

Das Schaudern der Seele

Text Klaus Honnef: aus dem Buch „Bunker“, Verlag der Kunst, Berlin, 1996

Wie die rätselhaften Monolithe einer längst vergangenen Zeit ragen die Bunker, Batterien, Stützpunkte und Befehlsstände des Atlantikwalls entlang der Küste des europäischen Kontinents von Norwegen bis zur Grenze Spaniens in die Zeit der thermonuklearen Waffen, Weltraumraketen und Spionagesatelliten. Manche noch immer versteckt im Gelände, andere von den Sanddünen untergraben und umgekippt, einige völlig frei, ausgesetzt der Gewalt der Gezeiten, ein paar in neuer Nutzung als Attraktion für Touristen, eine Art Dinosaurier der Kriegsgeschichte, obwohl kaum mehr als ein halbes Jahrhundert vergangen ist, seit der gigantische Festungswall errichtet wurde.

Er sollte das kontinentale Europa schützen, das sich das nationalsozialistische Deutschland zusammengeraubt hatte, vor den Mächten aus dem Meer, Großbritannien und den USA, den Nationen der Seefahrer. Vom Meer kam der Feind. Und als die amerikanischen, britischen und kanadischen Soldaten der westlichen Alliierten endlich im Juni 1944 an den Stränden der Normandie landeten, war es das widrige Wetter, das Ihnen größere Schwierigkeiten bereitete als die Bastionen der „Festung Europa“. Die erdrückende Überlegenheit in der Luft hatte die Beweglichkeit der Verteidiger entscheidend geschwächt, die immer wieder angreifenden Bomber und Jäger und das mörderische Trommelfeuer der Geschütze einer unvorstellbaren Armada von Schiffskörpern hielten sie am Boden, bis sich die Angreifer in expansionsfähigen Brückenköpfen an Land festkrallen konnten.

Von diesen schwärmten sie in schnellen Vorstößen aus, ständig unterstützt von einer riesigen Luftflotte, und rollten, nachdem sie das gesamte Hinterland gesichert hatten, die Bunkertürme des Atlantikwalls in aller Ruhe auf.

Millionen von Tonnen Beton hatte die Organisation Todt bewegt. Sie war benannt nach ihrem Gründer, dem Ingenieur und Waffentechniker Adolf Hitlers, der bereits den Bau der Reichsautobahnen und des Westwalls geleitet hatte. Reichsminister für Bewaffnung und Munition sowie schließlich Generalinspekteur für Wasser und Energie gewesen ist, bevor er bei einem rätselhaften Flugzeugunglück um Leben kam.

Zehntausende von Arbeitern unterschiedlicher Herkunft waren damit beschäftigt, das aufwendigste und sinnloseste Bauwerk seit dem Turmbau zu Babel zu installieren – ein maßloses Unterfangen.

Die verschiedensten Gattungen der damaligen Waffentechnik waren an der Atlantikküste versammelt, und diese „unterschiedslose Vermischung von Gerätschaften findet sich in der Konstruktion, in der Ausführung des Bauvorhabens des zweiten Westwalls wieder... Die Organisation Todt vereinigte in sich unterschiedliche soziale und ethnische Gruppen: von deutschen Technikern, Zivilisten und Soldaten über Zwangsverpflichteten und Freiwilligen bis zu den Deportierten“¹.

Auf zehn ausländische Arbeiter entfiel übrigens ein deutscher. Entsprechendes galt für die Besatzungen, selbst indische Soldaten sollten zum Kampf ausziehen. Nichtsdestoweniger vermochte das dritte Reich

weder den Atlantikwall zu vollenden noch die teilweise vollendeten Verteidigungsanlagen ausreichend mit der erforderlichen Masse von Soldaten auszustatten.²

Anfang der neunziger Jahre bereiste der Fotograf Erasmus Schröter die ungeheure Strecke, über die sich der Atlantikwall erstreckt, zum ersten Mal. Er hat sie seither inspiziert, studiert, mit Hilfe von Vermessungskarten genauestens fixiert, um bisweilen auch feststellen zu müssen, dass sich Bunker auf Wanderschaft begeben können, und andererseits die Landschaft um sie herum in ständiger Veränderung begriffen ist. Dabei hat Schröter mit einer kleinen Schwarz-Weiß-Kamera optische Notizen angefertigt.

Schließlich setzte er eine Reihe ausgewählter Bauwerke mit großem Aufwand und unter Einsatz einer erklecklichen Anzahl von lichtkräftigen Scheinwerfern, versehen mit unterschiedlichen Farbfolien, und der Assistenz von jeweils 2 bis 3 Helfern spektakulär fotografisch in Szene.

„Mit Sprechfunk, Generator, Blitzanlage, farbiges Licht erzeugenden Scheinwerfern und dem dafür notwendigen Personal reiste Schröter mehrfach in die Normandie (und nicht nur dorthin – K.H.), um in der Dämmerung und unwegsamem Gelände für die Millisekunden der Öffnung des Kameraverschlusses jene fremdartige Atmosphäre zwischen Bedrohung und Lächerlichkeit zu erzeugen, die auf den Bildern Dauer gewinnt.“³ Offensichtlich ist Erasmus Schröter, der anno 1956 geboren wurde und sich in Leipzig dem Studium der Fotografie unterzog, von der merkwürdigen Aura des modernen Kriegsgerätes, anziehend und abstoßend zugleich, fasziniert, genauer, von seiner bizarren Gestalt, zurückzuführen auf den Prozeß, wie es, seit geraumer Zeit außer Funktion, allmählich vor sich hin verrottet.

Unter dem Titel „Flotte“ widmete er zuvor eine Serie von 15 fotografischen Bildern in Panorama-Format den Wracks eines Schiffsfriedhofs vor Peenemünde, auf dem Meer vor sich hin dümpelnden bizarren, grotesk zerfetzten Schiffsrüden, die der Armee der verschwundenen DDR als Zielscheiben gedient hatten.

Seine „Bilder artikulieren“, so Christoph Tannert in einem knappen Text, der den Fotografen als einen „Späher, getrieben von lustvollem Spürsinn und stets unvermeidbar nahe am Abenteuer“⁴ charakterisiert, „die schiere Existenz der Dinge, Zerstörungsverhältnisse sezierend, nüchtern und unbeeindruckt von Seemannsgarn und Heldentod“⁵

Die tausenden Bauten des Atlantikwalls künden noch, 50 Jahre nach der bedingungslosen Kapitulation der Armeen des faschistischen Deutschlands, vom Größenwahnsinnigen Hochmut, gepaart mit militärischer Blindheit, von avancierter Technologie in gleichzeitiger Verkennung ihrer tatsächlichen Konsequenzen, viele davon nach wie vor intakt, einige sogar, wenn auch meist von Kindern und Pennern, genutzt, die meisten im Zustand fortschreitenden Verfalls, Bauten vom Einmannbunker über gewaltige Artilleriestellungen bis zur

unterirdischen U-Boot Basis im Umfang eines ganzen Stadtquartiers (St.Nazaire).

Vermutlich die letzten Festungen der Menschheit, unfreiwillig ironische, dabei makabre Monumente einer Zeit, die sich bereits überlebt hatte, als sie gebaut wurden. „Der Bunker ist uns noch vertraut, er koexistiert, er stammt aus einer Ära, in der sich die strategischen Begriffe des „vor“ und „nach“ (der Vorhut und der Nachhut) vollenden und in der diejenigen des „darunter“ und „darüber“ ihren Anfang nehmen, in der das Eingraben endgültig zum Abschluß kommt, in der die Erde nur noch ein riesiger Gletscher sein wird, der dem nuklearen Feuer ausgeliefert ist. Seine Poesie besteht darin, dass er nur noch ein einfacher Schild für diejenigen ist, die ihn benutzen, ebenso unbrauchbar schließlich wie die Rekonstruktion einer Kinderrüstung, eine leere Muschel, ein rührendes Phantom eines vergangenen Duells, bei dem die Gegner sich noch direkt durch den schmalen Schlitz ihrer heruntergeklappten Visiere beobachten konnten.“⁶

Alles, was die meist großformatigen fotografischen Bilder von Erasmus Schröter zeigen, ist Ergebnis einer aufwendigen Arbeit an Ort und Stelle der fotografischen Gegenstände, ist weder Resultat ausgepicher Labortechnik, noch verdankt es sich digitaler Programme. Denn das Licht, mal ins Giftig-Grelle, mal in träumerische Versunkenheit hinüberspielend, ist mit jener Farbigkeit und Intensität auf die Bunker sowie ihre nähere und bisweilen ferne Umgebung tatsächlich projiziert worden, wie die Kamera sie dokumentiert hat. Schröter inszeniert die sichtbare Realität mit theatralischen Mitteln, taucht sie ins künstliche Licht, schafft dadurch zwar eine andere, jedoch keine artifizielle Wirklichkeit.

Häufig sind lange Belichtungszeiten erforderlich, um den gewünschten Ausdruck zu erzielen, mit der Folge, daß sich die Farbe „verschiebt“ und die für Schröters Bild-Opern spezifische, zwischen Faszination und Grauen schwankende Stimmung erzeugt.

Vor Beginn einer jeden Inszenierung hat der Autor die Wahl der Farben festgelegt. Sie richtet sich nach den architektonischen Eigenheiten des einzelnen Motivs, nach dem Charakter und der Funktion des Wehrgebäudes, nach seiner Kontur in der Landschaft, die ebenso wie bei seiner Errichtung auch im Kalkül des Fotografen von außerordentlicher Bedeutung ist.

In der Kunst des Erasmus Schröter freilich nur im Hinblick auf die ästhetische Wirkung.

Der Fotograf apostrophiert die Farben, die er verwendet, um die Bunker und Bastionen der geschlagenen „Festung Europa“, oder genauer: deren Relikte, zu entsprechender Geltung zu bringen, als „obszöne Farben“.

Als „unanständig“, als „schamlos“ definiert das Lexikon dieses Adjektiv, gemeinhin taucht es im Zusammenhang von Erotik und Sexualität auf. Eine wesentliche Komponente von Sexualität ist die Gewalt. Die Unbegreiflichkeit und Maßlosigkeit menschlicher, also sexueller Gewalt ist in den Monumenten der Vergangenheit am westlichen Rand des europäischen Kontinents gewissermaßen petrifiziert. In rein funktionalen Bauwerken mit nichtsdestoweniger eigenwilliger architektonischer Ästhetik manifestiert sich noch einmal

sichtbar und für lange Zeit wohl auch unvergänglich die Geschichte „unserer eigenen Todesmacht, unserer eigenen Destruktivität, das Spiegelbild der Kriegsinindustrie“⁷, Darauf wirft Erasmus Schröter ein erhellendes Spotlight. Erhellend insofern, als dieses ästhetische Spotlight den mit Hilfe des Lichts inszenierten Objekten der Gewalt, deren Aufgabe es ebenfalls war, vor Gewalt zu schützen, die notwendige Ambivalenz verleiht.

„Es ist eine Ambivalenz aus tiefer Kälte, die Erasmus Schröter in mulmig gewordene Gedenkrituale blitz. Sie schreckt auf aus der kollektiven Behaglichkeit des von Lichterketten erwärmten guten Gewissens und macht die museale Architektur, die Grabsteine des deutschen Traum(a)s und topografischen Chiffren des modernen Krieges... gegenwärtig“⁸

Schröter bricht „den Glanz“, der laut Theodor W. Adorno „für den Tod Reklame“ machte.

Die Ambivalenz, die Ausfluß der überlegten Inszenierung des künstlichen Lichts ist, lässt die Bunkerwelt des Fotografen zunächst wie gespenstische Kulisse eines fiktiven Universums erscheinen, tot und auf beruhigende Weise lebendig zugleich. Erst beim Nähertreten entdecken die Beobachter Hinweise auf die Wirklichkeit der eigenen Erfahrung. Spuren von Vegetation, Strukturen auf dem Beton, die von den Verschalungsbrettern herrühren, und plötzlich im Hintergrund die Lichter einer Stadt. Seine Motive hat Erasmus Schröter meist während der Dämmerung aufgenommen, wo sich künstliches und Tageslicht vermischen, aber auch nicht mehr als 20 Minuten Frist für die fotografische Arbeit verbleibt. Daneben gibt es Bilder der Nacht. Sie muten an wie die fixierten Bilder schwerer (und auch schöner) Angstträume. Schrecklich schön eben. Die Farbe transformiert die funktionale Architektur der Bauwerke, treibt vielfältige Assoziationen hervor, manche erinnern an moderne Hotels, andere an zeitgenössische Kunstmuseen, die sich innerhalb der Städte hinter abweisenden Wänden verschanzt haben, wieder andere erinnern an mittelalterliche Helme mit vorgeklappten Visieren oder an Kettenpanzer, sozusagen derart ihre tatsächlichen Vorbilder enthüllend. Scharfe Kontraste zwischen den Farben, gesteigert mitunter noch durch den Effekt komplementärer Gegenüberstellung – Rot – Grün – betonen sowohl das Unwirkliche als auch das Schrilte und Dissonante der abgebildeten und gleichzeitig inszenierten Realität.

Wie eine riesige Schatulle auf freiem Feld sieht ein vom Meer ausgespülter Bunker aus, Tür und Aufgang hängen gewissermaßen in der Luft, und die ausgedehnte Zeit der Belichtung bei Sonnenuntergang hat ihn mit einem satten Violett übergossen. Schröter zieht die Bezeichnung „Boulette“ vor, um seine „Gestalt“ zu akzentuieren.

Die Wellen des Meeres hat die Zeit der Belichtung förmlich aufgesogen, so daß sich der Atlantik wie eine glattgebügelte Ebene dem Auge darbietet. Bewußt ruft der Fotograf Anklänge an die Kunstromantiker in seinen Szenarien, besonders an die Malerei von Caspar David Friedrich, auf. Diese Verbindungen bilden ein wesentliches Moment für die schwebende Ambivalenz seiner fotografischen Aufnahmen. „Schröter bemächtigt sich des romantisch – deutschen Vokabulars der abendbeleuchteten Sehnsuchtslandschaften

am Meer, um die Konsequenz aus dessen Missbrauch brutal aus der friedvollen Dunkelheit zu reißen, die, ‚deutsches Fühlen‘ gerade jetzt wieder gnädig über sie zu breiten bestrebt ist.“⁹

Wie Matthias Flügge kann man die Bilder von Erasmus Schröter natürlich so sehen, aber auch differenzierter, als Beispiele einer Kunst im Sinne von Kants Verständnis des Erhabenen, wonach das Gefühl des Erhabenen zwar niemals etwas anderes sei als eine bloße negative Darstellung, die „aber doch die Seele erweitert“. Jedenfalls gelangen die Betrachter angesichts der Bilder von Erasmus Schröter an eine Grenze ihrer Aufnahmefähigkeit und Einbildungskraft. Dabei ist die Größe der Formate von ähnlich ausschlaggebender Wirkung wie aggressive Farbenergie des reflektierten Lichts, und das eigentümliche Ineinanderfließen von gefühligter Sehnsucht mit der erschreckenden Verkörperung des Grausigen und Unheimlichen vermag nicht nur leichte Irritationen auszulösen, sondern ebenfalls in tiefe Verwirrung zu stürzen.

Nach romantischer Auffassung erweitert ein gewisses „Schaudern“ die Seele, und die Kraft, die dafür sorgt, ist das Pathos des Erhabenen. Die deutsche Romantik berührt sich in diesem Punkte mit dem britischen Schauder – Roman. Die romantische Ästhetik des Erhabenen manifestiert sich dank der fotografischen Technik der Bilder von Erasmus Schröter in einer neuen, technischen Version. So werden ihre Gegenstände, die Wehrbauten nämlich, gewissermaßen vermittelt technisch – industrieller Umwandlung, die andererseits wiederum auf deren industrielle Herstellung verweist, in einer fremden, verfremdeten Form dingfest. Der voyeuristische Aspekt der Fotografie, das bessere Sehen dank eines Instruments, einer Linse, bringt angesichts der Bilder des Fotografen das Schaudern in den Betrachtern hervor, das Edmund Burke mit der englischen Form der Ästhetik des Erhabenen verknüpft hat: „Das Schaudern bei der Betrachtung aus sicherer Entfernung von Angst einflößenden Objekten und Situationen.“¹⁰

Die Ambivalenz der Bilder überträgt sich unwillkürlich auf die Position ihrer Betrachter. Im Grunde ist die nicht minder ambivalent. Wie die Beobachter und Kommandeure in den Gefechtsleitstellen, wie die Kanoniere in den Batterien, die Schützen in den Maschinengewehrnestern blicken sie aus scheinbar sicherer Distanz, verborgen gegenüber den Zielen ihres Blickes und Interesses, auf die abgebildeten und ins grelle Licht gerückten Bunker, die zu Objekten der Seh – Begierde werden. Vielleicht erhöht auch die anthropomorphe „Gestaltung“ vieler Bauwerke des Atlantikwalls den voyeuristischen Kitzel. Sie resultiert sowohl aus der eigentümlichen Geschichte der Kriegsarchitektur als auch aus ihrer Aufgabe, die Körper der Soldaten zu schützen. Nicht von ungefähr kommen also die zahlreichen formalen Analogien, die sich zur Schutzkleidung der Kämpfer früherer historischer Epochen ergeben. Zwischen der häufig anthropomorphen Erscheinung der Bunker und ihrer industriellen, auf Serie angelegten Herstellung eröffnet sich ein merkwürdiger Zwiespalt. Erasmus Schröter vertieft diesen noch. Ein verwirrendes Mitgefühl kann die Betrachter ergreifen, und mit surrealistischer Plötzlichkeit blitzt der Gedanke auf, auch die Zitadellen und Türme der untergegangenen „Festung Europa“ seien,

wie der Fotograf sie aufspürt und im Bilde vergegenwärtigt, geschädigt, zerstört, umgekippt, nutzlos, auch lächerlich, manche auch ein wenig grausig, letzten Endes ebenfalls Opfer des Laufs der Geschichte, anachronistisch schon, als sie aus dem Boden gestampft wurden. In gewissem Sinne hat Erasmus Schröter die Bunker kraft seiner künstlerischen Arbeit mit Leben erfüllt, mit einem schillernden, irrlichternden Dasein, mit dem dramatischen Leben des Theaters. Aber er hat sein Werkgruppe auf ganze 50 Motive beschränkt.

Bonn, im August 1995

- 1) Paul Virilio, Bunker Archäologie, München 1992, S.28 ,
- 2) Ebenda ,
- 3) Matthias Flügge, Erasmus Schröter. In der Reiß im Raum(Kat) , Berlin 1994, S.300, 4) Christoph Tannert, Erasmus Schröter. In: „European Photography“ No.56, vol.15, 1994, S.32
- 5) Ebenda,
- 6) Virilio o.a., S.46f,
- 7) Ebenda,
- 8) Flügge o.a., S. 301,
- 9) Ebenda,
- 10) nach Iran Boyd Whyte, Das Erhabene. In: „Ernste Spiele . Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790 bis 1990“. München 1995, S. 572