

Die Wette mit dem tasmanischen Teufel

Christian Boltanskis *Berliner Lektion* im Renaissance-Theater

Die Wette, die Christian Boltanski (1944) mit dem tasmanischen Teufel abgeschlossen hat, betrifft die Zeit. Genauer die Zeit, die er Boltanski, noch zu leben hat. Die Geschichte von der Wette erzählt er am Sonntagmittag auf der Bühne des Renaissance-Theaters, das einstmals ein Kino war. Es ist die 2. von 6 Berliner Lektionen mit dem Titel *Die Kraft der Erinnerung*.



Geschichten vom Teufel, sei er nun tasmanischer oder anderer Herkunft, sind immer gut. Und diese erzeugt im vollbesetzten Renaissance Theater viel Heiterkeit. Christian Boltanski ist nämlich nicht nur ein launiger Geschichtenerzähler und Bewunderer Karl Valentins. Vielmehr erhielt er den Praemium Imperiale in Tokio, sozusagen den „Nobelpreis der Künste“ 2006 in der Sparte Skulptur. In der Regel erzählt Boltanski also nicht er lässt oder besser noch macht erzählen.



Im Theater, das ein Kino war, spricht Christian Boltanski mit Armin Zweite, der wohl wie kein Anderer in Deutschland die moderne Kunst und den Diskurs darüber gefördert hat. Schwersten Beschimpfungen war Zweite ausgesetzt, als er Mitte der 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts „Zeige Deine Wunde“ von Josef Beuys (1921-1986) für die Städtische Galerie München ankauft. Beuys und Cy Twombly (1928), für die sich Zweite ebenso einsetzte wie für Boltanski, wurden in Deutschland von konservativen Kulturfunktionären bekämpft.



Armin Zweite darf als ein Vertreter jener Kuratoren gelten, die den Kunstmarkt als Intellektuelle mit Diskursen über Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

geprägt haben. Beuys, Twombly und Boltanski haben als bildende Künstler auf ihre jeweils ganz eigene Weise, Diskurse über Kunst und Medien geprägt. Heute befindet sich die Diskursivität von Kunst im Umbruch. Kunst ist zum reinen Marktwert geworden. „Es ist nicht mehr die Intelligenz“, die den Kunstmarkt bestimmt, wie Christian Boltanski gegen Ende der Lektion formulierte, sondern „nur noch mit Geld“.



Die Erinnerung, die Zeit und das Archiv sind die bestimmenden Themen von Boltanskis Installationen. Es geht ihm nicht um Darstellung dieser Themen. Vielmehr stellt er Fragen an die Erinnerung, die Zeit, das Archiv. Was ist ein Archiv? Was ist Zeit? Was ist Erinnerung?



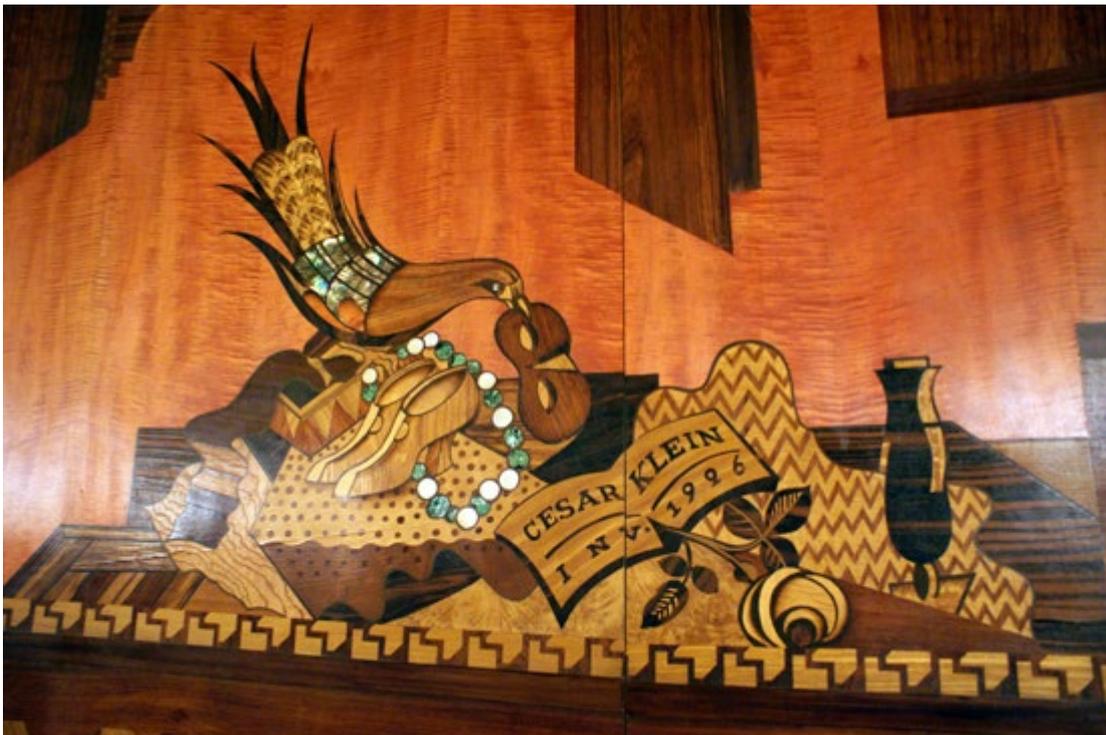
Das Kino, die Fotografie sind archivierende Medien. Wenn zwei Menschen einen Film, ein Foto sehen, dann sehen sie nicht das Selbe. Davon geht Boltanski aus. Das Renaissance Theater, das als Kino erbaut wurde, kann in seiner Architektur, seiner Ausstattung, ja, sogar in seinem Personal und dem Entgelt für die Garderobe – 1,40 € - als ein Archiv gelten. Womöglich ist Boltanski das nicht gleich aufgefallen, wie archivarisch das Renaissance Theater ist. Aber es würde ihm vermutlich gefallen, wenn man ihn darauf hinwies.



Archive haben etwas mit Wissen zu tun. Man muss ein wenig Wissen, um das Renaissance Theater als Archiv erfahren zu können. Es geht nicht nur darum, dass man die Geschichte des Hauses als Geschichte weiß. Stattdessen genügt es durch relativ häufigen Opern- und Theaterbesuch zu wissen, dass man wohl in keinem anderen Haus 1,40 € für die Garderobe zahlt. Oft bezahlt man gar nichts mehr oder 1,- €. Aber 1,40 € stammt aus einer Zeit, als die Garderobe noch nicht „ausgesourced“ war und meist junge studentische Hilfskräfte von einem Branchenunternehmen die Arbeit verrichteten.



Das ist ein triviales Wissen. Doch auf diese Formen des Wissens kommt es Boltanski an, weshalb ich hier noch kurz verweile. Das Renaissance Theater ist mit den Uniformen der Damen vom Service – es sind wirkliche Damen – der Commedia dell’arte-Holztäfelung von Cesar Klein (1876-1954) von 1926 bis zum Griff der Wandtür im Parkett ein Archiv. Es überschneiden sich ganz unterschiedliche Wissensbereiche. Die Fotos vom Renaissance Theater, seiner Service-Damen, dem Preisschild, seinem Publikum sind Archive. Sie sind übervoll und leer zugleich. Seitenweise könnte ich über das Gebäude der Berliner Architekten Reimer & Körte schreiben, die u. a. die Zentralverwaltung für die August Borsig AG auf der Chausseestraße gebaut haben.



Die Überfülle und die Leere der Archive haben Christian Boltanski in seinen Installationen immer beschäftigt. Denn es ist eine Frage des Archivs - eines Fotos z. B. - selbst, was es archiviert. Das Archiv ist für Boltanski nicht einfach die Institution, der Archivbau, der Kasten oder der Datenträger. Wir sind es, die Betrachter, die Besucher, die Zuhörer, und was wir mit dem Archiv machen. Deshalb gehören für ihn, wie während der Lektion klar wurde, sinnliche Wahrnehmungen - Gerüche, Geräusche - ebenso zum Archiv.



Es gehört zu den Kunstwerken Boltanskis selbst, dass er mit ihnen ganze Diskurse beeinflusst hat. Seine Wirkung geht über die Präsentation seiner Installationen hinaus. Deshalb ist Boltanski auch ein hervorragender Akteur für die Frage nach der „Kraft der Erinnerung“, die in den Berliner Lektionen aufgegriffen wird. Sie sind eine Veranstaltung der Berliner Festspiele und der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius.



Am Rande des Gespräches mit Armin Zweite klang an, dass Boltanski sich mit seiner künstlerischen Erforschung des Archivs und der Fotografie in keinem diskursfreien Raum bewegt. Armin Zweite wies auf Roland Barthes' *La chambre claire/Die helle Kammer* von 1980 hin. Barthes (1915-1980) hatte dort, in seinem letzten Buch, eine Fotografie seiner Mutter als Mädchen befragt und emphatisch in seiner Trauer um die Mutter gefeiert. Die Fotografie war ihm nicht zuletzt eine Vergewisserung seiner Individualität und seiner Liebe zu seiner Mutter.



In einem Gespräch Gisèle Freund (1908-2000) äußerte einmal in ihrer Pariser Dachwohnung, die mit Grafikschränken und Büchern voll gestellt war, dass Barthes' Buch

zur Fotografie eben nicht ohne dessen Beziehung zu seiner Mutter zu verstehen sei. Mit anderen Worten: Barthes' Buch über die Fotografie war vor allem ein Buch über Barthes' Erinnerung an die Mutter. Die Fotografie allerdings stammte aus einer Zeit, als Barthes noch nicht geboren war. Damit bestätigte die Fotografie etwas, das über das Erinnern hinausging.



Boltanski gab selbst im Gespräch an, dass er während der Arbeit an seiner letzten großen Installation im Januar 2010 im Grand Palais in Paris Goethes *Werther* und Barthes' *Fragments d'un discours amoureux* (1977) gelesen hatte, um zu unterstreichen, dass sich seine Kunst in der Sprache seiner Zeit bewege. Und es wäre sicher nicht falsch, in diesem Kontext auf Jacques Derridas (1930-2004) Vortrag *Le concept d'archive. Une impression freudienne* vom 5. Juni 1994 hinzuweisen. Er ist 1997 als *Dem Archiv verschrieben* auf Deutsch erschienen.



Derrida hat in den Vortrag nicht nur das Konzept des Archivs in seiner institutionalisierten Form befragt. Er hat ebenso in der analytischen Schreibweise eines überbordenden Sprechens das Archiv praktiziert und formalisiert. „Doch wo beginnt das Draußen? Diese Frage ist die Frage des Archivs.“ (S. 19) „Die Störung des Archivs (trouble de l'archive) hängt an einem Archivübel/einem Verlangen nach dem Archiv (mal d'archive).“ (S. 161)

Es würde jetzt zu weit führen, Derridas Formalisierung des Archivs genauer auszuarbeiten. Doch das Archiv als Frage des Erinnerns und der Zeit, auch einer Zeitlichkeit des Erinnerns, der Möglichkeit des Erinnerns, des Erlöschens von Erinnerung, des Schwindens und der Wiederholung des Archivs sind auf das Engste mit den Installationen Christian Boltanskis verknüpft.

Womöglich hat sich mit der Zeit auch die Frage des Archivs verschoben. Boltanski deutete das mit seiner Geschichte vom tasmanischen Teufel an. Die Frage des Archivs unterliegt einer Zeitlichkeit der menschlichen Existenz. Die Dringlichkeit von Erinnerung an den Holocaust hat mit dem Verlust individueller Erinnerung zu tun. Es hat mit dem Verlust der Überlebenden, der Survivor zu tun. Das Archiv wird mit dem Tod ein anderes. Es mag nicht vollständig erlöschen, jedenfalls nicht gleich. Vielleicht erst nach zwei oder drei Generationen, wie Boltanski sagt.

In Berlin gibt es zwei wichtige und gut bekannte Installationen von Christian Boltanski. Die eine Installation ist nur noch als Fragment erhalten. Die andere ist nicht so leicht zugänglich. Kurz, man muss sie mit einer Kunstführung des Deutschen Bundestages im Keller des Reichstagsgebäudes aufsuchen. Armin Zweite und Christian Boltanski sprachen auch über diese beiden Installationen und ließen Dias dazu projizieren.



Sehen, was nicht da ist. In der Großen Hamburger Straße 15/16 hat Christian Boltanski bereits 1990 die Installation *The Missing House/La maison manquante* geschaffen. *The Missing House* eröffnet einen Blick in die Leere. Diese Leere findet auf mehreren Ebenen statt. Ein Haus fehlt, in dem Menschen gelebt haben. Die Menschen fehlen. Emaillierte Namensschilder nennen Geburts- und Todesjahr sowie den Beruf der Menschen, die nicht mehr da sind.

Nichts weiter geht aus dem fragmentarischen Zustand der Installation hervor. Das gehört auch zum Kalkül des Künstlers. Die Lücke im Straßenbild ist archiviert worden. Die Namen der Menschen, die Berufe, die Etagenhöhe ihrer Wohnungen, die Lebensdauer sind ablesbar. Es ist viel. Doch manch ein Passant mag auch ratlos davor stehen. Es ist zu wenig. Man muss Fragen stellen. Man muss sich Fragen stellen. Und man muss nach Antworten suchen. Die Installation wirft und stellt allererst Fragen auf. Erst durch Erzählungen kann man erfahren, dass es die jüdischen Bewohner des Hauses sind, die dort gelebt haben.



Die Installation geht auf die frühen 80er Jahre zurück, als Joachim Sartorius, der heutige Direktor der Berliner Festspiele, mit Rebecca Horn, Christian Boltanski und anderen Künstlern ein Kunst-Projekt in Ost- und West-Berlin plante. Dann kam 1989 dazwischen und alles veränderte sich. Doch nur so konnte es überhaupt dazu kommen, dass *La maison manquante* bereits 1990 entstehen konnte, was Sartorius in seiner Vorrede zur Veranstaltung erwähnte.

Die Installation, die als ein die mauerübergreifendes Projekt geplant war, wurde selbst zu einem Archiv. Boltanski arbeitete mit Studenten und ließ recherchieren, wer in dem Haus gelebt hatte, bevor es durch eine Bombe zerstört wurde. Bevor nur deutsche Mieter in dem Haus gelebt hatten, lebten 20 oder mehr Juden in dem Haus. Boltanski erstellt damit also ein neues Archiv, das sich aus unterschiedlichen Archiven generieren ließ. Die Quell-Archive hatten dabei quasi zur Auslöschung von Erinnerung gedient. Die Erinnerung an das Judentum in der Großen Hamburger Straße und der Spandauer Vorstadt sollte ausgelöscht werden.



Die Auslöschung war den Nazis bis zu einem gewissen Grade gelungen. Doch durch die Widerschrift des Archivs aus Archiven wurde die Löschung gelöscht. Die Daten und Materialien zum Mittelhaus der Großen Hamburger Straße wurden in Tischvitrinen 1990 im Freien auf dem mittlerweile restrukturierten alten jüdischen Friedhof auf der gegenüberliegenden Straßenseite unter Bäumen gezeigt. Dieser temporäre Teil der Installation, die Fülle der Lücke fehlt heute. Passanten müssen sie sich selbst erarbeiten.

Mittlerweile ist die Installation selbst zu einem Archiv der Lücke in Berlin Mitte geworden. Wahrscheinlich hat Boltanski nicht einmal an die Möglichkeit dieser archivierenden Funktion der Lücke gedacht. Der alte jüdische Friedhof ist nicht mehr zugänglich. Ein Mahnmal erinnert an ihn. Es ist ein begrenzter, abgeschlossener Raum geworden. Die jüdische Grundschule gegenüber ist durch Hochsicherheitsvorrichtungen abgezäunt. Überall im Viertel, fast auf jeder Lücke sind Häuser gebaut worden. Designerhäuser. Wer als erfolgreicher Künstler oder Kreativer etwas auf sich hält, wohnt in oder um die Große Hamburger Straße.



Fragment und Keller. Die Archivierung der Installationen von Boltanski ist selbst zu einem Prozess des Erinnerns geworden. Im Keller des Reichstagsgebäudes ist die Archivierung des Archivs auf wohl allerhöchstem Niveau institutionalisiert, um es einmal so zu formulieren. Die Institutionalisierung des Archivs formuliert sich nicht zuletzt in der Enttäuschung der Abgeordneten des Deutschen Bundestages als Auftraggeber. Sie waren nämlich darüber enttäuscht, dass außer der Inszenierung eines Archivganges fast nichts zu sehen ist.

Das *Archiv der Deutschen Abgeordneten* von 2008 archiviert eine Archiv-Tradition. Es archiviert ebenso die Illusion vom Archiv. Das *Archiv der Deutschen Abgeordneten* ist auf minimalistische Weise zugänglich und unzugänglich zugleich. 5.000 „Kästen aus Metall sind mit den Namen derjenigen Abgeordneten beschriftet, die von 1919 bis 1999, dem Jahr der Einweihung des Reichstagsgebäudes, demokratisch in das deutsche Parlament gewählt wurden.“ (Andreas Kaernbach, Kurator der Kunstsammlung des Deutschen Bundestages)

Eine heftige Kontroverse löste die Installation darüber aus, dass alle 5.000 Abgeordneten exakt den gleichen Metallkasten erhalten haben. War darin eine Abgleichung aller Abgeordneten, egal ob Antidemokrat, Nazi-Verbrecher, Opfer oder Widerstand vorgenommen worden? „Jeder der Abgeordneten ist durch das Namensschild als historische Person zu identifizieren, aber die gleichförmige Reihung stellt die Bedeutung des sozialen Gefüges als ein Gesamtkörper auch im Wandel der Generationen in den Vordergrund.“ (Andreas Kaernbach)

Ein Archiv für 5.000 Abgeordnete über einen Zeitraum von 80 Jahren des 20. Jahrhundert mit dem Einschnitt des zwölf Jahre andauernden „Tausendjährigen Reiches“ ist nicht so einfach zu haben. Das hätten die Auftraggeber womöglich gern anders gesehen. Vielleicht eine Geschichtsstunde en miniature. Achim Zweite erinnerte am Sonntagmittag sogar noch daran, dass man nicht wissen könne, was in den 5.000 Metallkästen ist. Man könne sogar vermuten, dass sie leer sind.



Christian Boltanski seinerseits erwähnte, dass es unter den 5.000 Kästen auch jenen mit dem Namen Adolf Hitler gibt, weil er demokratisch zum Abgeordneten gewählt worden war. Andreas Kaernbach erwähnt den Namen nicht. Archive sind zeitlich. Es sind letztlich Schriftmaschinen. Boltanskis Archiv-Installationen sind offene Archive. Im Maße der visuellen Geschlossenheit, der Illusion von Geschlossenheit, öffnen sie sich dem Geschrieben-werden. Sie sind deshalb Erinnern und Vergessen zugleich.

Der letzte Teil des Gesprächs zwischen Armin Zweite und Christian Boltanski galt dem Tod oder gar der eigenen Zeitlichkeit. So erzählte Boltanski, dass er einmal einen Menschen getroffen habe, der ihm erzählte, dass er im Spiel nie verloren hat in seinem ganzen Leben. Er war sehr reich geworden. Dieser Mann müsse ein mathematisches Genie sein, dachte sich Boltanski. Der Mann war etwas seltsam und fragte ihn, ob er, Boltanski, ihm nicht für einen sehr hohen Geldbetrag auf 8 Jahre, die Rechte an seinen persönlichen Daten verkaufen wolle. Wenn er vorher sterben würde, so nach 5 Jahren, dann hätte der Mann ein gutes Geschäft gemacht.



Der Mann ist ein Rechengenie, also müsse er Boltanski wohl spätestens nach 8 Jahren sterben. Wenn er länger lebe, dann wäre das für das Genie schlecht. Er, Boltanski, habe immer mit dem Zufall gerechnet. Aber wenn nun der Mann, der in Tasmanien seine Daten speichern darf, alle, restlos alle Daten, sich nie verrechnet hat, dann müsse er ja wohl nach 8 Jahren sterben. Boltanski nannte ihn den tasmanischen Teufel.

Torsten Flüh

Berliner Lektionen

[Die Kraft der Erinnerung](#)

Nächste Lektion:

23. Januar 2011, 11:30 Uhr Renaissance-Theater

[Arseni Roginski](#)

Erinnerung und Freiheit

oder

Wie viele Vergangenheiten existieren in Russland?

Tags : [archiv](#) . [erinnern](#) . [zeit](#) . [foto](#) . [fotografie](#) . [christian boltanski](#) . [armin zweite](#) . [joachim sartorius](#) . [berliner lektionen 2010](#) . [archiv der deutschen abgeordneten](#) . [the missing house](#) . [große hamburger straße](#) . [foto](#) . [fotografie](#) . [roland barthes](#) . [jacques derrida](#) . [renaissnce theater berlin](#)