

KEINE ILLUSIONEN

Gespräch zwischen Christian Hartard und Verena Hein

- VH: Christian, Deine Skulpturen sind formal reduziert, sie orientieren sich am Minimalismus. Allerdings erweiterst Du sie in Richtung einer größeren Offenheit. Du verwendest Techniken oder Werkstoffe, die eine zeitliche Dimension einschließen, oder es gibt Konstellationen, die das Material empfindsam werden lassen, Gegensätze von kalt und warm, fest und flüssig. Tieferliegende Emotionen und Erfahrungen werden spürbar, Angst, Zerbrechlichkeit, Abwesenheit.
- CH: Bei vielen Arbeiten gibt es erstmal wenig zu sehen, das stimmt, und dafür ist der Minimalismus tatsächlich ein wichtiger Bezugspunkt. Also die Frage: Wie viel kann ich wegnehmen, damit das Notwendige übrigbleibt? Das ist eigentlich sehr bildhauerisch gedacht. Im Minimalismus der Sechzigerjahre gibt es aber auch die starke Tendenz zur radikalen Autonomie der Kunst, die Vorstellung, dass die Dinge ganz bei sich bleiben, sich nur auf sich selbst beziehen. Hermetische, absolute Objekte, darum geht es mir weniger. Um formale Zurückhaltung schon, aber das ist für mich vor allem eine Möglichkeit, die Gewichte zwischen dem Sichtbaren und dem Nichtsichtbaren anders zu verteilen. Also das Visuelle runterzudimmen und den Blick auf andere Ebenen zu lenken. Die Materialität der Werke hast Du schon genannt, das wäre eine solche nicht-visuelle, eher körperliche Ebene.
- VH: In Deiner Ausstellung verwendest Du viele verschiedene Materialien, auch ungewöhnliche wie Jod, flüssiges Wachs, Säure, Elektrizität.
- CH: Ja, und alle diese Materialien haben bestimmte Eigenschaften, durch die sie emotional aufgeladen sind. Jeder hat schonmal in heißes Kerzenwachs gelangt und sich dabei den Finger verbrannt. Bei Jod denkt man an einen kurzen, stechenden Schmerz, aber auch an das Verheilen einer Wunde, Säure und Elektrizität sind potentiell gefährlich. Das Material hat einen Eigensinn, noch bevor es überhaupt in Form gebracht wird. So schleichen sich Bedeutungen ein, die die reine Selbstbezüglichkeit unterlaufen. Eine zweite Möglichkeit ist für mich, mit starken Gesten zu arbeiten. Die Werke zittern, heizen sich auf, stehen unter Strom. Man könnte sagen, dass sie ein Eigenleben führen. Sie sind im Prinzip auch nie richtig fertig, sondern immer etwas pflegebedürftig. Sie brauchen Energie, oder es muss etwas nachgefüllt oder ausgetauscht werden. Ich wäre aber, glaube ich, unzufrieden mit Dingen, die man einfach nur herstellt und hinstellt. Die Gegenständlichkeit, die feste Form

ist ja bloß ein möglicher Zustand des Werks. Es existiert genauso als Idee, entweder allein in meinem Kopf, oder auch in Deinem, sobald ich sie ausspreche, oder auf dem Papier, wenn ich sie aufzeichne. Manchmal würde das wahrscheinlich schon genügen. Wenn natürlich die Materialität wichtig ist oder die physische Wirkung, dann muss ich die Idee realisieren, weil ich diese Aspekte eben nur am konkreten Objekt erfahren kann. Trotzdem, dieser Prozess, in dem die Idee Gestalt annimmt, ist ein gleichwertiger Teil der Arbeit. Das ist eine performative Ebene, die nur oft von der Präsenz des Werks in den Hintergrund geschoben wird. Aber es gibt verschiedene Strategien, wie man dieser Ebene Geltung verschaffen kann. Man kann Objekte in Handeln auflösen, oder man zeigt Spuren einer Handlung. Bei mir ist es so, dass ich Performativität gewissermaßen in das Objekt selbst hineinnehme.

VH: Ich finde, das überträgt sich auch auf die Besucher. Manche Arbeiten möchte man gerne anfassen, um das Material zu spüren, seine Konsistenz, seine Oberfläche, die Temperatur. Dazu trägt auch bei, dass viele Werke von sich aus unterschiedliche Sinne ansprechen. Ist das eine beabsichtigte Interaktion mit dem Betrachter?

CH: Es ist zunächst einmal ein Hinweis auf seine Körperlichkeit. Ich stehe den Werken nicht bloß als Beobachter gegenüber, sondern als kompletter Mensch. Der Paraffingeruch, das Geräusch der Fenstergläser, Kälte und Wärme, das sind ästhetische Erfahrungen, die nicht über das Sehen laufen. Historisch gibt es ja eine Hierarchie der Sinne. Ganz oben stand der Sehsinn, als intellektueller Sinn, der direkt mit dem Denken verbunden ist. Es ist auch der Sinn, mit dem man sich die Realität am weitesten vom Leib halten kann, weil man die Dinge aus der Distanz wahrnimmt. Der Tastsinn dagegen hatte einen geringeren Stellenwert, weil er den unmittelbaren Kontakt benötigt, man muss die Dinge anfassen, sich die Finger schmutzig machen. Riechen und Schmecken sind die intimsten Sinne, weil man dabei gewissermaßen die Welt in sich aufnimmt. Ob man deswegen jetzt in der Kunst alles anlangen muss, weiß ich nicht. Das ist ja auch im Museum nicht so gern gesehen, notwendig ist es jedenfalls nicht. Es gibt diese Mitmachkunst, wo immer dabeisteht, was man tun soll: hier am Seil schwingen, dort auf einem Bein hüpfen, bitte die Schuhe ausziehen, also, das ist mir meistens zu blöd. Es geht mir nicht um so etwas wie eine ganzheitliche Körpererfahrung, da ist man vielleicht beim Yoga besser aufgehoben. Mich interessiert dann mehr das Yoga im Kopf, dass also das körperliche Erleben auch in der Vorstellung funktioniert, dass sozusagen das Denken als sinnliche Tätigkeit erfahrbar ist.

VH: Du möchtest also, dass man sich in Deine Arbeiten hineinfindet? Ich empfinde sie als streng und kopflastig, Du sprichst selbst davon, dass sie spröde sind.

- CH: Für mich ist diese Sprödigkeit eine Bremse gegen ein zu leichtes, zu naives Verstehen. Man soll sich in die Kunst ja nicht hineinfallen lassen wie in ein warmes Schaumbad. Die konkrete Wirklichkeit der Arbeiten ist die eine Seite. Es sind keine Metaphern, durch die ich in eine andere Welt flüchten kann. Es sind ganz reale Objekte, echte Dinge unter anderen Dingen, die sich mit mir denselben Raum teilen. Die Begegnung mit der Kunst führt mich also nicht aus dieser unmittelbaren Situation hinaus, sondern immer wieder in diese Situation hinein, immer wieder an das Objekt zurück. Andererseits hat das Werk neben seiner direkten körperlichen Präsenz auch einen gedanklichen Kern, aus dem es sich entfaltet. Es gibt einen geistigen Einzugsbereich, es gibt historische, soziologische, ästhetische Referenzen. Das heißt, eine Konzeptualität, die sich nicht über das Hinschauen, aber eben auch nicht über die Körperlichkeit erschließt. Irgendwie muss das Werk dann selbst einen Raum für Reflexion schaffen, also dafür sorgen, dass der Betrachter Abstand gewinnt.
- VH: Zu dem Kontext, aus dem die Werke ihren Sinn beziehen, gehört auch der Dialog der Arbeiten untereinander. Welche Dramaturgie verfolgst Du in der Ausstellung?
- CH: Zeitlich sind die Arbeiten ja nebeneinander entstanden, und in der Ausstellung müssen sie auch räumlich zueinanderfinden. Also denkt man in der Vorbereitung natürlich immer alles zusammen. Nach und nach stabilisiert sich dann ein bestimmter Hintergrund, eine Klammer, zu der manche Dinge passen und andere nicht. Bei *Less Work for Mother* ist das eine Ästhetik, die sich stark an industriellen Infrastrukturen orientiert oder an architektonischen Versatzstücken, also an eher unpersönlichen, technischen Elementen. Die Objekte im dritten Ausstellungsraum zum Beispiel sind lauter Apparaturen, die so tun, als hätten sie eine bestimmte Funktion. In einen Stahlblock ist ein flaches Becken eingelassen, in dem Wachs zum Schmelzen gebracht wird. Ein raumhoher Vorhang ist mit Silbertextil beschichtet und an eine Spannungsquelle angeschlossen. Ein Keramikkörper wird von einem Aggregat unter den Gefrierpunkt heruntergekühlt. Jodlösung fließt durch ein Kreislaufsystem aus Stahlröhren. Das sind alles instabile, provisorische Situationen, die einen Zustand der Unentschiedenheit in der Schwebe halten. Die Dinge scheinen zu leben, aber es ist ein maschinell gesteuertes, ein abhängig gemachtes Leben. Ein Leben auf Widerruf.
- VH: Die Werke sind in einem Raum positioniert, der nicht weit und leer wirkt, sondern eher häuslich, aber Du lässt Deinen Arbeiten gewissermaßen einen Raum, sich zu entfalten.
- CH: Vor allem der mittlere Ausstellungsraum erscheint zunächst praktisch leer. Falls es sowas wie einen leeren Raum überhaupt gibt. Immerhin hat er Fenster, die Welt schaut herein,

man sieht Bäume, Licht und Schatten. Mittendurch läuft eine Wand aus vier Glaspaneelen, wie ein Teil der Architektur. Die Scheiben werden durch Körperschallwandler zum Vibrieren gebracht, und diese unmerkliche Bewegung verursacht ein leises, klirrendes Geräusch. So eine Arbeit braucht Luft zum Atmen, deswegen habe ich nichts hinzugefügt außer einer kleinen Graphik. Ein täglich wechselndes Blatt, auf dem mein Vater versucht, einen möglichst perfekten Kreis aus der Hand zu zeichnen. Das fand ich eine schöne Antithese zu den zitternden Scheiben. Innerhalb der Ausstellung dient dieser Raum als Gelenk. Die Glaswand teilt ihn in zwei Hälften, sodass sich eine Passage ergibt, die den Besucher leitet. Der erste Raum, aus dem er kommt, ist wieder etwas dichter, ist auch thematisch anders angelegt. An den Anfang habe ich eine Schwarzweißphotographie gestellt, die historische Aufnahme einer NS-Vernichtungsanstalt. Man sieht aber nur einen Teil davon, eine weiße Wolke am dunklen Himmel, bei der es sich um Rauch aus dem Krematorium handelt. Wegen des Ausschnitts bleibt im Ungewissen, was hier eigentlich passiert. Dieses Bild funktioniert ganz gut als Eröffnungszitat. Es nimmt konkret Bezug auf einen geschichtlichen Hintergrund und steckt damit den inhaltlichen Rahmen der Ausstellung ab. Aber es lässt sich auch konzeptuell an eine Videoarbeit im selben Raum anschließen. *Parallels* besteht aus zwei Filmen, die scheinbar exakt dasselbe zeigen, nämlich einen Topf mit Milch, die aufkocht und kurz vor dem Überlaufen wieder in sich zusammensinkt. Diese Szene ist mit fünfzig Bildern pro Sekunde gedreht, also doppelt so vielen wie nötig. Aus dem ursprünglichen Material wurde dann jedes zweite Bild herausgenommen und zu einem neuen Film zusammengebaut, sodass man nun zwei Filme mit jeweils 25 Bildern pro Sekunde hat. Durch das Aufsplitten kommt kein Bild aus dem einen Film im andern vor, es gibt immer eine minimale Verschiebung. Das Auge ist aber zu träge, um das zu bemerken, deswegen sieht man zwei identische Filme, obwohl sie untereinander absolut nicht-identisch sind. Das Motiv ist also, wie bei der weißen Wolke, wieder das Verhältnis von Wahrnehmung und Wahrheit. Die Bilder lügen ja nicht, sie sind, was sie sind, trotzdem können wir uns nicht auf sie verlassen.

VH: Deine Arbeitsweise ist vielschichtig. Für die Ausstellung hier in der Villa Stuck ist das zugrunde liegende Thema ein dunkles Kapitel der deutschen Geschichte, das hast Du ja schon angedeutet. Es ist aber auch ein trauriges innerhalb Deiner eigenen Familiengeschichte.

CH: Ich weiß nicht, ob man es tatsächlich als Thema der Ausstellung bezeichnen kann, aber es ist auf jeden Fall der Ausgangspunkt, von dem her sich die einzelnen Werke entwickelt haben. Für mich ist es wichtig, dass das, was ich mache, immer auch etwas mit mir selbst zu tun hat. Als Künstler kann ich mich zwar mit der ganzen Welt beschäftigen, aber ich glaube, dass das nur dann authentisch möglich ist, wenn es dabei eine Rückbindung an

meine eigene, persönliche Welt gibt. Deshalb spielen biographische Bezüge oft eine Rolle in meinen Arbeiten, sozusagen als Katalysator, oder als Widerstand, an dem die künstlerische Form Fuß fassen kann. In diesem Fall war das die Biographie meiner Großtante Barbara Hartard, die während der NS-Zeit Opfer der sogenannten Euthanasie geworden ist. Die Geschichte ist in meiner Familie zwar bekannt gewesen, wurde aber trotzdem nie so richtig aufgearbeitet. Meine Großtante war ihr halbes Leben lang Dienstmädchen gewesen, noch vor dem Ersten Weltkrieg in einem Haushalt in München, dann in der Pfalz, wo sie herkam. Zuletzt hat sie wieder in München gewohnt, gar nicht weit von der Villa Stuck übrigens, in der heutigen Unsöldstraße. 1924 ist sie als knapp Dreißigjährige in die Heil- und Pflegeanstalt Eglfing eingewiesen worden, mit der Diagnose Schizophrenie. 16 Jahre lang war sie dort Patientin. Über diese Zeit existiert eine Krankenakte, die heute im Berliner Bundesarchiv liegt. 1939 haben die Nazis begonnen, in den deutschen Pflegeanstalten alle Menschen zu erfassen, die dauerhaft krank waren oder nicht mehr arbeitsfähig. „Lebensunwert“ in der Sprache der Täter. 1940 wurden die ersten Patienten in Vernichtungslager deportiert und dort vergast, etwa 70.000 allein bis zum Sommer 1941. Im Grunde war das die Generalprobe für den Holocaust. Man hat die Bürokratie und die Logistik des Massenmords getestet, bis hin zur technischen Infrastruktur wie den Gaskammern oder den Krematorien. In der Krankenakte meiner Großtante steht als letzter Befund: unheilbar, zu keiner Arbeit zu gebrauchen, asozial. Also das Todesurteil. Im September 1940 wurde sie mit einem Krankentransport in die Vernichtungsanstalt Schloss Hartheim bei Linz gebracht und dort ermordet. In den Achtzigerjahren hat ein Cousin meines Vaters schon einmal versucht, Barbaras Schicksal zu recherchieren, aber das ist im Sande verlaufen. Gleichzeitig ist die Geschichte in den Erzählungen der Familie seltsam unscharf geworden. Auf den alten Photographien, die noch vorhanden waren, hat niemand mehr Barbara erkannt. Oder es hieß plötzlich, sie sei Krankenpflegerin gewesen, die die Patienten in den Tod begleitet hat. Das klingt natürlich schöner, als einen Fall von Schizophrenie in der Verwandtschaft zu haben. Mich hat es dann interessiert herauszufinden, was wirklich passiert ist. Und zumindest die wichtigsten Lebensstationen haben sich ermitteln lassen, die Krankengeschichte ist nachvollziehbar, es gibt sogar ein Bild, auf dem Barbara als junge Frau zu sehen ist, zusammen mit ihren Schwestern.

VH: Du erarbeitest Dir das Thema auf verschiedenen Ebenen, inhaltlich-forschend, aber genauso formal-ästhetisch. Du kommst zu historischen Ergebnissen oder zu soziologischen Beobachtungen, und zugleich schaffst Du mit sehr einfachen Formen einen künstlerischen Parcours von intensiver Qualität.

CH: Die Ausstellung sollte keine Dokumentation sein, das ist klar. Oder noch schlimmer, eine Illustration. Ich versuche, relativ freie Formulierungen für Grunderfahrungen zu finden, die

für mich das Ausgangsthema abstecken: Angst, Verlust, Auflösung. Körperlichkeit, latente Gewalt, Schmerz. Verletzung und mögliche Heilung. Das ist ein Strang an inhaltlichen Motiven, der sich aus dem historischen Material ergibt. Und dann gibt es einen Strang an künstlerischen Motiven, also eine Vorliebe für bestimmte Materialien, eine bestimmte Ästhetik, ein Vokabular an Formen, das mir zur Verfügung steht und das ich versuche weiterzuentwickeln. Wenn diese beiden Stränge sich treffen, funkt es – oder eben nicht. Es muss schon ein Angriffspunkt da sein, an dem der künstlerische Prozess verwundbar ist und sich von einer thematischen Vorlage irritieren lässt. Aber dann läuft dieser Prozess eigenständig weiter, emanzipiert sich gegenüber dem inhaltlichen Impuls, der von außen kommt. Das heißt natürlich auch, dass die Werke sich von der ursprünglichen Geschichte immer mehr entfernen. Dass sie allgemeiner werden und die Referenzen undeutlicher.

VH: Meiner Meinung nach funktionieren sie wie offene Strukturen für elementare Erfahrungen. Würdest Du dem zustimmen?

CH: Ja, aber dieses sehr Allgemeine, Abstrakte ist auch ein Problem. Ich muss mich fragen, ob ich einem Thema mit meinen künstlerischen Mitteln überhaupt genügen kann. Wenn ich eine Biographie als Anstoß verwende für Formfindungen, die am Ende auch ohne diese thematische Rückkopplung bestehen müssen, dann ist das in gewisser Weise ein Missbrauch, zumindest eine Funktionalisierung. Wenn ich Geschichte in ein künstlerisches Werk transformiere, gewinnt sie eine neue Sichtbarkeit, aber eben als Kunst. Als Geschichte, als historische Tatsache wird sie unsichtbar. Das Problem ist eigentlich gar nicht lösbar, dass die Kunst sozusagen die Welt konsumiert, indem sie sich mit ihr beschäftigt.

VH: Ist für Dich also die Erwartung an die Kunst, komplexe historische Sachverhalte abzubilden, nicht richtig?

CH: Zumindest, wenn man eine objektive, das heißt an der Wirklichkeit überprüfbare Darstellung von Tatsachen erwartet. Das leistet ein wissenschaftlicher Text besser. Ein Kunstwerk ist auch komplex, aber auf andere Weise, weil Text und Kunst strukturell unterschiedlich gebaut sind. Ein Text ist linear geordnet, seine Komplexität kann nach und nach abgearbeitet werden. Man bewegt sich durch einen Text wie ein Wurm: immer geradeaus. Es gibt eine Reihenfolge und damit eine Richtung, ein Vorher und ein Nachher, Ursache und Wirkung. Es gibt eine Argumentation, durch die der Leser geführt wird und gegen die er sich kaum wehren kann. Ein Text ist also eine ziemlich didaktische Form, in der ich eine Wahrheit fixieren kann, oder natürlich auch eine Lüge. Ein Bild oder eine Skulptur funktionieren anders, nämlich nicht-linear. Sie bestehen aus Elementen, die alle

gleichzeitig vorhanden sind und die ich als Betrachter selbst sortieren muss. Ich kann hierhin und dorthin springen, kann alles mit allem in Verbindung setzen und mir auf diese Weise meine eigene Ordnung zusammenbasteln, meinen eigenen Sinn. Deswegen kann die Kunst nicht lügen, aber sie kann eben auch keine Wahrheiten vermitteln. Dieser Mangel an Definiiertheit ist genau das, was für mich ein Kunstwerk auszeichnet. In einem wissenschaftlichen Text wäre das ein Fehler. Bei einem Kunstwerk produziert die instabile Ordnung einen Überschuss an Sinn, bei einem Text dagegen lauter Missverständnisse.

VH: Die Geschichte von Barbara Hartard ist tragisch und sehr nahegehend. Wir haben mehrmals darüber gesprochen, wie wir dieses zugrundeliegende Thema vermitteln möchten. Wie wichtig ist die Vermittlung dieses Subtextes?

CH: Grundsätzlich muss jedes Werk immer auch ohne diesen Subtext auskommen, also schon für sich die Herstellung von Sinn zulassen. Es gibt bei mir manchmal Referenzen, die nicht offengelegt werden, die der Betrachter also gar nicht kennen kann. *Study for a Head* zum Beispiel, das gekühlte Keramikobjekt, nimmt sehr abstrakt die Größe und Form eines Kopfes auf. Das kann man als Betrachter unmittelbar sehen, und vielleicht kann man sogar erahnen, dass die Vorlage dafür tatsächlich ein Kopf war, nämlich der einer Schneiderpuppe, oder man liest es in der Werkbeschreibung und kann es dann nachvollziehen. Aber dass meine Großtante aus einer Schneiderfamilie kommt, dass die Eltern, Großeltern, Brüder allesamt diesen Beruf hatten, das steht nirgends, und das kann das Werk auch nicht aus sich selbst heraus kommunizieren. Nur glaube ich in dem Fall, dass es für das Verständnis der Arbeit nicht wichtig ist zu wissen, wo das Motiv herkommt. Wichtig ist das nur für mich, einmal als Entscheidungshilfe, und zum andern, weil diese Entscheidung, auch wenn sie unsichtbar bleibt, ja trotzdem eine Verbindung zwischen dem Werk und dem historischen Geschehen knüpft. Etwas anders war es bei der Frage, wie ich mit der Biographie meiner Großtante umgehen soll. Da war es mir schon ein Anliegen, dass sie im Rahmen des Projekts ihren Platz, ihre Sichtbarkeit bekommt. Dass ich mir nicht quasi parasitär ihre Geschichte aneigne, ohne sie zu erzählen. Das hätte ich gerade hier als unangemessen empfunden, als ein weiteres Totschweigen. Aber dann muss man eben beides trennen, die Kunst und die Geschichte. Die Kunst steht im Museum, die Geschichte als Text im Katalog.

VH: Die Ausstellung ist in meinen Augen empfindsam. Man spürt nicht nur Kälte und Wärme, es ist auch ein Mitgefühl wahrnehmbar, vielleicht angeregt durch das Vergessen auf persönlicher oder allgemeiner Ebene, und zugleich ein Erinnern?

CH: Ja, das ist schon ein Kern bei vielen Arbeiten. Dass sie kleine Ereignisse festhalten,

Momente, die eigentlich flüchtig sind oder unbeständig. Das Zittern von Fensterglas zum Beispiel, die aufkochende Milch, eine eiskalte Oberfläche, flüssiges Wachs. Das sind im Grunde ganz banale Phänomene, die sonst am Rand unserer Wahrnehmung mitlaufen, die für mich aber eine große Kraft haben. Wenn sie uns im Alltag begegnen, blitzen sie kurz auf und tauchen sofort wieder ab. Im Kunstwerk kann ich solche beiläufigen Erfahrungen isolieren und ihnen Dauer verleihen. Als würden die Dinge die Luft anhalten. Mir gefällt auch der Gedanke, dass nichts vollkommen verschwindet. Etwas fehlt, aber trotzdem bleibt etwas übrig. Eine Spur, ein Echo. Ein Ersatz, der dann eben reichen muss. In einer etwas älteren Arbeit, 37°C, hatte ich einen Betonblock auf Körpertemperatur geheizt, den konnte man anfassen, oder man konnte sich draufsetzen, und hat die Wärme gespürt. Wie wenn man sich in der U-Bahn auf einen Platz setzt, der gerade frei geworden ist, und es ist noch die Restwärme eines anderen Menschen da. Oder die klirrenden Glasscheiben, die geben eine Erschütterung wieder, die selbst nicht mehr vorhanden ist, die sich nur noch als Resonanz in einem anderen Körper mitteilt. Also, solche künstlerischen Gesten haben natürlich etwas mit Erinnerung zu tun. Bei den Vorbereitungen zu dieser Ausstellung hat mich auch die Frage beschäftigt, wie wir uns überhaupt an Vergangenes erinnern. Da hat man einerseits die Vorstellung einer historischen Wahrheit, also von Tatsachen, die objektiv weitergegeben werden können. Und dann stellen wir vielleicht fest, dass die Erinnerung selbst unser Bild dieser Vergangenheit wieder verändert. Wie bei Ereignissen aus der ganz frühen Kindheit, die man so oft erzählt bekommen hat und später so oft selbst erzählt, dass man nicht mehr weiß: erinnere ich mich wirklich noch an das Geschehen von damals, oder erinnere ich mich nur noch an die Erzählung? Und dann gibt es natürlich auch die ganz bewusste Fälschung von Geschichte. Gerade, wenn man sich mit einem Thema wie der NS-Vernichtungspolitik beschäftigt, stößt man darauf. Da gibt es Leute, die für Fakten gar nicht mehr zugänglich sind, die sich in einer Parallelwelt eingerichtet haben, mit Parallelwahrheiten, Parallelexperten, einer Parallellogik. Nun fühle ich mich als Künstler zwar nicht unbedingt für historische Bildung zuständig, aber trotzdem muss ich versuchen, selbst auf festem Grund zu stehen, das heißt, meine Themen sauber zu recherchieren.

VH: Hier in der Villa Stuck gilt das zum Beispiel für die Arbeit *Doors (from Memory)*, zwei weiche, flache Kunststoffmatten, die Du angelehnt an die Gaskammertüren aus Schloss Hartheim gestalten wolltest. In einem früheren Ausstellungskonzept sahen die noch anders aus als jetzt. Du hast mir erzählt, dass Deine erste Vorlage eine Abbildung war, die Du im Internet gefunden hast. Bei einer Nachprüfung hat sich aber herausgestellt, dass die Sache doch komplizierter ist.

CH: Weil es nämlich die echten Türen gar nicht mehr gab. Und zwar war das so: Die Nazis hatten 1940 das ehemalige Schloss zum Vernichtungslager umgebaut, also

Verbrennungsöfen und einen Schornstein installiert, einen Leichenraum eingerichtet und eben eine Gaskammer. Das war ein relativ kleiner Raum, ausgekachelte und als Brausebad getarnt, mit blinden Wasserleitungen und Duschköpfen an der Decke. Es gab einen Eingang, durch den die Opfer hineingeführt wurden, und schräg gegenüber einen Ausgang, durch den man nach der Vergasung die Leichen rausgezogen hat, beide gasdicht verschließbar. 1945 hat man begonnen, das alles rückzubauen und die Spuren zu verwischen. Die Türen wurden entfernt, die Durchgänge zugemauert, die Bodenfliesen abgeschlagen und durch einen Betonestrich ersetzt. Alles sollte wieder wie ein ganz normaler Keller aussehen. Als man dann 1969 in den Tötungsräumen eine Gedenkstätte eröffnet hat, wurden extra neue Gaskammertüren angefertigt, weil ja die alten nicht mehr vorhanden waren. Diese neuen Türen hat man aber trotzdem so hergerichtet, wie man sich die Originale vorgestellt hat. Und zwar historisch inkorrekt, weil man wegen der vermauerten Durchgänge gar nicht mehr wusste, wo genau die Türen während der NS-Zeit eigentlich gewesen waren und wie sie ausgesehen hatten. Da wurde also Geschichte nicht rekonstruiert, sondern konstruiert. Die Türen aus den Sechzigerjahren sind deshalb viel zu groß geworden und viel zu rustikal, und genau das Bild einer solchen Tür hatte ich im Internet gesehen. Inzwischen sind diese falschen Türen selbst wieder ins Depot gewandert. In den Neunzigerjahren hat man nämlich die nachträglichen Vermauerungen unter dem Putz gefunden und freigelegt, man kennt also seitdem Lage und Größe der ehemaligen Türen. Rückblickend ist das eine Geschichte von lauter Täuschungen: der fingierte Dushraum, die Vertuschung der Verbrechen durch scheinbare Normalität, die erfundenen Gaskammertüren. Was ist echt, was nicht? So etwas wie einen authentischen Ort, einen originalen Zustand gibt es eigentlich überhaupt nicht mehr.

VH: Auf welche Vorlage gehen dann die beiden Güsse zurück, die wir in der Ausstellung sehen?

CH: Eine konkrete Vorlage gab es nicht, ich konnte mich an die Wirklichkeit nur herantasten. Immerhin hat man die Aussage des Maurers, der 1940 die Türstürze eingebrochen hat. Aus der geht hervor, dass vermutlich handelsübliche Luftschutzbunkertüren eingebaut worden waren. Für die gab es sogar eine DIN-Norm, und die Normmaße passen wiederum zu den Abmessungen der vermauerten Durchgänge. Ich hatte also Anhaltspunkte bei der Gestaltung der Gussform, aber keine Gewissheit. Das ist wieder ein Problem, das ich nicht lösen kann. Ich kann bloß versuchen, es irgendwie im künstlerischen Werk sichtbar zu machen. In diesem Fall heißt das, die historische Unschärfe als formale Unschärfe stehen lassen, durch Materialverfremdung und Abstraktion klarmachen, dass das Werk keine getreue Abbildung ist, sondern eine Annäherung.

- VH: Wie schon angesprochen, haben wir uns geeinigt, dass wir die Geschichte Deiner Großtante in der Ausstellung selbst nicht prominent thematisieren, auch deshalb, weil sie sonst möglicherweise den persönlichen Blick der Besucher auf die Werke überlagern würde.
- CH: Ich will nicht, dass die Besucher moralisch manipuliert werden. Sie können die Geschichte im Hintergrund tragisch finden und dürfen sich die Ausstellung trotzdem kritisch ansehen. Und das heißt auch, ohne, dass ich eine konkrete Leseweise vorgebe. Ich kann die Wahrnehmung natürlich schon in eine gewisse Richtung steuern, aber eben nicht kontrollieren. Es bleibt immer die Freiheit, sich sein Teil zu denken. Jedes Werk hat eine definierte Form, die für den Betrachter unverfügbar ist, aber umgekehrt aktiviert es Erinnerungen und Empfindungen, die wiederum für mich unverfügbar sind. Der mögliche Sinn eines Werks ist von beiden Seiten her limitiert, aber er kann auch von beiden Seiten gestaltet werden. Er gehört weder mir noch dem Betrachter.
- VH: Dieses individuelle Empfinden und Nachempfinden bringt aber auch eine Unbestimmtheit in der Wahrnehmung. Geht es Dir um Wahrhaftigkeit? Und wie gehst Du mit dieser Spannung um?
- CH: Für mich geht es um Authentizität. Also um das Bemühen, dass das ästhetische Erleben dem historischen Gegenstand gerecht wird, ihn zwar künstlerisch verarbeitet, aber trotzdem auf adäquate Weise aufnimmt. Und paradoxerweise muss man gleichzeitig immer auch zeigen, dass es genau diese Authentizität, diese Entsprechung von Inhalt, künstlerischer Form und persönlichem Erleben gar nicht gibt. Die Frage ist doch: Inwiefern kann ich einem anderen Menschen und seiner Biographie überhaupt nahekommen? Es gibt immer eine Grenze, eine Distanz. Einmal eine zeitliche, das heißt, ich bin nicht dabei gewesen. Und dann eine kommunikative, weil ich in letzter Konsequenz nicht in den andern hineindenken oder in ihn hinein fühlen kann. Eine historische Recherche ist der Versuch, über diese Distanz hinweg an eine Wahrheit heranzukommen. Und die Kunst kann ein Versuch sein, diese Näherung auf einer anderen Ebene zu leisten, über Atmosphäre, Bilder, Empathie. Trotzdem bleiben für mich Zweifel. Wenn ich zum Beispiel zu einer Gedenkstätte fahre, dann gibt es da diese Haufen mit alten Knöpfen, oder Vitrinen mit einer Bürste, einer Kaffeetasse, einem Löffel. Ich weiß, das sind die letzten Dinge, die die Menschen besessen haben, bevor sie umgebracht wurden, aber ich bin mir nicht sicher, ob mich das tatsächlich berührt. Also, ob es mir etwas über diese Menschen sagt, ob es mir hilft, etwas von ihrer Geschichte zu verstehen. Die Vorstellung von echtem Mitfühlen, echtem Mitleiden ist doch eigentlich ziemlich anmaßend. Erst recht der Gedanke, dass ich durch meine Kunst Situationen schaffen kann, in denen das möglich wird. Deswegen kann ich nur versuchen,

diese Distanz, diese Zweifel immer wieder in die Arbeiten selbst einzubauen. Zum Beispiel dadurch, dass sich bestimmte Erwartungen des Betrachters auch mal nicht einlösen, dass er enttäuscht wird, weil manche Erfahrungen unzugänglich bleiben. Das Jod bleibt in den Stahlröhren verborgen, der Strom fließt durch den Vorhang, aber ich kann ihn weder sehen noch spüren.

VH: Was mir auffällt, ist, dass viele Motive oder Materialien in der Ausstellung aus dem häuslichen Bereich stammen. Der Vorhang, den Du gerade genannt hast, oder das Jod, das man aus der Hausapotheke kennt. Oder Fensterglas, Keramik, die überkochende Milch, Wachs. Auch das Wachsbecken selbst, das mich an Küchenarmaturen erinnert. Man kann das, finde ich, als Verweis lesen auf die Biographie Deiner Großtante, die als Dienstmädchen gearbeitet hat, aber es passt auch zum Ausstellungsort hier in den früheren Hauswirtschaftsräumen der Villa Stuck. Spielt die ursprüngliche Funktion dieser Räume in Deine Überlegungen mit hinein?

CH: Gut, ich habe mir die Räume ja nicht direkt ausgesucht, insofern ist das zunächst mal ein glücklicher Zufall. Ich finde es schön, dass es so intime Räume sind, in denen die Werke nicht monumental oder pathetisch werden. Aber dann ist es natürlich auch ein Aspekt, mit dem man arbeiten kann. Hier oben war sozusagen die Rückseite der großbürgerlichen Welt in den Stockwerken darunter, und genau von dieser Rückseite her hat meine Großtante diese Welt kennengelernt. Unter dem Gesichtspunkt haben manche ästhetischen Entscheidungen ihre Berechtigung erhalten, haben sich für mich also rückblickend bestätigt. Oder es sind bestimmte Entscheidungen überhaupt erst zustande gekommen. Zum Beispiel bei der Videoarbeit *Parallels*, da war mir schon sehr früh das technische Prinzip klar, die Verdopplung, die Frage von Identität und Nichtidentität. Nach dem Motiv habe ich aber lange gesucht, und die aufkochende Milch war dann plötzlich genau das richtige Bild. Nicht in einem absoluten Sinn, aber eben hier für diesen Ort.

VH: Die Wolkenphotographie, die den Auftakt der Ausstellung bildet, hast Du *Less Work for Mother* genannt, das ist zugleich der Titel der ganzen Ausstellung. *Less Work for Mother* bringt einen erschütternden und zugleich sarkastischen Unterton mit hinein.

CH: Die Frage nach einer möglichen Mitschuld der Familie, ja. Nicht als Kritik, dafür weiß ich von den historischen Umständen zu wenig. Eher als Frage an mich selbst: Welche Verantwortung habe ich für andere, und wo ist der Punkt, an dem ich vielleicht insgeheim froh bin, diese Verantwortung los zu sein? Was bin ich bereit, geschehen zu lassen, einfach aus Bequemlichkeit?

VH: Der Titel hat aber eine weitere Geschichte.

CH: Und zwar eine, die sich wieder auf die Familiengeschichte bezieht. *Less Work for Mother* war seit den Dreißigerjahren der Slogan der Horn and Hardart Company in Philadelphia und New York, damals eine sehr bekannte Gastronomiekette. Ein entfernter Cousin von Barbara, Frank Hardart, hatte Ende des 19. Jahrhunderts das Unternehmen mitgegründet. Markenzeichen waren die sogenannten Automats, das waren gewissermaßen Vorläufer der heutigen Fastfoodlokale, nämlich Restaurants ohne Kellner, wo sich die Kunden aus gläsernen Warenfächern selbst bedienen konnten. Zum Betrieb des Ganzen hat man natürlich nach wie vor Mitarbeiter gebraucht, in der Küche oder zum Nachfüllen der Fächer. Aber die bleiben hinter der anonymen Maschinerie verborgen. Das Produkt ihrer Arbeit wird präsentiert, und zugleich wird der Mensch als Subjekt der Arbeit unsichtbar gemacht. Es sind also wieder die Menschen auf der Rückseite, die mich interessieren.

VH: Dieses Thema des Verschwindens, des Unsichtbaren ist bei Dir oft präsent. Mit der Wolke in *Less Work for Mother* verflüchtigt sich ein Aggregatzustand, aber tatsächlich werden hier Existenzen vernichtet. In der Ausstellung fällt mir in dieser Hinsicht noch das erhitzte Wachs in *Monument* ein, oder *Necklace*, die Halskette mit dem kleinen Anhänger, eine mit Säure gefüllte Glaskapsel, in der Feingold aufgelöst ist. Das Gold ist da, nur eben aufgelöst. Genauso, wie auch das Wachs formlos ist. Also entweder eine zerstörte, vergangene Form oder eine noch nicht sichtbare, potentielle Form.

CH: Bei den ersten zwei Beispielen, die Du genannt hast, der verdeckten Photographie und dem aufgelösten Gold, steckt sicher eine gewisse Verweigerungshaltung dahinter. Oder bei den unsichtbar bleibenden Materialien, dem Jod und dem elektrischen Strom. Ich habe vorhin gesagt, dass das kalkulierte Enttäuschungen sind, aber vielleicht geht es darüber hinaus auch um so etwas wie künstlerische Aufrichtigkeit. Ich zeige nicht alles her, und der Besucher hat keine Möglichkeit der Überprüfung. Er kann sich nur fragen: Vertraue ich dem Künstler oder nicht? Das ist wie in jeder Kommunikation. Ich muss nicht alles glauben, aber wenn ich an allem zweifle, wenn ich für alles Beweise einfordere, mache ich die Grundlage der Kommunikation kaputt. Ohne Kredit geht es nicht, und umgekehrt auch nicht ohne Bonität. In der Kunst heißt das für mich, dass ich den Betrachter nicht betrügen möchte. Das ist der Deal: Du lässt Dich auf das ein, was ich mache, und dafür wirst Du nicht über den Tisch gezogen. Die Dinge sind, was sie behaupten. Du kannst an jedem Werk sehen, dass es die ganz reale Lösung für ein Problem ist, das es ohne das Werk gar nicht gäbe. Dass jedes Werk also eine bisher noch nicht realisierte Möglichkeit realisiert. Vielleicht ist es ja sogar die Aufgabe der Kunst, genau das zu zeigen. Es ist jedenfalls nicht ihre Aufgabe, uns Illusionen zu machen.

In: Michael Buhrs, Verena Hein (Hrsg.), Christian Hartard. Less Work for Mother,
Kat. Museum Villa Stuck, Distanz-Verlag Berlin 2018