Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1989)

Heft: 22: Collabroation Christian Boltanski, Jeff Wall

Artikel: Christian Boltanski : the white and the black = das schwarze und das weisse

Autor: Marsh, Georgia / Boltanski, Christian / Streiff, Franziska

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680987

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

GEORGIA MARSH

THE WHITE AND THE BLACK: AN INTERVIEW WITH CHRISTIAN BOLTANSKI

GM: Tell me about this piece you are working on using images of 3,000 dead Swiss.

CB: Obituaries in a local newspaper in the canton of Valais, Switzerland, are published with a photograph of the deceased. The thing about pictures of dead people is that they are always taken when the subjects are alive, all tanned, muscular, and smiling. The photo replaces the memory. When someone dies, after a while you can't visualize them anymore, you only remember them through their pictures. Often people who don't know me very well take pictures of me. I often think that it would be funny if this turned out to be the picture of my "cold meat" you know, the picture that accompanies one's obituary. I try to make them believe that I am an athlete, which is hard, or that I am an old Jew, which is easier. I want them all to be different.

GM: Why are you working with images of 3,000 dead Swiss?

CB: Because Switzerland is neutral. There is nothing more neutral than a dead Swiss. Before, I did pieces with dead Jews but "dead" and "Jew" go too well together. It is too obvious. There is nothing more normal than the Swiss. There is no reason for them to die, so they are more terrifying in a way. They are us.

GM: Why this delectation of the dead?

CB: I don't really know myself. We are all so complicated, and then we die. We are a subject one day, with our vanities, our loves, our worries, and then one day, abruptly, we become nothing but an object, an absolutely disgusting pile of shit. We pass very quickly from one stage to the next. It's very bizarre. It will happen to all of us, and fairly soon too. Suddenly we become an object you can handle like a stone, but a stone that was someone. There is no doubt something sexual about it.

Now I am working with photographs and clothing. What they have in common is that they are simultaneously presence and absence. They are both an object and a souvenir of a subject, exactly as a cadaver is both an object and a souvenir of a subject. Clothing reminds you of the person who was in it. It's

GEORGIA MARSH is an artist living in New York and an old friend of Christian Boltanski.

an experience everyone has had: when someone in the family dies you see their shoes, see the form of their feet. It is a hollow image of the person, a negative. It might sound pretentious but what I am really interested in is the soul, which differentiates a subject from an object, which differentiates someone from nothing. One of the reasons that I always work with large numbers, like the 3,000 dead Swiss, is that we are all the same and all different. What is always fascinating is that every being is interchangeable, and at the same time each one has had a very different life with different desires. I did the piece about the children of Dijon, the one with all the little lights around it, for the Catholic festival, All Saints' Day, which is about the idea that every human being is holy. I had a couple of hundred photographs of young adolescents, all fairly ugly, and yet each one is different from the others and each one is holy, so I put the little lights around them as if each one were a saint. There is something interesting about the idea of a herd, that becomes dust, identical rotting objects. And yet each one had different hopes and desires. There is a phrase from Kundera that I really like: "The old dead should make room for the young dead."

GM: You often mention your Jewish heritage in talking about your work, but your iconography is based in Catholic ritual.

CB: I really share the two influences. Generally though, people do not see the Christian part, though it is very important. In the United States people rarely saw that side. I borrow many religious forms, but of course, since I had a Christian upbringing, there are many things in my thinking that are bound up with Christianity. The idea of guilt, for instance, weighs very heavily in my work, and the idea of the corruption of the body, which is bound up with Jansenism, the almost physical rot of the body.

GM: As in your early pieces with the little objects in the biscuit tins, and now in the later ones with the clothing?

CB: You know there is a Jansenist art tradition around the idea of the Vanities. The idea of grace, of sin – or, as in the pieces using DETECTIVE magazine – about innocence. Those are pieces that are really quite Catholic, but there is also a side that I believe is quite Jewish, that is about memory and a world that has disappeared, about being the last survivor. There is a whole Jewish mythology around the idea that there was a marvelous world, the Holy Land, Jerusalem, which was lost and to which we hope to return. After that there were the ghettos in Poland which disappeared. There is the idea of a lost era, of a people near its end, like a candle flame that can go out at any time and survives by a sort of miracle. My work is bound to a certain world that is bordered by the White Sea and the Black Sea, a mythic world that doesn't exist and I never knew, a sort of great plain where armies clashed and where the Jews of my culture lived – because the other Jews have nothing to do with me. This is the same place that Kiefer speaks of, and Kantor, the great Polish playwright. So all three of us speak about this mythical place. Kiefer is the one who occupies it, he is the army, present by a sort of physical weight, obvious, hitting you over the head. Someone like Kantor, a Catholic Pole, is the irony, the derision, the clever peasant. And I am the Jew who flees. We each have a place in it. My activity is almost always derisory, phantasmagorical, like in LES OMBRES. It has a transient quality. My monuments are not made of bronze, but of tin. They are biscuit boxes. My clothing is not of lead but of real cloth that will rot. It is something light, you could pack up and carry on your back. Things that don't last. My work will disappear: that comes from the tradition of the Jews of Central Europe. My work is caught between two cultures, as I am. To be a Jew is

also to choose to be a Jew, as I have decided to be a Jew. There is a rapport between the image of the Romantic artist and the Jew. They are both people with a destiny to accomplish and at the same time, on earth, they are nothing.

GM: Which is also a Christian myth.

CB: I think that the function of art is very close to the function of religion. The fact of being chosen is always before God and not before men, so we don't know if the fact of our being artists is interesting to God or whether or not we have really been chosen. It is very close to the way of life of the mystics. There is always the possibility that God will abandon you, that you are mistaken, or that you will get lost. But unfortunately I am not religious.

God always lays traps, and success is one of them. God loves His monks more than His bishops. The saints were more often monks. The thing that counts is to live like saints. Warhol and Beuys were both great saints who led exemplary lives.

A couple of years ago a friend of mine was staying in the same hotel as Beuys. The museum was far away, so Beuys very kindly offered him a ride in his car. They drove most of the way his Bentley and then stopped about a hundred yards from the museum. Beuys got out, took his bicycle from the trunk and pedaled the rest of the way to the museum. Some people are shocked by this story, but I think what is important is the example he gives. The facts don't count.

GM: So then what makes Warhol a saint?

CB: The one who doesn't believe in God becomes the one who does; it is the same thing. Warhol destroyed himself for art. Even more than Beuys, he gave his life entirely to art. He himself was nothing more than an art object. Like a saint sitting on a column for 20 years.

Like Warhol says, I have become a machine. There is nothing left of me. I am nothing more than what others hope for, I am their desire. I died a long time ago. One of the first things that I did as an artist was to send a handwritten letter to 15 people I didn't know. It was a suicide letter from someone who was very unhappy, half-crazy, and going to kill himself. I was very unhappy at the time and I think that if I hadn't been an artist, if I had written only one letter, I probably would have killed myself. But since I was an artist, I wrote 15. I played with death, with the idea of suicide. I displaced it from personal to collective terms. I was no longer unhappy, I represented unhappiness. When you represent, you no longer live, like an actor.

GM: I remember pieces you did of invented childhoods, lots of childhoods.

CB: I had a lot of difficulties with my childhood for different reasons, so I invented one, or rather, so many that I no longer have any childhood. I have erased it by inventing so many false memories. An artist plays with life and no longer lives it.

GM: Your work is very pathetic.

CB: I want to make people cry. Art should give people emotions.

GM: You want to make TEAR-JERKERS?

CB: I want to be a popular artist. ANYBODY who goes to one of my shows cries, from the cleaning woman to the curator. Some refuse, but most people respond. That is exactly what I would hope for. Of

course that could also be a criticism, that my art is heavy-handed, that I lay it on too thick. But I want to elicit emotion. This is difficult to say; it sounds ridiculous, unfashionable, but I am for an art that is sentimental. Certain artists are afraid of burning their fingers, their art is totally based on intelligence. They want to keep a certain distance between themselves and what they do. Art is really emotional in the first degree.

GM: But you are very much a formalist.

CB: But I don't want it to show. I want the formalism to serve up the emotionalism. For example, take the biscuit tins; they are Minimal objects, cubes, very close to objects by Donald Judd. But biscuit tins in France are also childhood objects with many associations. The task is to create a formal work that is at the same time recognized by the spectator as a sentimentally charged object. Everyone brings their own history to it.

GM: Have you noticed different reactions to your work in different countries?

CB: Well, in the United States or in Israel people make a lot more of the association with the Holocaust, which is not true because my work is not about the Holocaust. In LES ENFANTS DE DIJON, for example, I asked 200 children for their photographs and made a permanent installation of them in Dijon. Twelve years later, in 1985, I worked with these same photos again, since these children were now dead: not really dead, but my images of them were no longer true. The children in the photos no longer existed, so I decided to make a monument to the glory of childhood now dead. In New York, absolutely everyone interpreted this piece as being photos of dead children in the concentration camps. And yet they were obviously children of the '70s, little French kids. In Germany, where people tend to deny those things, people will not see that, or will see it to a lesser degree. Everyone sees what they want to see. I did a piece at the last Documenta in which the walls were covered with the kind of metal grid that one finds in the storerooms of museums, and on it I hung all the photos I had used during my artistic life, even some personal pictures. So there were about 800 pictures hung in a wire cage in a little room about three meters by two meters. I called it RESERVE. All the Americans who saw it, saw a gas chamber. Now, naturally, that wasn't completely absent from my thoughts either. But it was in no way indicated. I have never used images that came from the camps, it would be impossible for me, it would be something too shameful to use, too sacred. My work is not a b o u t the camps, it is a f t e r the camps. The reality of the Occident was changed by the Holocaust. We can no longer see anything without seeing that. But my work is really not about the Holocaust, it's about death in general, about all of our deaths.

GM: There is the death en masse. But what has your Minimal esthetic to do with death?

CB: Crosses... The thing that strikes me is the disorder. When you see pictures of catastrophes there is always a terrible disorder. The ground is always covered with bits of clothing everywhere. It must be the explosion that undresses everyone and throws their clothes everywhere.

At the Basel Museum I did a piece which had half a ton of used clothes on the floor, which of course smelled. People had to walk over them. For the spectators it was a very painful thing to do because you sank into them and it was like walking on bodies. So I turned them all into murderers. There was also a certain pleasure in walking on all that clothing, which they felt, so they were completely implicated in it. They were murderers.

GM: They were also the next victims, walking over the cadavers.

CB: Yes, but then, we are both. I think the Holocaust showed us this, that we can be killers and that the people we love the most, who are the closest to us, are almost always killers too. Germany was the country with the most culture and philosophy in Europe. Maybe having that knowledge about ourselves could make us a little less killers. So the clothing was a kind of parable. The adults had a very hard time with that piece but the children loved it. It was very colorful. They kicked around in it and threw pieces of clothing into the air. There was more than one way to read it, I said nothing, I let them each take it on their own terms. They walked into a room filled with old clothing, that's all. Of course, for me it was a piece about guilt, but I also completely accepted those who didn't see that.

GM: The innocent.

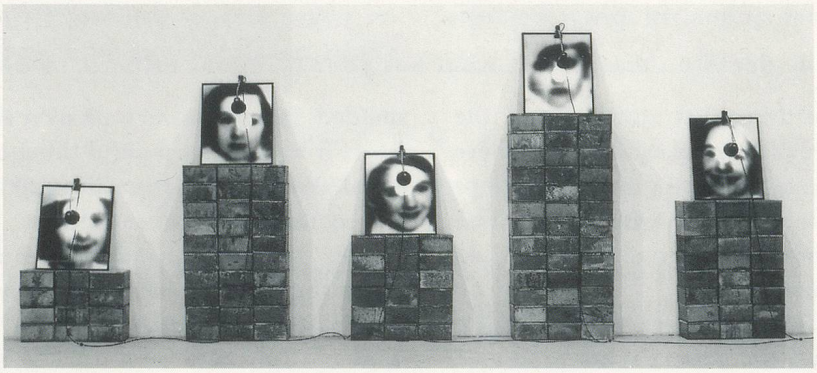
CB: A few years ago I had the idea that the artist was someone who holds a mirror and that all those who look in this mirror recognize themselves, but each one sees a different image. The one who holds the mirror has no further existence. Since to live, for me anyway, has always been something extremely difficult and horrible, I think that I became an artist so that I would no longer have to live. That is a very Christian idea, to give yourself entirely to others, that you are nothing but their image.

GM: There again you are offering yourself as the Lamb of God to save a few souls. By hoping to make us each "a little less killer," you are offering us a state of grace.

CB: I am also Rasputin. I spoke a lot about sainthood earlier but artists are also despicable con men. I like Rasputin because I think he is an image of the Fool who goes poorly dressed into the homes of the rich. Rasputin was the opposite of these people, and he laid a bomb on them. At the same time that he was a fake, he was also a true believer who represented the whole Russian people.

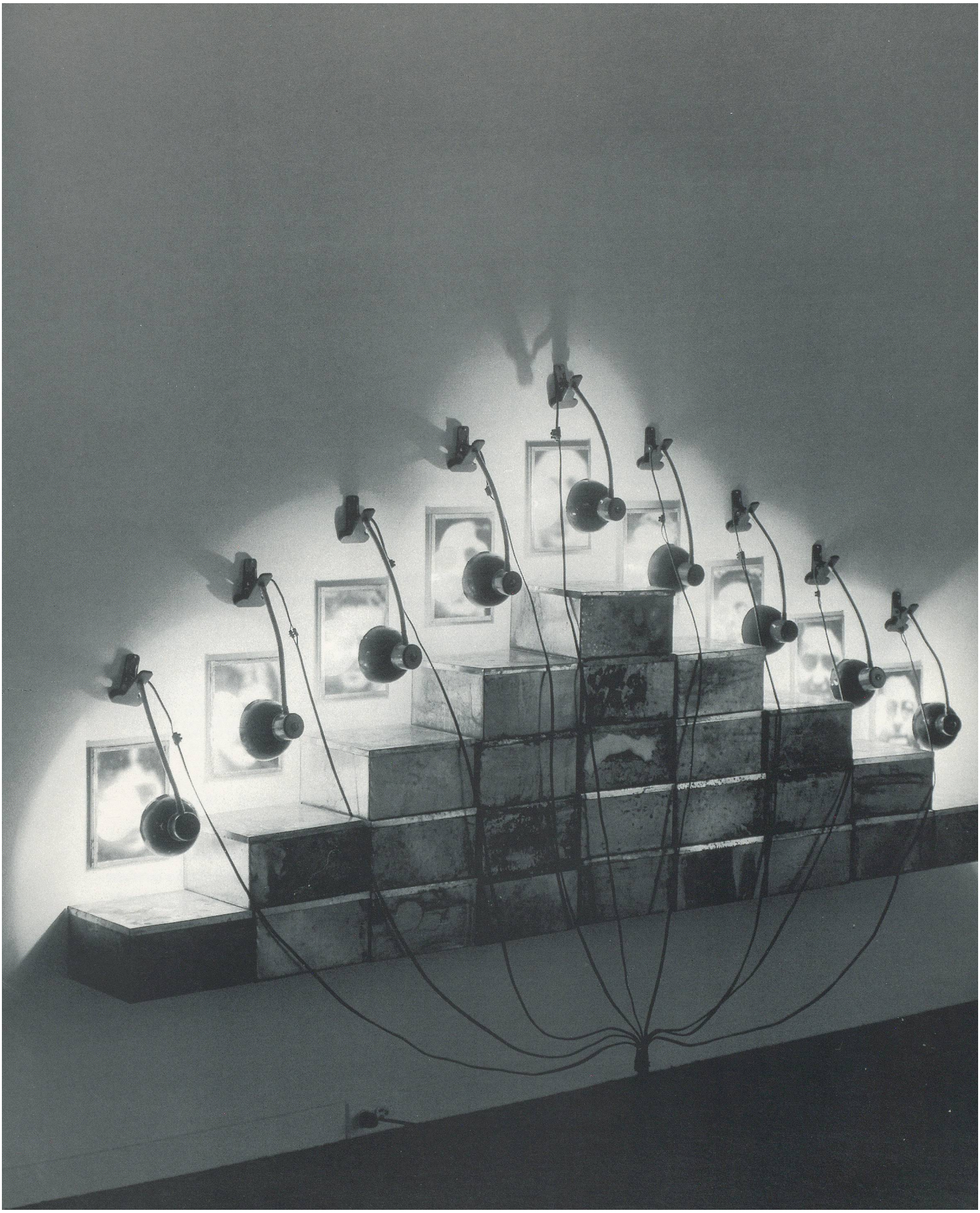
GM: You are very messianic.

CB: Yes, a dubious Messiah though. Art is Utopian. It is very pretentious, but even though I am in the art world I try to say things to people, important things that can change or at least modify people, like a preacher. If I didn't believe that, I wouldn't do my job. I do it for myself, to understand, but it is also to give to people, even knowing that I am bound to the art world, vain and ambitious. Aren't all preachers like that?



CHRISTIAN BOLTANSKI, MONUMENT (LA FÊTE DE POURIM), 1989, 220 x 540 x 23 cm / *86 1/2 x 212 x 9". (PHOTO: ADAM RZEPKA)*

CHRISTIAN BOLTANSKI, AUTEL DE LYCÉE CHASES, 1988, 110 x 215 cm / *43 1/4 x 84 1/2".*



GEORGIA MARSH

DAS SCHWARZE UND DAS WEISSE:

EIN INTERVIEW MIT CHRISTIAN BOLTANSKI

GM: Sie arbeiten gerade an einem Werk, bei dem Sie die Bilder von 3000 verstorbenen Schweizern verwenden. Können Sie mir etwas Näheres darüber sagen?

CB: In der Schweiz werden in einer Walliser Zeitung mit den Todesanzeigen auch die Photos der Leute publiziert, die gestorben sind. Nun ist es ja aber so, dass Tote aufgenommen werden, solange sie noch leben, braungebrannt und muskulös sind und lächeln. Die Photographie ersetzt das Gedächtnis. Nach einer Weile kann man sich den Verstorbenen nicht mehr vorstellen, man kann ihn nur noch durch Photographien in Erinnerung rufen. Es kommt oft vor, dass Leute von mir ein Photo machen, die mich nicht sehr gut kennen. Mich amüsiert dann jeweils der Gedanke, dass es sich um das Bild meiner Leiche handeln könnte. – Sie wissen schon, eines jener Photos, die den Nachruf zu begleiten pflegen. Ich versuche dann jeweils, einen Athleten vorzutäuschen, was nicht ganz einfach ist, oder einen alten Juden, was schon eher geht. Ich möchte, dass sie alle verschieden sind.

GM: Wieso kamen Sie gerade auf die Bilder von 3000 toten Schweizern?

CB: Weil die Schweiz neutral ist. Es gibt nichts Neutraleres als einen toten Schweizer. Zuvor machte ich Werke mit Bildern toter Juden – aber «tot» und «Jude» passen zu gut zusammen. Es ist zu naheliegend. Es gibt nichts Selbstverständlicheres als die Schweizer. Für sie gibt es keinen Grund zu sterben, und deshalb vermögen sie in gewisser Weise mehr zu erschrecken. Sie sind wir.

GM: Warum dieses Ergötzen am Tod?

CB: Ich bin mir bewusst, dass ich mich nicht wirklich kenne. Erst sind wir alle so kompliziert, und dann sterben wir. Einmal sind wir mit unseren Eitelkeiten, unseren Liebschaften, unseren Sorgen Subjekt, und dann, ganz plötzlich, sind wir nichts mehr als ein Objekt, ein ganz widerlicher Haufen Dreck. Der Übergang vom

---

GEORGIA MARSH ist Künstlerin in New York und eine alte Bekannte von Christian Boltanski.

einen Stadium ins andere geht sehr schnell. Es ist schon seltsam; alle werden wir einmal an der Reihe sein, und erst noch recht bald. Plötzlich werden wir zu einem Gegenstand, den man wie einen Stein behandeln kann, einen Stein allerdings, der jemand war. Zweifellos gibt es da auch eine sexuelle Komponente.

Zur Zeit arbeite ich mit Photographien und Bekleidung. Beiden gemeinsam ist der Aspekt der gleichzeitigen An- und Abwesenheit. Beide sind sowohl Objekt als auch Erinnerung an ein Subjekt, gerade wie ein Leichnam zugleich Objekt und Erinnerung an ein Subjekt ist. Kleider erinnern an die Person, die in ihnen steckte. Es geht hier um eine Erfahrung, die jeder schon einmal gemacht hat: Stirbt jemand in der Familie, und man sieht seine Schuhe, so sieht man die Form seiner Füsse. Es ist ein leeres Bild der Person, ein Negativ. Es mag anmassend klingen, aber was mich wirklich interessiert, ist die Seele, die ein Subjekt vom Objekt unterscheidet, die jemanden vom Nichts abgrenzt.

Ein Grund dafür, dass ich, wie im Fall der 3000 Schweizer, immer mit einer grossen Anzahl arbeite, ist, dass wir alle gleich und doch alle verschieden sind. Es ist immer wieder faszinierend, dass jedes Wesen austauschbar ist und gleichzeitig doch ein völlig eigenes Leben mit eigenen Wünschen lebt. Ich habe das Werk über die Kinder von Dijon mit all den kleinen Lichtern für ein katholisches Fest, für Allerheiligen, gemacht. Dahinter steckt der Gedanke, dass jeder Mensch heilig ist. Ich hatte ein paar hundert Photographien heranwachsender Kinder. Sie waren alle ziemlich hässlich und unterschieden sich dennoch alle voneinander; jedes einzelne von ihnen war irgendwie heilig, und so setzte ich die kleinen Lichter um sie herum, als handelte es sich bei jedem einzelnen um einen Heiligen. Die Idee, dass etwas zu Staub wird, ein Haufen identischer, verwesender Objekte, ist nicht uninteressant. Dabei hatte jedes einzelne seine eigenen Hoffnungen und Wünsche. Es geht hier um die Ergründung der Seele. Mir gefällt, was Kundera einmal sagte, nämlich dass der alte Tote dem jungen Toten Platz machen sollte.

GM: Im Zusammenhang mit Ihrem Werk erwähnen Sie auch oft Ihr jüdisches Erbe. Dennoch beruht Ihre Ikonographie auf katholischen Riten.

CB: Bei mir kommen beide Einflüsse zum Tragen. Im allgemeinen sehen die Leute die christliche Komponente jedoch nicht, obschon diese sehr wichtig ist. In den Vereinigten Staaten haben sie die Leute kaum bemerkt. Ich borge mir verschiedene religiöse Elemente, aber natürlich sind viele meiner Gedanken eng mit dem Christentum verknüpft, da ich christlich erzogen worden bin. Zum Beispiel spielt der Schuldgedanke in meinem Werk eine wichtige Rolle, oder die Idee der Verdorbenheit des Leibes, die eng mit dem Jansenismus verbunden ist; die nahezu körperliche Fäulnis.

GM: Wie in Ihren früheren Werken mit den kleinen Gegenständen in den Keksdosen, und jetzt mit den Kleidern?

CB: Im Zusammenhang mit der Idee der Vanitas gibt es eine jansenistische Kunsttradition. Es geht um den Gedanken der Gnade, der Sünde oder – wie in den Werken mit den Kriminalzeitschriften – der Unschuld. Es handelt sich um Werke, die wirklich weitgehend katholisch sind, die aber, wie ich meine, auch eine ziemlich jüdische Seite haben; es geht hier um die Erinnerung, um eine Welt, die verschwunden ist, und darum, dass man der letzte Überlebende ist. Man findet darin die ganze jüdische Mythologie über eine einst wundervolle Welt, das Heilige Land, Jerusalem, das verlorenging und in das wir zurückzukehren hoffen. Danach waren da die Gettos in Polen, die verschwanden. Da ist das Thema einer untergegangenen Ära, das Thema eines Volkes, das nahezu am Ende ist – wie die Flamme einer Kerze, die jeden Augenblick zu verlöschen droht, die aber durch eine Art Wunder überlebt.

Mein Werk ist an eine bestimmte Welt gebunden, die an das Weisse und an das Schwarze Meer grenzt, eine mythische Welt, die nicht existiert und die ich nie gekannt habe, eine Art grosse Ebene, wo Armeen zusammenprallten und wo die Juden meiner Kultur – denn

die anderen Juden haben mit mir nichts zu tun – lebten. Es handelt sich um denselben Ort, von dem Kiefer spricht, und Kantor, der grosse polnische Bühnenautor. Wir sprechen alle drei von diesem mythischen Ort. Kiefer ist derjenige, der ihn besetzt, er ist die Armee, präsent durch eine Art physisches Gewicht, offensichtlich; er ist der, der einem eins auf den Kopf schlägt. Kantor, ein polnischer Katholik, ist die Ironie, der Hohn, der schlaue Bauer. Und ich bin der Jude, der flieht. Wir alle haben einen Platz an diesem Ort. Was ich tue, ist fast immer spöttisch, phantasmagorisch, wie «Les Ombres». Es ist vergänglich. Meine Kleider sind nicht aus Leder, sondern aus richtigem Stoff, der zerfallen wird. Es ist etwas Leichtes, das man sich auf den Rücken laden und wegtragen könnte. Dinge, die nicht halten ... mein Werk wird verschwinden – das liegt an der Tradition der Juden in Mitteleuropa. Mein Werk ist zwischen zwei Kulturen gefangen, genau wie ich. Jude sein bedeutet auch, Jude sein wollen, so wie ich mich entschlossen habe, Jude zu sein.

Es gibt eine Beziehung zwischen dem Bild des romantischen Künstlers und dem des Juden. Es sind beides Menschen, die ein Schicksal zu bestehen haben und gleichzeitig nichts sind auf dieser Erde.

GM: Was auch wieder christliches Gedankengut ist.

CB: Ich glaube, dass die Funktion der Kunst eng mit jener der Religion zusammenhängt. Auserwählt ist man in bezug auf Gott und nicht in bezug auf die Menschheit, und deshalb wissen wir nicht, ob die Tatsache, dass wir Künstler sind, für Gott interessant ist, oder ob wir nun wirklich auserwählt sind oder nicht. Es ist ganz ähnlich wie bei der Lebensweise der Mystiker. Es besteht stets die Möglichkeit, dass Gott einen verlässt, dass man sich irrt oder verirrt. Aber leider bin ich nicht religiös.

Gott stellt uns immer Fallen, und Erfolg ist eine davon. Gott liebt seine Mönche mehr als seine Bischöfe. Die Heiligen waren mehrheitlich Mönche. Wichtig ist nur, wie ein Heiliger zu leben. Warhol und Beuys waren beide grosse Heilige, die ein exemplarisches Leben geführt haben.

Vor einigen Jahren wohnte ein Freund von mir im selben Hotel wie Beuys. Da das Museum weit vom Hotel entfernt lag, bot Beuys ihm freundlicherweise an, ihn in seinem Wagen mitzunehmen. Sie stiegen also in seinen Bentley und fuhren los. Ein paar hundert Meter vor dem Museum stellte Beuys seinen Wagen ab, stieg aus, nahm ein Fahrrad aus dem Kofferraum und fuhr damit das letzte Stück zum Museum. Manche Leute sind entsetzt, wenn sie die Geschichte hören. Aber ich finde, was zählt, ist das Exempel, das er statuiert. Die Tatsachen sind unwichtig.

GM: Und wie wird nun Warhol in diesem Sinn zum Heiligen?

CB: Der Nicht-Gläubige wird zum Gläubiger. Hier geht es um dasselbe. Warhol richtete sich für die Kunst zugrunde, mehr noch als Beuys gab er sein Leben völlig der Kunst hin. Er selbst war nicht mehr als ein Kunstobjekt. Wie ein Heiliger, der zwanzig Jahre lang auf einer Säule sitzt.

Wie Warhol bin auch ich zu einer Maschine geworden. Nichts ist von mir übriggeblieben. Ich bin nicht mehr, als was sich die anderen von mir versprechen – ich bin ihr Wunsch. Ich starb schon vor langer Zeit. Eine meiner ersten Tätigkeiten als Künstler war die, dass ich fünfzehn mir unbekannten Personen einen handschriftlichen Brief schickte. Es war ein Brief von jemandem, der sehr unglücklich war, halb verrückt, und der Selbstmord begehen wollte. Damals war ich sehr unglücklich, und ich glaube, wäre ich kein Künstler gewesen und hätte nur einen Brief geschrieben, würde ich mich vermutlich umgebracht haben. Aber da ich nun einmal Künstler war, schrieb ich fünfzehn. Ich spielte mit dem Tod, mit dem Selbstmordgedanken. Ich ersetzte die persönlichen durch kollektive Begriffe. Ich war nicht länger unglücklich, sondern ich verkörperte Unglückseligkeit. Stellt man etwas dar, so lebt man es nicht mehr, genau wie ein Schauspieler.

GM: Ich erinnere mich an Werke, die Sie von erfundenen Kindheiten machten, vielen Kindheiten.

CB: Aus verschiedenen Gründen hatte ich grosse Probleme mit meiner Kindheit, so erfand ich eine, oder vielmehr so viele, dass ich nun keine Kindheit mehr habe. Ich löschte sie aus, indem ich viele falsche Erinnerungen erfand. Ein Künstler spielt mit dem Leben, er lebt es nicht mehr.

GM: Sie verstehen es, mit Ihrem Werk Mitleid hervorzurufen.

CB: Ich will die Leute zum Weinen bringen. Die Kunst sollte bei den Leuten Gefühle wecken.

GM: Wollen Sie Schmachtfetzen machen?

CB: Ich will ein populärer Künstler sein. Jedermann weint, der eine meiner Ausstellungen besucht, von der Putzfrau bis zum Kurator. Einige weigern sich, aber die meisten reagieren auf mein Werk. Und das ist genau, was ich mir eigentlich wünsche. Natürlich könnte es auch als Kritik aufgefasst werden, bedeuten, dass meine Kunst plump ist, ich zu dick auftrage. Ich will jedoch Gefühle hervorrufen. Es fällt mir nicht leicht, es zu sagen, es klingt lächerlich, altmodisch, aber ich bin für eine Kunst, die sentimental ist. Gewisse Künstler haben Angst davor, sich die Finger zu verbrennen, ihre Kunst basiert völlig auf dem Intellekt. Sie wollen zwischen sich und dem, was sie tun, eine gewisse Distanz wahren. Kunst ist im höchsten Grad emotional.

GM: Aber Sie sind doch ein ausgeprägter Formalist.

CB: Ich will nicht, dass das augenfällig ist. Der Formalismus steht im Dienste der Gefühlsbetontheit. Die Keksdosen zum Beispiel sind Objekte der Minimal art, Würfel, die den Objekten von Donald Judd sehr ähnlich sind. In Frankreich sind Keksdosen aber auch Gegenstände, die mit zahlreichen Kindheitserinnerungen verbunden sind. Die Aufgabe besteht nun darin, ein formales Werk zu schaffen, das vom Betrachter zugleich auch als ein Objekt mit sentimentaler Bedeutung erkannt wird. Jeder trägt seine eigene Geschichte hinein.

GM: Haben Sie in den verschiedenen Ländern verschiedene Reaktionen auf Ihr Werk feststellen können?

CB: Nun, in den Vereinigten Staaten oder in Israel bringen die Leute mein Werk viel stärker mit dem Holocaust in Verbindung. Eine solche Verbindung besteht jedoch nicht, denn mein Werk behandelt nicht den Holocaust. In «Les Enfants de Dijon» zum Beispiel bat ich 200 Kinder, mir von ihnen eine Photographie zu geben, und machte daraus eine ständige Installation in Dijon. Zwölf Jahre später, 1985, arbeitete ich erneut mit diesen Photos, da die Kinder inzwischen tot waren. Sie waren nicht wirklich tot, aber meine Bilder von ihnen stimmten nicht mehr. Da es die Kinder auf den Photos nicht mehr gab, beschloss ich, zu Ehren der inzwischen toten Kindheit ein Denkmal zu errichten. In New York sah in diesem Werk jeder die Photos toter Kinder in Konzentrationslagern. Obschon es sich ganz offensichtlich um Kinder aus den siebziger Jahren handelte, kleine französische Kinder.

In Deutschland, wo diese Dinge im allgemeinen verdrängt werden, sehen die Leute das nicht so, oder zumindest weniger. Jeder sieht das, was er sehen will. Für die letzte Documenta schuf ich ein Werk, für das die Wände mit jener Art Metallgitter bedeckt waren, wie sie in den Dépôts der Museen anzutreffen sind, und daran befestigte ich alle Photos, die ich in meinem Künstlerleben verwendet habe, selbst ein paar persönliche Bilder. So hingen dort nun etwa 800 Photographien in einem Drahtkäfig in einem kleinen Raum von ungefähr drei auf zwei Metern. Ich nannte es «Reserve». Alle Amerikaner, die es betrachteten, sahen darin eine Gaskammer. Natürlich spielte dieser Gedanke bei mir schon

auch mit. Nur hatte ich dies in keiner Weise angedeutet. Ich habe nie Bilder aus den Lagern verwendet. Ich hätte dies nicht fertiggebracht; es wäre etwas zu Entwürdigendes, etwas zu Heiliges, um benutzt zu werden. Mein Werk ist nicht über die Konzentrationslager; es kommt nach den Lagern. Die Wirklichkeit des Westens wurde durch den Holocaust verändert. Ohne dies zu sehen, können wir nichts mehr sehen. Bei meinem Werk geht es wirklich nicht um den Holocaust, sondern um den Tod ganz allgemein, um alle unsere Tode.

GM: Wir haben den Tod en masse, welches ist nun aber der Bezug ihrer Minimal-Ästhetik zum Tod?

CB: Die Kreuze... Was mir auffällt, ist die Unordnung. Auf Bildern von Katastrophen herrscht immer ein schreckliches Durcheinander. Der Boden ist jeweils übersät mit Fetzen von Kleidungsstücken. Scheinbar werden die Leute jeweils durch die Explosion alle entkleidet und ihre Kleidungsstücke überallhin zerstreut.
In Basel machte ich ein Werk mit einer riesigen Menge gebrauchter Kleider am Boden, denen natürlich ein Geruch anhaftete. Die Leute mussten diese überqueren, was eine sehr schmerzliche Angelegenheit war, da man darin versank und das Gefühl hatte, über Leichen zu gehen. So machte ich sie alle zu Mördern. Natürlich war das Gehen über die Kleider auch mit einem gewissen Lustgefühl verbunden, was sie spürten und damit ganz in die Sache verstrickt waren. Sie waren Mörder.

GM: Sie waren auch die nächsten Opfer, indem sie über die Leichen gingen.

CB: Richtig, wir sind nun einmal beides. Der Holocaust, so denke ich, hat uns genau das gezeigt, nämlich dass wir alle Mörder sein können – auch diejenigen, die wir lieben und die uns am nächsten stehen. Deutschland war das kulturellste und philosophischste Land Europas. Vielleicht könnte dieses Wissen über uns selbst helfen, etwas weniger mörderisch zu sein. So waren die Kleider denn auch eine Art Parabel. Erwachsene hatten grosse Mühe mit diesem Werk, während die Kinder davon begeistert waren. Es war sehr farbenprächtig. Sie traten heftig hinein und warfen mit den Füssen Kleider in die Luft. Es gab nicht nur eine Möglichkeit, das Werk aufzufassen. Ich äusserte mich nicht, liess jedem seine Art, es zu verstehen. Die Leute gingen in einen Raum voller Kleider, das war alles. Für mich war es natürlich ein Werk über die Schuld, aber ich akzeptierte auch alle voll und ganz, die das nicht sahen.

GM: Die Unschuldigen.

CB: Vor einigen Jahren kam mir die Idee, dass der Künstler jemand ist, der einen Spiegel in der Hand hält, und dass all jene, die in den Spiegel schauen, sich selbst zwar erkennen, jeder aber ein anderes Bild sieht. Der, der den Spiegel hält, hört zu existieren auf. Da für mich das Leben so oder so immer etwas äusserst Schwieriges und Schreckliches gewesen ist, bin ich wahrscheinlich Künstler geworden, um nicht mehr leben zu müssen. Dabei geht es um eine sehr christliche Auffassung: sich selbst den anderen ganz hingeben, damit man nur noch ihr Bild ist.

GM: Einmal mehr bieten Sie sich selbst als Lamm Gottes dar, um ein paar Seelen zu retten. In der Hoffnung, uns alle «etwas weniger mörderisch» zu machen, bieten Sie uns einen Stand der Gnade an.

CB: Ich bin auch Rasputin. Ich habe früher viel über die Heiligkeit gesprochen, aber Künstler sind auch verachtenswerte Betrüger. Rasputin gefällt mir, weil ich glaube, dass er ein Bild des Narren ist, der armselig gekleidet in die Häuser der Reichen geht. Rasputin war der Gegenspieler dieser Leute, die er zugrunde richten wollte. Einerseits war er ein Betrüger, doch gleichzeitig war er auch ein echter Gläubiger, der das russische Volk verkörperte.

CHRISTIAN BOLTANSKI, CANADA, 1988,
3000 ITEMS OF USED CLOTHING, 16 CLAMP-ON METAL DESK LAMPS /
3000 GEBRAUCHTE KLEIDER, 16 METALLENE KLAMMERLAMPEN, *23 x 29 x 22' /* 7 x 8,8 x 6,7 m.
(THE YDESSA HENDELES ART FOUNDATION, TORONTO, PHOTO: ROBERT KEZIERE)

GM: Sie sind sehr messianisch.

CB: Ja, wenn ich auch ein etwas dubioser Messias bin. Kunst ist utopisch. Sie hat hohe Ansprüche. Aber obschon ich in der Kunstwelt bin, versuche ich, wie ein Prediger den Menschen Dinge zu sagen, wichtige Dinge, die sie verändern können. Wenn ich nicht daran glauben würde, täte ich etwas anderes. Ich mache es für mich selbst, um zu begreifen – doch gebe ich es auch an die Menschen weiter, obschon ich weiss, dass ich der Welt der Kunst verpflichtet bin, eitel und ehrgeizig. Aber sind nicht alle Prediger so?

(Übersetzung: Franziska Streiff)