

Innere Sicherheit: Bunker-Ästhetik. Eine Ausstellung des Marburger Kunstvereins (20.10. - 7.12.2006). Ein Bericht und zugleich eine Auseinandersetzung mit dem Essay von Harald Kimpel: "Innere Sicherheit? Fragmente einer Ästhetik des Schwerzerstörbaren"

Auf dem Platz vor dem Eingang zur Ausstellung, zwischen Cineplex-Kino und dem neuen Gebäude der mittelhessischen Bank, gegenüber dem ehemaligen Sorat- und jetzigen Best-Western-Hotel, steht nun ein albanischer Einmann-Bunker - "ein Readymade aus realen zeitgenössischen Kriegen" (Harald Kimpel, Katalog, erschienen im Jonas Verlag, S. 59) - , vom türkischen Künstler Hüseyin Alptekin "Small Brother" tituliert und vor der Kunsthalle Friedericianum Kassel aufgestellt (2002), der, jetzt nach Marburg transportiert, die Aufmerksamkeit nicht nur der Besucher des Kunstvereins auf sich zieht. Der Bunker ist ein absoluter Fremdkörper auf dem Gerhard-Jahn-Platz, etwas, das sich nicht integrieren lässt - und markiert gerade so die Problematik, Möglichkeit oder Unmöglichkeit, einer "Bunker-Ästhetik", des Versuchs, sich künstlerisch mit den Zeugnissen einer Architektur des Krieges auseinander zu setzen.

Der große Essay von Harald Kimpel, der den Mittelteil des kleinen aber schönen Kataloges bildet, berichtet zunächst über das Projekt des französischen Philosophen Paul Virilio, der 1975 im Pariser Centre Pompidou in einer Fotoausstellung und der zugehörigen Publikation "ausgehend von den "Atlantikwall"-Anlagen der Bretagne - die Ruinen der "finalen Architektur" inventarisiert, dokumentiert, typologisch sortiert und als Teil einer Philosophie des "militärischen Raumes" beschrieben" hatte (S. 52). Virilio dechiffriert die mythische Dimension der Bunker, die er zum Beispiel mit altägyptischen und etruskischen Gräbern und Bauten der Antike vergleicht. Die entscheidenden Sätze lauten (zitiert nach Kimpel, Katalog S. 53): "Der archäologische Blick entdeckte die "Analogie zwischen dem Archetyp der Totenbestattung und der militärischen Architektur": "als hätte die Organisation Todt letztlich nichts anderes im Sinn gehabt, als einen sakralen Raum zu organisieren". Jedes dieser versinkenden Bauwerke auf "Wartstellung im Angesicht der Unendlichkeit des Meeres" erschien dem Philosophen wie "eine leere Arche oder ein kleiner Tempel ohne Religion": "Betonaltäre, errichtet im Angesicht der Leere des Meereshorizonts".

Folgerichtig wird der Funktionalismus der Bunkerarchitektur zum Signum der Moderne und kann so mit dem ästhetischen Konzept etwa Le Corbusiers gleichgesetzt werden. Kimpel, der sich auch auf den Science-Fiction-Autor James Graham Ballard und Alain Robbe-Grillet bezieht, resümiert: "aus der Geschichte gefallen, zeitunempfindlich, flackern die Bunker als Chiffren aller Epochen auf; um ganz gegenwärtig zu sein, mussten sie aus der Zeit stürzen. Diese Stellung am Abgrund der Zeit ist es, die in den künstlerischen Zuwendungen vielseitige visuelle Interpretationen erfährt" (S. 55).

Gefragt werden muss also, ob der Bunker sich wirklich als "multifunktionale Metapher" (S. 56) eignet, ihm folglich eine spezifische Ambivalenz, ein Doppelcharakter: der "Zuflucht als Sarg" (ebda.), zukommt, er, wie Virilio annimmt, eine sakral-numinose Aura konstituiert. Es handelt sich hierbei um nichts weniger als eine akademische Frage; sie tangiert unmittelbar unser Verständnis der nationalsozialistischen, überhaupt der totalitären Vergangenheit des 20. Jahrhunderts. Können Bunker zum "Symbol" (S. 58) und solchermaßen künstlerisch behandelbar werden - oder legen die "visuellen Interpretationen" etwas anderes, beunruhigenderes, frei?

Kimpel bescheinigt den ausgestellten Bildern, Fotografien und Objekten einen kritischen Habitus. Sie stellten sich der Aufgabe, die Symbole einer unerträglichen Wirklichkeit "aus ihrer Verdrängung ins Bewusstsein zu heben und einem kritischen Umgang zugänglich zu machen" (S. 63). Könnte es nicht aber im Gegenteil sein - und ließen sich etwa die Fotografien Peter Jacobis nicht genau so lesen - , dass die Bunker sich jedem "kritischen Umgang" entziehen, wie erratische Blöcke ins Bewusstsein hineinragen und es eben so mit einer Zersplitterung seiner Identität bedrohen? Die 1982 und 83 gemachten Aufnahmen dokumentieren, dass die faschistischen Betonbauten sich in den neu errichteten Städten gänzlich fremd, nicht ein-

mal stumm, und solchermaßen doch auf Sprache deutend, auralos und gerade hierin schrecklich, erheben; ihre Trümmer in Wäldern und Brachland erinnern nicht einmal ex negativo an romantische Ruinen, sondern bleiben völlig unverbunden mit der sie umgebenden, ja in sie eindringenden Natur. Die verwitterte Wand des U-Boot-Bunkers in Bremen hat auch nicht von ferne etwas mit der von Leonardo da Vinci beschriebenen zu tun, die zu studieren Malern eine nützliche Übung sei. Die Überbleibsel des Faschismus sind keine Zeichen, sondern selber der Schrecken, den das Bewusstsein nicht zu bewältigen vermag.

Nicht von ungefähr wenden sich ihnen Künstler in den 70er und 80er Jahren des letzten Jahrhunderts zu. Der Fortschrittsoptimismus der Studentenbewegung ist verflogen, es beginnt eine Epoche der scheinbaren Erstarrung. Das Menschenbild jener Ära wird radikal negativ, Untergangsvisionen haben geradezu Hochkonjunktur - ein Beispiel: Ulrich Horstmanns "Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht" erscheint 1983 und bringt dem Autor, welch eine Ironie!, den Kleistpreis ein. Die Fotografien von Peter Jacobi oder die Arbeiten und Zeichnungen von Joachim Bandau bekommen eine andere Dimension, wenn man sie in diesen Zusammenhang stellt. Sie dokumentieren ein Gefühl tiefer Hoffnungslosigkeit, zu dessen Ausdruck sie sich der Ruinen des Faschismus, den vermeintlichen Metaphern eines verlorenen Lebens, bedienen (vgl. etwa Bunker-Siedlung von 1978). Aber die Künstler, die nach Allegorien eines ausweglosen Daseins suchen, entdecken etwas anderes: Zum ersten Mal in der Nachkriegszeit wagt man es, vielleicht ermutigt durch ein Missverständnis, sich dem zuzuwenden, das in der unmittelbaren Vergangenheit schlechterdings nicht zu bewältigen ist und nimmt es als solches in die Produktionen der Gegenwart auf. Damit jedoch ist paradoxerweise die Gewalt des Banns, der seit 1945 über der Geschichte lag, wenn auch noch nicht gebrochen, so doch so weit gemindert, dass der Schrecken des Totalitarismus wahrnehmbar wird als das, was er ist: als das Nichts, in dem sich die größte - negative - Steigerung des Numinosen verbirgt. Die Bunker-Architektur beinhaltet die höchste Präsenz des nunmehr Fremden, seiner grauenvollen Kälte; es ist in den Jahrzehnten nach dem Untergang Hitlers in der bundesrepublikanischen Gesellschaft als das Sprachlose und Ausgesparte anwesend. Es als solches wahrzunehmen heißt, sich seiner Macht zu entziehen. Untergründig wird seine Darstellung oder bildhafte Verarbeitung, der Intention nach Gegenwarts kritik, zur ersten wirklichen Auseinandersetzung mit Holocaust und totalem Krieg und stellt gerade so das Ende der unmittelbaren Nachkriegsepoche dar.

Auch die Fotos, die Matthias Koch von Stränden der Normandie, "aus der Höhe einer bis zu 30 m langen Feuerwehrdrehleiter" macht (S. 65), zeigen die in die Landschaft eingelagerten Bunkeranlagen wie nicht-territoriale Einsprengsel, nicht einmal wie der Natur zugefügte Wunden, sondern wie Orte des Ortlosen, fremd im Raum-Zeit-Kontinuum der Gegenwart. Dennoch dokumentieren sie gegenüber den zwanzig Jahre zuvor entstandenen Arbeiten eine Veränderung: Die Überpräsenz, das Gewalttame und Gewaltige der Betonmassen, damals nicht von ungefähr in Schwarz-Weiß-Aufnahmen wiedergegeben, scheint gemindert. Wasser, Erde und Pflanzen umgeben die gefährlichen Stellen, die aber so keineswegs harmloser, etwa nur noch wie bloße Relikte eines untergegangenen Zeitalters, wirken. Ihre Exterritorialität bleibt gerade deswegen bestehen, weil die gesellschaftliche Struktur der Nachmoderne, ihre "Landschaft", sich um sie herum, sie aussparend, aufbaut.

Die Fotografien Magdalena Jetelová "Atlantic Wall" von 1995 zeigen Bunker, auf die mit Lasertechnik Sätze Virilios projiziert werden, etwa der bereits zitierte: "An empty ark or a little temple minus the cult" oder: "The essential is no longer visible". Die zweite Aussage macht die Gefahr, in der sich Virilios Philosophie befindet, deutlich - denn das "Wesentliche" (schon weil es schwer auszumachen ist) war noch niemals sichtbar - , nämlich in zu plakativen Aussagen unterzugehen. Und sieht der Betonkoloss wirklich aus wie ein "kleiner Tempel"? Aus der Diskrepanz von Gegenstand und Beschreibung könnte eine künstlerische Spannung entstehen. Aber es ist wohl eher so, dass Jetelová beabsichtigt, Virilios Philosopheme wie dechiffrierende oder entlarvende Wahrheiten auf die Oberfläche der Bunker zu bringen. Kimpel schreibt, sie nehme "die zerschossenen Reste erneut unter Beschuss": "So überwindet die Be-

schriftung der geborstenen Wände durch das Licht-Menetekel die Sprachlosigkeit der Objekte. Mit Hilfe des Lesers bringt Magdalena Jetelová den Bunker auf den Begriff. Sie nimmt Virilios Text beim Wort: Formeln aus seiner Analyse prallen auf die schrundigen Oberflächen und kommentieren, wofür die Monumente stehen [...]: Wie in Franz Kafkas Strafkolonie werden der Haut die Verbrechen eintätowiert" (S. 74).

Aber kann man Sprachlosigkeit auf solche Weise überwinden, und ist es Aufgabe der Kunst, ihre Gegenstände auf den Begriff zu bringen? Tatsächlich sind es "Formeln" aus Virilios Analyse, mit denen Jetelová "kommentiert", was sie ablichtet. Und ein solcher Kommentar ähnelt, wie es Kimpel notiert, dem Verfahren, das in Kafkas "Strafkolonie" angewendet wird: Er richtet seine Objekte zu. Prallen hier also zwei Formen der Gewalt, die mächtige der Geschichte und eine sie nachahmende künstlerische, aufeinander, um sich in diesem Bezug gegenseitig zur Sprache zu bringen? Es ist zumindest seltsam, dass das Licht hinter dem Bunker wie eine Aureole aufleuchtet, von der die Wolken fortzufliehen scheinen, und die ihn selbst noch düsterer, beinahe ganz schwarz, erscheinen lässt, sodass sich vor diesem Hintergrund die Leuchtschrift umso deutlicher abhebt. Desavouiert der schwarze Block nicht die helle Schrift: die zum kompositorisch notwendigen Gegenstück der Aureole wird? Und wird nicht so, hinter dem Plakativen der offensichtlichen Bedeutung, plötzlich wieder die schiere Rätselhaftigkeit dessen, das sich jeder Abbildung entzieht, sichtbar?

Der Leipziger Fotograf Erasmus Schröter "taucht die verwesenden Bauten in ein Farbbad, wo sie in eruptiver Glut erstrahlen oder in eiskaltem Glanz erstarren, in Licht, das über sie hereinbricht oder ihnen entquillt, als giftiger Farbschwall, der ihnen aus allen Poren dringt. Erasmus Schröters erhellende Maßnahmen bringen farbübergossen ans Licht, was sich im Dunkel der Geschichte verbergen wollte" (S. 73). Kimpel zitiert Gunhild Brandler: "Der konkrete Landschaftsraum reduziert sich auf einen imposanten 'Lichtkrieg', den einstigen Illuminationen von Dresden und Hiroshima folgend" (Bellum oder die Herrlichkeit des Todes. Erasmus Schröter fotografiert die Bunkerarchitektur am Atlantikwall. In: Neue bildende Kunst, 2/1994, S. 19). Eigentlich graust es mich bei diesem Satz: Aus Luft- wird Lichtkrieg, das mag man als verunglücktes Bonmot noch hingehen lassen, aber wer den Feuerschein der Dresdener Bombennacht und den Blitz der über Hiroshima abgeworfenen Atombombe, sei es in kritischer Absicht, als "Illuminationen" bezeichnet, vergreift sich nicht nur im Ausdruck. Dazu hier nicht mehr - aber Brandlers Assoziationen weisen mindestens teilweise in eine falsche Richtung. Schröters Aufnahmen setzen sich keineswegs nur mit der Vergangenheit auseinander; in die Entstehung von Kunst geht, wie vielfach gebrochen immer, zunächst die eigene Gegenwart ein. Es kann so abwegig nicht sein, etwa bei "Bunker WB XLV" von 1999 an das Staatswrack der DDR zu denken, das nun in grotesker Weise von den Industriefarben des kapitalistischen Westens überzogen und solchermaßen appropriiert wird. "Bunker WB XXVI" von 1992 und "Bunker WB LXV" von 2005 lassen unweigerlich an Bilder von Caspar David Friedrich wie "Das Eismeer (Die gescheiterte 'Hoffnung')" oder auch "Der Watzmann" denken, und heben so den Unterschied zur romantischen Stilisierung des Untergangs, dem jedenfalls eine gewisse Erhabenheit eignet, ins Bewusstsein. Der gerade vergangenen Geschichtsepoche, die doch nicht glorifiziert wird, denn sie, dieser Staat, war allerdings "Bunker-Architektur" (und trotzdem ist mit ihm auch anderes, eben eine gewisse 'Hoffnung', vernichtet worden), soll kein Identitätsrest verbleiben. Stellt sich angesichts solcher Überfremdung beinahe ein Quäntchen Mitleid mit solchen Fossilien ein? Nein. Das schlechte Alte wird vom keinesfalls besseren Neuen, wenn nicht aufgesogen, so doch übertüncht; das Gefühl, das einen beim Betrachten dieser Bilder überkommt - ist es das, "Gefühl"? - , hat eher etwas von Ausweglosigkeit. Zwischen dem, gleichsam überholten, System des politischen Totalitarismus' und der totalen Vermarktung scheint es für ein geschichtlich differenziertes Eingedenken und damit eine auch individuell vermittelte Hoffnung keinerlei Raum mehr zu geben. Eiseskälte, hart wie radioaktive Strahlung, und Melancholie gehen, wiewohl sich gegenseitig ausschließend, zugleich von diesen Fotografien aus. Das Unvereinbare existiert in paradoxer Parallelität: Eben dies macht Schröters Arbeiten zu im eminenten Sinn nachmodernen Kunstwerken.

Die von Harald Kimpel initiierte und so kundig präsentierte Ausstellung ist ein Glücksfall für Marburg. Wenn hier teilweise andere Richtungen einer interpretatorischen Annäherung an die Exponate vertreten wurden, so nicht, um Kimpels Ausführungen des Irrtums zu überführen. Es geht nicht darum, Recht zu haben oder zu behalten, sondern in Kritik und Diskussion die interpretatorische Bewegung - letztlich die der Kunst selbst! - , die diese Ausstellung beinhaltet und fordert, aufzuzeigen. Die Werke lassen die Koexistenz unterschiedlicher Sehweisen zu, ohne deswegen in irgendeiner Weise strukturelle Beliebigkeit zu erzeugen.

Max Lorenzen