nicht mehr da. Aber tatsächlich, wenn man sich vorstellt, dass jedes Glöckchen mehr oder weniger eine Seele ist, sind das beides Werke, die nicht sehr weit voneinander entfernt sind.

MK: Der Bezug, der hier entsteht, und das Spannungsfeld zwischen den beiden Arbeiten ergeben noch eine zusätzliche Dimension.

CB: Wie ich schon sagte, die „Animitas“ sind sanfter. Wenn man die Herztöne hört, ist das viel verstörender, und wenn man seinem eigenen Herz zuhört, ist das schrecklich. Und bei den „Animitas“, da ist das einfach nicht mehr da. Und es gibt auch gar keine Menschen mehr, es ist danach. Die Herztöne sind wie Friedhöfe, aber Teshima, das ist die Insel der Toten, wie das berühmte Bild (von Arnold Böcklin, Anm. d. Red.). Während bei den anderen „Animitas“-Installationen die Toten nicht mehr da sind. Sie sind da, um uns herum, aber sie leiden nicht mehr. Sie sind um uns herum, aber sie haben nicht mehr diese Präsenz, wie wenn man ein Herz hört, ein Herz von jemandem, der verstorben ist.

Eines der Themen, die mich beschäftigen, ist die Tatsache, dass ich denke, dass jedes menschliche Wesen einzigartig und bemerkenswert ist, aber gleichzeitig ist jedes menschliche Wesen extrem zerbrechlich und verschwindet so schnell. Wir sind also einerseits sehr wichtig und andererseits komplett vergessen.



Animitas Chile

Christian Boltanski, Animitas, 2014, Atacama Wüste, Chile, Foto: Christian Boltanski



Christian Boltanski, The island Ejima, Japan, location of "Les archives du coeur", 2008-ongoing
Foto: Christian Boltanski und Magasin III Museum & Foundation for Contemporary Art (formerly Magasin 3 Stockholm Konsthall)

Ich glaube, alle Menschen versuchen zu verstehen, die Dinge zu verstehen. Es ist wie eine verschlossene Tür, und alle Menschen suchen den Schlüssel, um das Schloss zu öffnen. Also für mich gibt es den richtigen Schlüssel nicht. Aber Mensch zu sein, das ist das Verlangen, den Schlüssel zu suchen. Und so sind wir alle, jeder auf seinem Gebiet, Wissenschaftler. Es geht um den Versuch zu verstehen, obwohl man weiß, dass man am Schluss nichts verstehen wird.



Christian Boltanski, *Animitas*, 2019, Schlosspark Hellbrunn, Salzburg, Foto: Stefan Zauner



Animitas Kanada

Christian Boltanski, Animitas, 2017, Quebec, Kanada, Foto: Christian Boltanski



Animitas Japan

Christian Boltanski, Animitas, 2016, Insel Teshima, Japan, Foto: Christian Boltanski



Animitas Israel

Christian Boltanski, *Animitas*, 2017, Totes Meer, Israel, Foto: Christian Boltanski



Animitas Chile

Christian Boltanski, *Animitas*, 2014, Atacama Wüste, Chile, Foto: Christian Boltanski

Unsere einzige Art zu leben, ist zu vergessen und vielleicht hilft „Animitas“ dabei zu vergessen.

Die „Animitas“-Installationen handeln alle von Geistern. Aber es geht auch um die Sanftheit des Verschwindens. Es gibt keinen Kampf mehr.



Christian Boltanski, *Animitas*, 2019, Schlosspark Hellbrunn, Salzburg, Foto: Stefan Zauner



Christian Boltanski, *Animitas*, 2019, Schlosspark Hellbrunn, Salzburg, Foto: Thomas Redl



Christian Boltanski im Schlosspark Hellbrunn, Salzburg, 2019, Foto: Michael Karrer

Ich habe die Vorstellung, dass mein Name zwar vergessen wird, aber ich werde dann vielleicht Mythen oder Legenden geschaffen haben – und Pilgerstätten. (C.B. 2019)

Christian Boltanski | Animitas – Klanginstallation

SKULPTURENPARK SCHLOSS HELLBRUNN 2019

Ausstellungsdauer: 15. Juli 2019 bis 15. September 2020

Veranstalter: CAM Center of Art and Management GmbH

Initiator SkulpturenPark Hellbrunn: Michael Karrer

Kurzbeschreibung

Im Rahmen des Kulturprojektes „SkulpturenPark Hellbrunn“ wird jährlich in Kooperation mit der Schlossverwaltung Hellbrunn, dem Städtischen Gartenamt und der Kulturabteilung der Stadt Salzburg eine zeitgenössische Kunstinstallation im Parkareal des Schlosses Hellbrunn realisiert. Ziel ist es, Jahr für Jahr neue künstlerische Zugänge und Auseinandersetzungen zu präsentieren, die ihre Wurzeln allesamt in der Symbiose von Kunst, Natur und Verortung haben. Für das Jahr 2019 konnte der international renommierte französische Künstler Christian Boltanski gewonnen werden, sein weltbekanntes Glockenprojekt „Animitas“ in Hellbrunn zu realisieren.

Dieses Projekt wurde erstmals 2014 in der chilenischen Wüste sowie anschließend in unterschiedlichen Dimensionen in Japan, Kanada und Israel gezeigt. Die Installation „Animitas“ in Hellbrunn besteht aus 120 japanischen Eisenglockchen, die an filigranen Metallstangen befestigt und in den Erdboden gesteckt werden. Bereits eine sanfte Windbrise lässt eine zarte Klangsymbiose entstehen, die Boltanski als „Musik der Seelen“ bezeichnet.

Die meisten seiner bisherigen Glockenprojekte wurden der Natur überlassen und sind dadurch inzwischen bis zur Unkenntlichkeit verwittert. Sie wurden von der Natur vereinnahmt und der Vergänglichkeit übergeben. Die Salzburger In-situ-Arbeit von Boltanski wird bewusst bewahrt und nach der ersten Präsentation in Hellbrunn an anderen Orten neu installiert.

Christian Boltanski

geboren am 6. September 1944 in Paris, dessen Werk sich seit Jahrzehnten um Erinnerung, Vergänglichkeit und Zeit dreht, war bereits mehrfach auf der documenta Kassel und auf der Biennale Venedig vertreten. Seine eigene Vergangenheit, individuelle und kollektive Erinnerungsstrukturen und das menschliche Bemühen gegen das Vergessen und Vergessenwerden sind zentrale Themen seines Œuvres. Im Jahr 2006 erhielt er den renommierten japanischen „Praemium Imperiale“ für Skulptur und stellte 2010 auf der Monumenta im Pariser Grand Palais aus. Zu Ehren seines 75. Geburtstages zeigt das Centre Pompidou Paris 2019 eine Retrospektive des Künstlers. Boltanski lebt und arbeitet in Malakoff bei Paris.

Impressum

Christian Boltanski | Animitas, 2019, Salzburg • Herausgeber: Michael Karrer • Konzept und Gestaltung: Thomas Redl, Wien • Redaktion: Julia Kuon • Dolmetsch: Mondo Agit, Stuttgart • Lektorat: Korrektor Wien
Übersetzungen: Korrektor Wien, wordconnection Salzburg • Fotos: Christian Boltanski, Marc Domage, Michael Karrer, Thomas Redl, stefanzauner.at • Druck: Herold Druck, Wien • Lithografie: pixelstorm Wien • © Michael Karrer für die CAM Center of Art and Management GmbH • Zitate sind von Christian Boltanski und wurden dem Gespräch mit Christian Boltanski entnommen. • Web: www.skulpturenpark-hellbrunn.at • Wir danken Christian Boltanski und Justus Kewenig für die gute Zusammenarbeit.