

## **MEMENTO HOMO... Christian Boltanskis Bildgedanken zum Tod** **Eine Rede zum Aschermittwoch der Künstler 2010 in Köln**

In zwei theologischen Perspektiven möchte ich heute die Bildgedanken des französischen Künstlers Christian Boltanski vorstellen: in biblischen Bezügen und im Bezug auf die augustinische Lehre des Erinnerns.

Die biblischen Bezüge sind im heute verwendeten Spruch zum Aschenkreuz enthalten:  
*Gedenke, Mensch, dass du Staub bist und zum Staube zurückkehrst. // Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris.* (cf. Gen 3,19d)

Diesem Satz aus dem ersten Buch der Bibel sind in der Liturgie dieses Tages zwei Wörter vorangestellt: *Homo* und *Memento* - zwei Wörter und Fragen der Kunst. Als solche kehren sie in den Psalmen wieder. Es sind Fragen nach dem Menschen.

*Quid est homo, quod memor es eius? Was ist der Mensch? – Dass du an ihn denkst? ... dass du seiner dich annimmst? ... dass du ihm alles zu Füßen gelegt?* (Ps 8,5.7b).

Das ist gesteigertes Fragen, Fragen als Fragen. Was ist der Mensch? Die sprachliche Atmosphäre dieses Satzes nährt sich von einem Staunen, das sich freilich gleichzeitig nicht vom Schrecken abkoppelt. Als Fragen harren sie in diesem Psalm keiner Antwort. Sie laufen in sich selbst aus. Aber gibt es nicht auch eine Antwort darauf? Ja, sie steht im Psalm 103.

*Quid est homo? Was ist der Mensch? – Des Menschen Tage sind wie Gras, er blüht wie die Blume des Feldes. Und fährt der Wind darüber, ist sie dahin; und der Ort, wo sie stand, weiß von ihr nichts mehr. ... Doch die Huld des Herrn - ich möchte das Wort hier mit *memoria Domini* übersetzen - die ‚Memoria des Herrn‘ also, die währt immer und ewig – für alle, die seinen Bund bewahren.* (Ps 103,15-18a) *Tod* und *Huld* sind die Eckpunkte dieser Antwort.

Diese Antwort des Psalmisten geht auf den paradiesischen Fall des Menschen zurück: *Weil du ... von dem Baum gegessen hast, von dem zu essen ich dir verboten hatte: So ist verflucht der Ackerboden deinetwegen. Unter Mühsal wirst du von ihm essen alle Tage deines Lebens. Dornen und Disteln lässt er dir wachsen, und die Pflanzen des Feldes musst du essen. Mit Schweiß im Gesicht wirst du dein Brot essen, bis du zurückkehrst zum Ackerboden. Von ihm bist du ja genommen. Denn Staub bist du, zum Staub musst du zurück.* (Gen 3,17-19)

Dieses Staubsein des Menschen findet allerdings bereits im zweiten Kapitel, im zweiten Schöpfungsbericht seine Ergänzung: *Da formte Gott der Herr den Menschen aus Erde vom Ackerboden und blies in seine Nase den Lebensatem. So wurde der Mensch zu einem lebendigen Wesen.* (Gen 2,7)

In der Schrift hat diese Doppelstruktur des Menschenbildes mehrfach ein Echo gefunden – im Buch Kohelet und in den Paulusbriefen. Da heißt es im Alten Testament: *Der Staub (fällt) zur Erde zurück als das, was er war, und der Atem (kehrt) zu Gott zurück, der ihn gegeben hat.* (Koh 12,7)

Und im Neuen Testament formuliert der 2. Brief des Apostels Paulus an die Thessalonicher: *Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen.* (3,10)

Diese beiden Nachklänge verweisen auf zwei Lebenssichten: eine negative und eine positive. Die eine hieße -salopp formuliert-: Es hat ja doch alles keinen Sinn. Die andere eröffnet eine lichte Zukunft – dann nämlich, wenn man ‚Arbeit‘ als ‚memoria‘ versteht, als ein Ringen des Menschen um Sinn, und zwar in der Teilhabe an Gottes huldvollem Gedenken, aus dem der Mensch geschaffen ist; als eine lebendige *Erinnerung*, ein *Insichgehen*, eine *Verinnerung*, als *Regung* und *Erregung* – um es in Worten moderner Philosophen wie etwa Hegel und Hermann Schmitz zu beschreiben.<sup>i</sup>

Eine Kultur des Erinnerns und Gedenkens, die *Memoria*, ist bei dem Künstler, dessen Werk uns hier beschäftigt, fest und systematisch verankert. Christian Boltanski betreibt in seinem Werk auf differenzierte Weise Erinnerungsarbeit. Dabei knüpft er an jüdisch-christliche Traditionen an. Im Zentrum seines Werks steht die Erfahrung des Vergessens, des Verschwindens, ja des Verdrängens. Dagegen setzt er seine Kunst. Er belebt eine erstarrte *Memoria* mit allen möglichen Gegenständen des Alltags, an denen eine Erinnerungsqualität haftet – Fotos, Kleidungsstücke, Tagebücher. Und er arbeitet mit dramatisch inszenierten Räumen im Rahmen einer immer radikaler werdenden Kunst. Alles hat mit dem Erinnerungshandeln des Menschen zu tun. Seine Werke nennt Boltanski *Hohlspiegel*, es sind Formen, die Erinnerungen wieder lebendig machen können. Boltanski stellt sie in Räumen aus, in denen sich der Betrachter bewegen kann: um das Erinnern im wahrsten Wortsinn in Gang zu setzen.

Dieses Arbeiten mit Gegenständen und Räumen verbindet sich mit dem Verständnis von Erinnerung bei Augustinus, wenn er in unserem Zusammenhang von den *aulae memoriae* spricht. Wenn der Mensch sich erinnert, geschieht das für ihn in den *weiten Hallen des Gedächtnisses, wo die Schätze ungezählter Bilder sich häufen, die mir die Sinne von vielfältigen Dingen zusammentragen. Dort lagert auch alles, was wir denken, wobei das vom Empfinden Berührte entweder vergrößert oder verkleinert oder sonst wie verändert wird, auch alles sonst / Geborgene und Verwahrte, das vom Vergessen noch nicht aufgezehrt und begraben ist.*<sup>ii</sup>

*Memento Homo* – so heißt der liturgische Vorsatz zum biblischen Zitat, das wir kurz erörterten. Mit diesem Zitat wurde uns Gläubigen heute das Kreuz mit Asche auf die Stirn gesetzt. Es symbolisiert die Todesverfallenheit des Menschen und zeigt ihm zugleich den Weg auf, dagegen anzugehen.

Der Tod und das Erinnern – das sind die beiden Eckpunkte des künstlerischen Werks von Christian Boltanski. Er wurde am 6. September 1944 mit dem vollen Vornamen Christian Liberté kurz nach der Befreiung von der deutschen Besatzung in Paris geboren, als drittes Kind eines jüdisch-ukrainischen Vaters und einer christlich-korsischen Mutter. Der Vater war angesehener Nervenarzt und Psychiater, die Mutter Schriftstellerin. Die Großeltern väterlicherseits waren in den 30er Jahren aus Osteuropa gekommen. Nach der Ankunft in Frankreich konvertierten sie zum Katholizismus - in der Absicht, sich in die französische Welt zu integrieren. Auch der kleine Christian wurde katholisch getauft, in die Katechese geführt und auf die Feier der Ersten Kommunion vorbereitet.

Die geistige Welt seines bürgerlichen Elternhauses im *Quartier Latin* war aber nicht nur von einer religiösen Sensibilität geprägt, sondern auch von einem linken Denken sowie von einem bleibend jüdisch geprägten Alltag. Die meisten Freunde der Familie waren jüdische Exilanten. Was der eigenen religiösen Praxis fehlte, das erzählte sich aus dem Leben der Freunde. Vor allem aber war das Denken in seinem Elternhaus gezeichnet von den Schrecken des Holocausts, der sich in der jüdischen Solidarität im Alltag mitteilte, als Schreckens- oder – in

Paris - als Rettungsgeschichte. Angst, Entsetzen und Sprachlosigkeit lähmten die Lebensfreude.

Das Judentum lebte in der Fremde fort in den existentiellen Klagen und in den Lamentationen der Gesänge und der jüdischen Kultur. Es war gebrochen und schwankte zwischen seiner Existenz als religiöses Erbe, das seinen Ort verloren zu haben schien, und den Zweifeln der Gegenwart. Der kleine Christian Liberté lebte zwischen gebrochenen Identitäten und der in der Fremde erstarrten kulturellen Ritualen. Davor konnte ihn auch sein Katholizismus nicht retten. Er taugte weder als Lebensfundament noch als Fluchtburg, zu dominant blieb die gesellschaftliche Macht der jüdischen Traditionen dieser Gruppe. Dagegen kamen weder der kulturelle Glaube der Mutter noch die spirituelle Nähe des Vaters zum Christentum an.

So entwickelte sich der junge Christian schon früh zum Einzelgänger. Er wusste sich dem staatlichen Schulunterricht zu entziehen, erhielt Privatunterricht und hatte schon als Kind die Neigung, sich künstlerisch auszudrücken und seinen kreativen Neigungen zu folgen.

Auch als Künstler ist er Autodidakt. Nach einigen Versuchen im malerischen Schaffen findet er bald seinen Weg. Er geht Spuren seiner eigenen Kindheit nach, folgt dann aber auch den Erinnerungslinien anderer Personen. So *rekonstruiert* er fiktive Lebensläufe, Wandtafeln mit Porträtfotos und ganze Archive gelebten Lebens. Eines davon steht in Berlin, im

### ***Archiv der Deutschen Abgeordneten, 1999.***

Diese Installation besteht aus Tausenden von Metallkästen mit aufgeklebten Namen, die von Kohlefadenlampen beleuchtet werden. Für jeden demokratisch gewählten Abgeordneten, der 1919 bis 1999 als Vertreter des Volkes gewählt worden war, gibt es einen kleinen Blechkasten, beschriftet mit Name, Fraktion und Wahlperioden. So entstanden zwei Wände mit einem engen Gang dazwischen und der Beleuchtung frei hängender Glühbirnen. Am Ende steht eine schmale dritte Wand – für diejenigen Abgeordneten, die von den Nationalsozialisten ermordet wurden. Sie tragen einen schwarzen Streifen: *Opfer des Nationalsozialismus*. Insgesamt ist für diese Installation bedeutsam, dass auf diese Weise jeder Abgeordnete durch das Namensschild als historische Person zu identifizieren ist. Zugleich aber stellt die gleichförmige Reihung der Kästen die Bedeutung des sozialen Gefüges als eines Gesamtkörpers auch im Wandel der Generationen in den Vordergrund.<sup>iii</sup> Aber es kommt noch ein dritter Aspekt hinzu. Das deutsche Parlament als zentraler Ort der Demokratie in diesem Land einen gewichtigen Raum des nationalen Gedenkens, eine *aula memoriae*. Dieser Begriff geht auf die *Bekanntnisse* des Augustinus und markiert damit zugleich eine wichtige Stufe der philosophischen Entwicklung des Denkens und Erinnerns:

Der Mensch geht mit seinen Fragen nach der Vergangenheit in sein Inneres ein, seinen *inneren Raum*, wie der Bildhauer Eduardo Chillida es benannt hat. Es sei die *riesige Halle meines Gedächtnisses*. *Dort sind mir Himmel und Erde und Meer gegenwärtig samt allem, was ich darin wahrnehmen konnte, außerdem, was ich vergessen habe. Dort begegne ich auch mir selbst und erinnere mich, was und wann und wo ich etwas tat und wie mir dabei zumute war. Dort befindet sich alles, wessen ich mich entsinne, ob ich es selber erlebt habe, oder ob es mir erzählt worden ist. Aus der gleichen Fülle entnehme ich Bilder – einmal diese, einmal jene – Bilder von Dingen, die ich selbst erlebt oder die ich aufgrund gemachter Erfahrungen für wahr gehalten habe, verknüpfe sie mit Vergangenen oder entwerfe auch für die Zukunft Taten, Ereignisse, Hoffnungen... Und daraus ziehe ich bald diesen, bald jenen Schluss ... / Wahrlich, groß ist die Kraft des Gedächtnisses, gewaltig, mein Gott, der weite, grenzenlose Innenraum. Wer ist ihm je auf den Grund gegangen? (10. Buch, XIII, 14f.)*

### ***Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance***

Boltanskis erstes großes Werk ist ein autobiographischer Kurzfilm, *La vie impossible de Christian Boltanski*. Dazu entstand auch ein Text. Mit vielen Fotos versetzt, erschien zugleich sein erstes Künstlerbuch. Es trägt den Titel: *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*. (Suche und Darstellung von allem, was aus meiner Kindheit bleibt.) Darin verarbeitet er seine ersten Lebensjahre, 1944-50.

Es sind kleine Dinge des Alltags, Spielzeug, Bücher, Fotos, Schriftstücke, Spuren kindlichen Lebens ... Alles das legt er in kleinen Vitrinen aus. Der Text dieses Buches besteht aus 100 Sätzen, deren Realitätssinn nicht zu fixieren ist. Permanent wechseln die handelnden Personen zwischen *Ich* und *Er*. Erzählung vermischt sich mit Beobachtung, Erlebnis mit Kritik, in sanfter Ironie verschieben sich Spiel und Wirklichkeit, Tagebucheintragung, Anmerkung, Kritik, Bericht, Brief, Komik und Predigt, Vergangenheit und Zukunft. Doch hören wir ihn selbst<sup>iv</sup>:

*Er hatte so viel über seine Kindheit geredet, so viele falsche Anekdoten über seine Familie erzählt, dass er zuguterletzt, wie er wiederholt sagte, nicht mehr wusste, was richtig und was falsch war. Und überhaupt keine Kindheitserinnerungen mehr hatte. (7)*

*Er war ein sehr französischer Künstler, ein bisschen zu literarisch in der Proustschen Tradition, das war es, was ich über ihn sagen wollte. (23)*

*Er war ängstlich, ich könnte sogar sagen feige, sein freundliches Verhalten kaschierte in Wirklichkeit seine Angst vor den andern, ich glaube, er musste sich in seinem ganzen Leben nie körperlich wehren. (29)*

*Er stammte aus einer reichen israelitischen Familie, er hatte eine sehr behütete, man könnte sogar sagen luxuriöse Kindheit, doch darüber schwieg er lieber und tat so, als ob er der Sohn armer Einwanderer wäre. (41)*

*Ich habe seine erste Ausstellung in Köln gemacht, das war 1971, in seiner Kunst ist ein expressionistischer Aspekt, den ein deutsches Publikum nachempfinden kann. (43)*

*Er sprach immer vom Tod, obwohl er eigentlich nie traurig war. (44)*

*Er hat das erst später zugegeben, doch ich habe ihm schon seit 1970 gesagt, dass der Holocaust und ganz allgemein sein Verhältnis zum Judentum seine Kunst ganz wesentlich beeinflusst hat, eine Arbeit wie „Les Habits de Francois C.“ (die Kleider von Francois C.) hat einen direkten Bezug zu der Vorstellung, wie man sie sich von den Kleiderhaufen in den Konzentrationslagern macht. (53)*

*Er hat sehr früh mit 24 oder 25 Jahren ausgestellt und hatte sehr schnell etwas Erfolg, man kann sagen, dass ihm der Durchbruch eigentlich nicht schwer gefallen ist, das lag sicher an seinen eigenen Fähigkeiten, doch auch an seinem familiären Milieu, selbst als er jung war – und er war nicht reich – arbeitete er nicht, um zu leben, sondern trieb sich seit seiner Kindheit mit Vorliebe in intellektuellen Milieus herum. (62)*

*Der Tod, der Tod, er führte nichts anderes im Munde, es war sein Broterwerb geworden, vom Tod zu reden. (66)*

Was bei diesen Texten auffällt, ist die ‚gestörte Logik‘, die gebrochene Wahrheit, die Irritation. Sie verkünden keine allgemein gültige Wahrheit, sondern bergen eine Art „Erweckungspotential“, das den Hörer irritiert und zum Nachfragen anregt. Dieses Irritierende und Erweckende trifft nicht nur für Boltanskis Schreiben zu, sondern auch für sein Erzählen, sein Denken und – vor allem – für seine Bilder. Es prägt sein Selbstverständnis als Künstler, seine Religionsauffassung, seinen Glauben, seine Identität, seine Kunstauffassung, seine Materialien (Foto, Kleider) und seine Auffassung vom Tod.

Als Künstler realisiert Boltanski auf konzeptionelle Weise existentielle Themen. Er reflektiert in biographischer Nähe seine Zeit, sein Leben und den Tod. Dabei fühlt er sich existentiell an die Mitte des letzten Jahrhunderts gebunden: an Krieg, Nationalsozialismus, Stalinismus und in allem Angst, Grauen, Furcht vor dem Bösen. Im Zentrum steht der verwundete Mensch. *Meine Arbeit beinhaltet eine Befragung des Lebens, eine Suche, zu verstehen, was wir sind. Dabei steht sie Fragen nahe, die sich ein Philosoph oder ein Mystiker stellen könnte. Aber anstelle von Worten benutze ich Bilder ... Alle meine Werke sind an Fragestellungen gebunden.*<sup>v</sup>

Seine Fragestellungen sind denen der Religion nicht fremd. Das weiß Boltanski. Für ihn besitzt jeder Mensch eine unübersteigbare Würde, die ihm heilig ist. Seine Menschen wollen *die Idee verkörpern, wonach jedes Wesen heilig ist* (143). Jedes menschliche Wesen ist für sich einzigartig. In diesem Sinne ist er Joseph Beuys verwandt, den er stets geschätzt hat, aber auch Tadeusz Kantor, James Lee Byars, Anselm Kiefer oder Bruce Nauman.

Boltanski steht der Religion deshalb nahe, weil für ihn seine Kunst Dinge anspricht, die den Themen des Glaubens nahe steht. Das bringt er in vielen Interviews und Texten immer wieder zum Ausdruck. Dies ist auch der Grund, warum er für seine Ausstellungen gerne und wiederholt sakrale Räume bevorzugt. Mehr als zehn lassen sich leicht aufzählen.

An der Existenz eines personalen Gottes zweifelt er. Sein Glaube steht jenseits aller verfassten religiösen Gemeinschaften. Dennoch, so sagt er, lebe er aus religiösen Gefühlen und von der Atmosphäre der heiligen Räume. Am Christentum interessiert ihn *die humane und humanistische Seite*. (146) Seine besondere Liebe gilt dabei dem Katholizismus. Was ihn am Katholischen anzieht, sind vor allem die Requisiten, ein bestimmter Sinn von Schauspiel und Gedenken, –die Altäre, Statuen, Reliquien, Reliquiare und die Gegenwart von Gesichtern allüberall, von den Engeln über die Heiligen bis hin zu den betraurten Toten und der dynamisierten Lichtdominanz in Form von Fenstern, Kerzen, Lampen und Lichtregie. Im Zentrum liegt die Bewegung – der Stimmungen wie der Rituale, der liturgischen Zeit und der subjektiven Zeit des Einzelnen. Nichts steht fest. Alles geht ständig im liturgischen und jahreszeitlichen Ablauf ineinander über. Der Geburt folgt das Leben, dem Leben der Tod, dem Tod das geglaubte und phantastisch inszenierte neue Leben.

Lebt seine Religion aus dem Zweifel und einer Neigung zum Atheismus, so sein Todesverständnis vom Nichts. Was ihn am Tod interessiert, ist das Verschwinden: der Fall aus dem Gedächtnis, der Fall ins Nichts und ins Namenlose.<sup>vi</sup> Doch bevor er sich später zu dieser existenzialistischen Position aufschwingt, ist der Tod für den jungen Boltanski erst einmal etwas Spannendes, der Kitzel im Kampf auf Leben und Tod. Noch als Kind waren eine bevorzugten Vorstellungen – so bekennt er zum Schrecken des Lesers - *das Hinrichten von Unschuldigen und das Eindringen der Türken in die Stadt Van. In beiden kam die Idee des Massakers vor, ich liebte die Massaker. Ich malte ständig Szenen des Schreckens, des Krieges mit vielen Personen und mit viel Blut.* (27)

Dennoch war ihm der Tod selbst fremd. Freilich, ein interessantes Thema, aber für ihn selbst von Angst und Verdrängung besetzt. (160) Der Tod, das war ein Thema der anderen. Dennoch setzt es sich thematisch in seinen Arbeiten fest. Das erste Projekt ist die Konstruktion einer Mauer aus Metallschubladen, *die man öffnen konnte wie eine Bestattungsmauer*. (44)

Doch dann holte ihn das Thema persönlich ein: Im Jahre 1984 stirbt nach langer Krankheit der Vater, vier Jahre später die Mutter. Von nun an ist der Tod für ihn nicht mehr das Problem der anderen, sondern wird zu seinem eigenen. Obwohl er – wie er sagt – der Beerdigung seiner Eltern selbst fern bleibt, bewahrt er sich das Andenken an sie und durchlebt auf eigene Weise seine Trauer. In der Ausstellung *Lichtmesz* hängt er in einer stillen Ecke einer Kirche die Fotos seiner Eltern auf. Boltanski sucht zeitlebens nach einer Sinnvorstellung für den Tod. Für ihn ist es *eines der größten Unglücke unserer Zeit... den Tod zu negieren* (154) Beeindruckt hat ihn in diesem Zusammenhang der Sterbeprozess Papst Johannes Pauls II. Für ihn ein außergewöhnliches Zeichen. Die Welt erlebte den Papst gebrechlich und krank. Er zeigte sein Sterben unmittelbar. Für Boltanski ist das beispielhaft eine Tat, den Menschen zu sagen: „So ist es, ihr werdet sterben. Ihr seid wie ich. So ist euer Dasein!“ (156)

### ***Die toten Schweizer (Les Swisses morts) 1991***

In dieser Installation greift Boltanski im Jahre 1991 auf 3000 Todesanzeigen zurück, die in der Schweizerischen Zeitung *Le Nouvelliste du Valais* erschienen waren. Das Ableben eines Menschen wird hier mit einem Foto aus dem Leben des Verstorbenen angezeigt. So bildet das Photo eines Lebenden mit der Anzeige seines Todes eine Einheit. Die Spuren des Lebens sind manchmal ein Lächeln, manchmal ein dunkler Blick, hier wirken sie bewegt, dort statisch; es sind Bilder von Menschen jeden Alters, vielfältig im Ausdruck; abwechslungsreich, Blicke nach innen, Blicke nach außen Und doch haben sie alle etwas Gemeinsames. Die Menschen auf den Photos sind tot. Das Ende ihres Lebens macht sie alle gleich. Auf Jahre hin zeigt Boltanski sie an verschiedenen Orten in wechselnden Installationen, einmal sogar mit einem Lebenden darunter. Das macht den prozesshaften Charakter dieses Bildgedankens nur noch deutlicher.<sup>vii</sup> Der Tod wird für Boltanski ein vertrautes Ereignis. Das Fazit ist ganz einfach: Wir werden alle sterben. Und das dürfen wir nicht vergessen.

### ***La semaine sainte 1994, Kirche St. Eustache, Paris***

Zum Osterfest des Jahres 1994 schlägt Christian Boltanski dem Pfarrer für seine Pariser Gemeinde eine Aktion vor. Pater Bénéteau soll seine Kirchenbesucher bitten, am Palmsonntag, also noch in der Fastenzeit, einen nicht mehr getragenen Mantel für einen karitativen Zweck mitzubringen. Nach der Messe soll der einfach auf einem der im Mittelgang aufgestellten Stühle liegen bleiben. Tatsächlich blieben an die dreihundert Mäntel an diesem Sonntag liegen. Am Karfreitag wurden dann nach dem Gottesdienst alle Stühle entfernt und die Mäntel im Hauptschiff auf dem Boden ausgelegt. Das erweckte den Eindruck, als lägen in einer langen Reihe Personen auf dem Boden. Die Kirche blieb die ganze Nacht offen und am Samstag wurden alle Mäntel wieder aufgelesen und in der Nähe des Ausgangs hinten in der Kirche auf einen Haufen gestapelt. Nach der Ostermesse sollte sich jeder Besucher des Gottesdienstes beim Verlassen der Kirche einen Mantel nehmen und ihn draußen vor der Tür in einen kleinen Lastwagen legen. Der fuhr anschließend nach Sarajevo zu der Not leidenden Bevölkerung. *Was mich daran interessierte* - sagt Boltanski später - *war, dass die auf dem Boden ausgebreiteten Mäntel keine Geschichte mehr hatten, sie*

*wurden nicht mehr geliebt, in Sarajevo aber würden sie eine Auferstehung und neue Zuwendung erfahren. Diese toten Dinge sollten ein weiteres Leben bekommen. (171)*

Von nun an nehmen gebrauchte Textilien in seinem Werk eine immer dominierendere Rolle ein. Alte, abgelegte Kleidungsstücke wirken stärker als Fotos für die Imagination der Anwesenheit eines Menschen, ja eines toten Körpers. An ihnen haftet ein eigener Geruch und ihre Falten legen beredte Spuren einer Person aus. Alles Anekdotische scheidet dabei aus. Es ist eine Abstraktion nicht nur einer Anwesenheit. *Was mich daran interessiert*, sagt er später im Interview, *ist das Porträt einer abwesenden Person und die Idee der 'Wiederbelebung'.* *Ich habe viele Kleider auf den Flohmärkten gekauft und denke, dass sie dadurch ein neues Leben bekommen, wieder auferstehen, weil man sie anschaut. Mit dem Anschauen gibst du ihnen Leben. ... Flohmärkte sind menschliche Abfalleimer, die Abfalleimer der Toten. (181)*

***Ombres*** (Schatten), seit 1983

Seit 1983 entstehen in einer großen Variation seine malerischen Licht- und Schattenspiele. Es sind, wie er sagt, die *japanischen, westlichen klassischen, modernen, theatralischen, grotesken, heroischen, musikalischen, primitiven, unterhaltenden, architektonischen und mythologischen Kompositionen.* (Kat DA 129) Ephemere Präsentationen, im Kern zerbrechliche Figürchen aus Pappe oder geschnittenem Metall. An fragilen Drahtgerüsten befestigt, werfen sie spielerische Schatten im bewegten Kerzenlicht oder drehen sich an Fäden und werden durch die Wärmewellen kleiner Lichtprojektoren zur einer bewegten Prozession an die Wand geworfen, ein Totentanz, ein *danse macabre* ganz eigener Art.

***Monumenta 2010: Après und Personnes***

Anfang des Jahres 2010 eröffnet in Paris die Doppelausstellung *Monumenta 2010*. Sie besteht zum einen aus *Personnes* im Grand Palais und zum Andern aus *Après* in der Banlieue, im Museum für zeitgenössische Kunst in Vitry-sur-Seine. Hier findet sich der Besucher in einem nachtschwarzen Container-Labyrinth wieder, das an einer Wand mit Leuchtschrift, Fotos und dunklen Spiegeln ausgestattet sind. Vor den nicht betretbaren schwarzen Kuben steht jeweils eine Lichtgestalt, halb Puppe, halb Engel. Sie sind schwarz umhüllt und haben Gliedmaße aus leuchtenden Neonröhren. Die Figuren erinnern in diesem Zusammenhang an Cherubime, wie sie im Mythos die Himmelstore bewachen. Leise scheinen sie zu den Herantretenden zu sprechen. Doch die Worte sind nicht zu verstehen. Die Ausstellung verfolgt das Fragen nach dem, was nach dem Tode kommt und fordert die Phantasie des Betrachters angesichts des eigenen Todes heraus. Was erwartest Du? Wunsch, Traum, Verdrängung oder Glaube, alles ist angefragt. Ernst, Komik, Angst, Vertrauen... Gibt überhaupt ein Leben nach dem Tod? Oder bleibt alles in der Frage stecken – als Frage selbst oder als Illusion? In dieser Ausstellung will Boltanski den Besucher bewegen, kleine Geschichten in Gang setzen. Er will ihre Fragen hervorlocken und bewegen.

Dieser Welt der Fantasie steht im Pariser Grand Palais eine andere gegenüber. Die Ausstellung *Personnes – Niemand und alle* – ist das bislang ausdrucksstärkste Werk Boltanskis. Ohne Frage der Gipfel einer Werkentwicklung, die stets einer eindeutigen Bedeutung auszuweichen suchte. Die aber hier ohne Zweifel ihre Identität im Umfeld des Holocaust findet. Der Ort – die große, repräsentative Halle, gebaut für die Weltausstellung zu Beginn des 20. Jahrhunderts, im Jahr 1900 – hat globale Dimensionen. Sie steht als weiträumiger Ingenieurbau aus Eisen und Glas auf einem kreuzförmigen Grundriss und überwölbt 5.000 qm. Seit ihrem Entstehen ein symbolischer Ort voller Ereignisse, die sich aus Wirtschaft und Kultur an die Weltöffentlichkeit richten. Mit dieser Ausstellung gibt ein

Künstler dem absoluten Tiefpunkt deutscher und europäischer Geschichte eine konzeptionelle Form.

Der Betrachter stößt optisch zunächst an eine große, einige Meter hohe und breite Wand aus rostigen Blechdosen. Sie versperrt ihm den Weg. Jede Dose trägt eine Nummer. Alles mutet an wie ein Archiv. Eine verwaltete Welt, in der alle gleich gemacht werden, die Alten und die Jungen, die Lebenden und die Toten. Seitwärts tritt er dann in die Halle, den riesigen, durch die Jahreszeit bedingt eiskalten Querbau. In ihm sind 66 Rechtecke ausgelegt, wie Baracken von Vernichtungslagern angeordnet, denn an den Ecken ragen in abstrakter Andeutung raumhohe Doppel-T-Träger hoch. An je zweien von ihnen hängt ein Lautsprecher, aus dem unentwegt ein dumpfer Herzschlag tönt. Die Böden sind mit Kleidungsstücken bedeckt. Über ihnen leuchtet in kaltem Licht eine Neonröhre. So liegen sie da, die *Personnes*, die Jemande oder Niemande. Gegenüber der Wand ist in der ‚Apsis‘ dieser theatralisch anmutenden Großinstallation ein Berg von aufgehäuften Kleidern zu sehen. Darüber ein Kran. Mit seinem rot gestrichenen Greifer wirkt er wie eine stählerne Kralle. Sie lässt sich hinunter an die Spitze des Berges und packt sich unter technoidem Quietschen und Klacken willkürlich ein Bündel der Kleidungsstücke, zieht es hoch an die Decke – und lässt es dann los. Wie schwebende Segel gleiten die Kleidungsstücke dann auf den Haufen zurück. Der Tod als eiskaltes Massengeschehen. Irgendwo zur linken Seite hin befindet sich eine Tür. Dort kann jeder in einem Labor seinen eigenen Herzschlag aufnehmen lassen – zur eigenen Erfahrung oder zum Anlegen einer Sammlung von Hunderttausenden von Herztönen. Ein lebendiges Archiv auf einer Insel in Japan.

Keine Frage, mit dieser Ausstellung ruft der Künstler den Holocaust in Erinnerung. Noch vor Jahren beantwortete Boltanski die Frage, ob seine Arbeit auf den Holocaust abebe, stets mit einem eindeutigen Nein. *Das wäre schamlos. Meine Arbeit ist nach Holocaust.*<sup>viii</sup> In der Ausstellung *Personnes* steht für ihn die kalte Auslöschung zentral im Bild, die Beseitigung vieler durch die rationale und technisch konsequente Massentötungsmaschinerie. *Da war das Beseitigen des zum Objekt erklärten anderen eher ein industrielles Problem. Die Menschen wurden nicht als Individuen gezählt, sondern sie waren Tonnen von Material. Aber das eigentlich Unmenschliche: Es gab kein Motiv wie Wut oder Lust, den Besiegten umzubringen, die Menschen in den Konzentrationslagern waren keine Fremden, es waren Deutsche wie die anderen, Nachbarn; und es traf jeden, unabhängig von Alter, Gesinnung, von gesellschaftlicher Position, unabhängig von irgendeinem Kriterium, es war der industrialisierte Tod. Es gab keine unmittelbare Beziehung mehr zwischen Opfer und Täter, es gab keinen Totschläger mehr in dem mittelalterlichen Sinn; da wurde ein Problem gelöst, so wie man einer Insektenplage Herr wird. Da ist die Frage nach Schuld beinahe hinfällig - sobald aus dem Subjekt ein Objekt geworden war, wurde nur noch eine Arbeit verrichtet.*<sup>ix</sup>

Kommen wir zurück zu den beiden theologischen Perspektiven. Für Kohelet gibt es keine Erinnerung.<sup>x</sup> Der Mensch lebt für den Autor dieses Buches im Mythos der ewigen Wiederkehr immer Desselben. Erinnerung ist nicht nur überflüssig, sondern auch unmöglich, weder die an die Früheren noch an die Späteren, die erst kommen werden. (cf. 1,11) Darum formuliert er das in unserem Zusammenhang geradezu zynisch klingende Wort:

*Was geschehen ist, wird wieder geschehen,  
was man getan hat, wird man wieder tun:  
Es gibt nichts Neues unter der Sonne. (1,9)*



Gegen diese Auffassung bäumt sich ein letzter Text von Augustinus auf. Er verhandelt den Zusammenhang von Vergessen und Erinnern, von Tod und Leben – und die Rolle des Bildes in beidem; eine Erfahrung aufgrund der permanenten memorialen Mysterienfeiern in der Eucharistie:

*Wie aber, wenn ich von Vergessen spreche? Wenn ich mich ... des Vergessens erinnere, dann sind sowohl Gedächtnis wie Vergessen zugegen: Das Gedächtnis, durch das ich mich erinnere, das Vergessen, dessen ich mich erinnere. Was aber ist das Vergessen anderes als ein Ermangeln des Gedächtnisses? Wie kann es somit da sein, dass ich mich seiner erinnere, wenn ich doch, falls es vorhanden ist, mich nicht erinnern kann? ... Wenn diese Dinge da waren, nahm das Gedächtnis ihre Bilder auf, so dass ich sie als gegenwärtige betrachten oder, wenn sie vergangen waren, im Geiste mir wieder vorstellen konnte. (10, XVI, 24f.)*

*Gross ist die Macht des Gedächtnisses, es ist, mein Gott, etwas Schaudererregendes in seiner unendlich tiefen Vielfalt. ... Sieh, da ist mein Gedächtnis mit seinen Gefilden und Höhlen und seinen unzähligen Buchten, unabsehbar angefüllt mit zahllosen Arten von Dingen, anwesend aufgrund von Bildern, wie bei allem Körperlichen. ... das Gedächtnis behält sie. ... Ich durchwandle das alles, taumle dahin und dorthin, tauche ein, so tief ich kann, aber nirgends ein Ende! So gewaltig ist das Gedächtnis, so gewaltig die Lebenskraft des sterblich lebenden Menschen! (10, XVII, 26)*

Diese so verstandene Memoria wäre dann die „Arbeit“, von der der Paulusbrief in dem bereits eingangs zitierten Wort spricht: *Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen.* (2Thess 3,10) Übersetzt heißt das: Wer sich nicht seiner ständigen Erinnerungsarbeit stellt – persönlich, biographisch, gesellschaftlich – wer nicht aus dieser *gewaltige Lebenskraft* heraus wirkt, von der Augustinus spricht - der wird erstarren und erstarrt in die Asche zurückfallen, aus der er genommen ist. Darum wird er auch nicht mehr „essen“. Er wird kein Leben mehr und keine Zukunft haben.

Gegen diese Konsequenz stemmt sich entschieden das Bilddenken Christian Boltanskis. Ihm geht in der *memoria* um das Leben des Menschen und um das Überleben unserer Kultur.

**P. Friedhelm Mennekes S.J.**

---

---

## Anmerkungen

<sup>i</sup> Hermann Schmitz: *Hegels Begriff der Erinnerung*, in: Erich Rothacker (Hg.), *Archiv für Begriffsgeschichte. Bausteine zu einem historischen Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 9, Bonn (Bouvier Verlag) 1964, S. 37-44.

<sup>ii</sup> Aurelius Augustinus, *Die Bekenntnisse*, übers. H.U. v. Balthasar, Reihe: Christliche Meister Bd. 25, Einsiedeln (Johannes Verlag) 1988, 10. VIII, 12.

<sup>iii</sup> Cf. dazu den Begleittext zur Installation von Andreas Kaernbach, dem engagierten Kurator der Kunstsammlung des Deutschen Bundestages auf einem Handzettel.

<sup>iv</sup> Hier zitiert aus: *Jahresring 38. Der öffentliche Blick*, München (Silke Schreiber) 1991, S. 64-74.

<sup>v</sup> Barbara Catoir, Hg. und Übers.: *Christian Boltanski und Catherine Grenier. Das mögliche Leben des Christian Boltanski*, Köln (Verlag der Buchhandlung Walther König) 2009, S. 144, fortlaufend im Text nur noch mit Seitenzahlen zitiert.

<sup>vi</sup> Doris von Drateln: *Der Clown als schlechter Prediger. Gespräch mit Christian Boltanski*, in: Katalog *Christian Boltanski. Inventar*, Hamburg (Kunsthalle) 1991, S.53-76, S. 73.

<sup>vii</sup> Catherine Grenier(Hg.), Katalog *Christian Boltanski..Monumenta 2010*, Paris (*artpresshors serie*) , S. 16.

<sup>viii</sup> Ebd., S. 61.

<sup>ix</sup> Ebd.

<sup>x</sup> Siehe hierzu den exegetischen Kommentar von Norbert Lohfink: *Kohelet*, 6. Auflage, Würzburg (*Echter*) 2009.