

"Faszinierender Fetischismus: Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in Nazibauten"

von Professor Karen Fiss (San Francisco/USA)

Ich danke Ihnen allen, dass Sie heute gekommen sind.

Ich schätze es sehr, dass mir die Initiative 9. November die Gelegenheit bietet, hier zu sprechen.

Die Initiative hat meine ganze Bewunderung dafür, dass sie diesen Ort unermüdlich im aktiven Dialog mit der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hält.

In Deutschland habe ich noch nie einen akademischen Vortrag gehalten – ich sehe diesem jetzt etwas bang entgegen. Ich hoffe, Sie können ihm trotz meines amerikanischen Akzents folgen.

Slides

Heute möchte ich mich mit zwei Nazi-Bauten in Berlin beschäftigen, die zum Zweck der Ausstellung zeitgenössischer Kunst umgestaltet wurden: die Privatsammlungen von Christian Boros und Desiré Feuerle, von denen Sie hier Fotos sehen. Diese Bunker sind nur zwei Beispiele für den derzeitigen Trend zur Aneignung historischer Orte für die Ausstellung zeitgenössischer Kunst in – sagen wir – erinnerungsträchtiger Umgebung. Lange setzte der Modernismus auf den scheinbar neutralen weißen Kubus. Jetzt wendet man sich davon ab. Anstatt das Kunstwerk „autonom“ wirken zu lassen, sucht man nun nach einer ortsspezifischen Umgebung, die zu einem multisensorischen und einzigartigem Besuchserlebnis führen soll.

Ich sehe diesen Trend kritisch und betrachte ihn als problematisch, bin in meinem Bereich aber fast die Einzige. Nicht, dass ich alle Bauten des Dritten Reiches als unantastbar

erachte, aber es werden kritische Punkte übergangen. Eine neue Nutzung hängt von der Geschichte des Ortes und der geplanten Funktion ab. Die heutige Welt der Kunst wächst unglaublich, und sie ist ein unersättlicher Markt mit einer Unzahl an Veranstaltungsorten, Biennalen und internationalen Ausstellungen. Und sie gehört zu den eifrigsten Ausbeutern von „Nazi cool“. Statt durchdachter Ausstellungen, die das Dritte Reich und die Shoah so einbeziehen, dass sie zu kritischem Denken und zum Dialog anregen, zum Nachdenken über die fortdauernde Bedeutung und Wichtigkeit dieser Geschichte – was muss in Erinnerung bleiben, und können wir politisch und ethisch daraus lernen? - beuten diese zeitgenössischen Kunstinstallationen das Dritte Reich als etwas Außergewöhnliches aus, um diese als spannend und avantgardistisch wirken zu lassen.

Warum sind sie optimale Stätten für Kunst? Zeitgenössische Kunst nimmt für sich in Anspruch, gesellschaftliche Normen und Grenzen in Frage zu stellen. Nazibauten sind aussagekräftige „ready made“. Sie bieten einen einzigartigen theatralischen Hintergrund. Die kulturelle Verbreitung von „cool“ nutzt die Kulisse für seine potentiellen erotischen Grenzüberschreitungen und machen solche Grenzüberschreitungen gesellschaftlich akzeptabel. In einer zunehmend als virtuell erlebten Welt bietet ein Nazi-Bau seltsam erregende Begegnungen mit dem Wirklichen – besonders, wenn es noch Einschusslöcher oder andere Zeitspuren zu sehen gibt. Nicht Neuschöpfungen oder digitale Wiedergaben, sondern etwas Authentisches!!

Wenn der politische Inhalt faschistischer Geschichte durch die ästhetische Verharmlosung in seiner materiellen Existenz getilgt wird, wird der Putz zum Theater. Was geschieht mit verstümmelten Erinnerungen, Verlust, Trauma? Ich finde, diese

Fragen sind aus der Sicht der heutigen Generation, die sich in sicherer zeitlicher Distanz zum Dritten Reich glaubt, fundamental.

Ich versprach Dr. Leuschner, auch die Politik der Vermarktung von solchen Orten anzusprechen und werde das am Ende meines Vortrags tun.

Ich bin überzeugt, dass die Herausforderungen der deutschen Wiedervereinigung diesen Prozess der Normalisierung beschleunigt haben. Die Wiedervereinigung geschah zur selben Zeit wie die explosionsartige Ausweitung des globalen Markts zeitgenössischer Kunst in den 90ern – Kunstspektakel wurden ein ideales Medium, um den Prozess der Normalisierung zu beschleunigen.

Bevor ich detailliert über die Kunstsammlungen von Boros und Feuerle spreche, sollte ich erwähnen, dass es ja in Deutschland und anderen Ländern viele Bunker gibt, die neu genutzt werden, sei es als Luxuswohnungen oder Kulturstätten.

Slides

Per Strömberg hat über Bunkerumwandlungen in Schweden geschrieben – er nennt sie „Funky bunkers“ und sieht sie als Trend, postindustrielle Orte als „Tempel der Hochkultur“ zu inszenieren. In Deutschland erhöhte sich die Zahl kürzlicher Bunkerumwandlungen für private Zwecke dadurch, dass die Bundesrepublik durch die BIMA im Jahr 2007 2.000 Bunker verkauft hat. Zum Beispiel hat in Bremen der Architekt Rainer Mielke dreizehn Bunker in Wohnungen umgewandelt, seine eigene eingeschlossen.

Slides

Luczak Architekten sind für diesen Loft-Komplex in Köln verantwortlich. In anderen Bunkern befinden sich jetzt kulturelle Einrichtungen.

Slides

Hier in Frankfurt gibt es natürlich den Kulturbunker im Osthafen mit dem Institut für Neue Medien.

Slides

In Hamburg haben wir den umfunktionierten Flakturm mit dem bezeichnende Namen „Übel und Gefährlich“, mit einem Radiosender, Studios, einer Kunstgalerie und einem beliebten Club mit elektronischer Musik. Aktuell planen Privatinvestoren eine zwanzig Meter hohe Aufstockung mit einem Park, Stadtgärten, einer Sporthalle und einem Hotel. (Mittlerweile ist das genehmigt.)

Slides

Heute möchte ich mich aber auf die Bunker von Boros und Feuerle beschränken, die 2008 beziehungsweise 2016 öffneten. Sie haben in Deutschland und in der internationalen Presse enthusiastisches Lob geerntet. Nicht eine negative Kritik habe ich gefunden, und beide haben sich schnell zu herausragenden Touristenattraktionen entwickelt.

Slides

Boros verzeichnet für die ersten vier Jahre mehr als 120.000 Besucher. Noch heute muss man einen geführten Besuch mehrere Wochen oder Monate im Voraus buchen.

Slides

Christian Boros kaufte den Bunker in Berlin-Mitte 2006 – es war für ihn „Liebe auf den ersten Blick“. Der Bunker stammt aus dem Jahr 1942, als er bis zu 3.000 Menschen vor den Luftangriffen der Alliierten schützen sollte. Entworfen wurde er unter Leitung von Albert Speer von Karl Bonatz, der später, ab 1949, Stadtbaudirektor von West-Berlin werden sollte. Der Entwurf zeigte die Ansicht einer römischen Festung mit Rustika-Eingängen im „Germania-Stil“ – wie die FAZ sie beschrieb. Die

Wände waren achtzehn Meter hoch und bis zu drei Meter dick. Nach Kriegsende nutzte die Rote Armee den Bunker für Vernehmungen, und die DDR lagerte dort Südfrüchte aus Kuba. Nach der deutschen Wiedervereinigung entwickelte sich 1992 mit Techno-Musik und Fetisch- und Fantasy-Parties sein Image als „härtester Club der Welt“.

Slides

Für den Entwurf der Umwandlung engagierte Boros ein junges Architektenbüro namens Realarchitektur. Es hat sich auf dieses Gebiet spezialisiert und mehrere andere Bunker in Luxusimmobilien umgewandelt, auch Feuerle, zu dem ich als Nächstes komme. Realarchitektur hat zahlreiche Wände und Decken entfernt und so 3000m³ Ausstellungsfläche neu gestaltet.

Slides

Viele Werke aus seinem Besitz wurden extra für diesen Ort geschaffen und installiert. Boros zeigt vor allem große Aufsehen erregende Werke wie die von Olufar Eliasson, Santiago Sierra und Ai Wei Wei.

Slides

Auf dem Bunker ließ er eine Luxus-Penthouse-Wohnung für seine Familie bauen – ein moderner Glaskasten, der an Mies van der Rohes Nationalgalerie in der Nähe vom Bunker erinnern soll. Die riesige Wohnung in modern-minimalistischem Stil besitzt auch ein Schwimmbad und Gärten.

Der Londoner *Independent* lobte Boros, er habe Berlin von einem der hässlichsten Gebäude befreit „mit einem Hauch von Eleganz/“with a touch of flair“. Bei Baubeginn im Jahr 2005 erklärte Boros Reportern: „Es wird wie James Bond – sehr cool – mit Sichtbeton und Glas“. Die FAZ bestätigte das ähnlich: “Die

Architektur ist spektakulär und erinnert an die James-Bond-Filmsets, über die Boros sein Diplomarbeit schrieb“.

Slides

Desiré Feuerles Privatsammlung öffnete voriges Jahr in einem Bunker in Kreuzberg. Feuerle beauftragte dieselbe Firma wie Boros, Realarchitektur, in Zusammenarbeit mit dem britischen Architekten John Pawson. Feuerles Sammlung stellt Möbel eines chinesischen Kaisers und antike Khmer-Skulpturen zeitgenössischer Kunst gegenüber. Er hat sein Vermögen mit einer Kunstgalerie in Köln gemacht, die wegen dieser Art anachronistischer Gegenüberstellung bekannt war.

Slides

Nichts ist historisch bei der Installation von Kunstwerken wie bei Boros. Man findet weder Beschriftung noch Materialien zum Hintergrund, um nicht die reine Bewunderung des Objekts zu stören. Vielmehr, so erklärt Feuerle, sei dieses Herangehen reine Sinneswahrnehmung und Unmittelbarkeit. Wenn die Besucher zuerst in den Bunker hinab steigen, werden sie in einem völlig dunklen Klangraum geführt und lauschen minimalistischer Musik von John Cage. Danach betreten sie den Raum des Duftes (Incense Room), einen verspiegelten Kubus mit dem Duft brennenden Holzes als Erinnerung an die traditionelle chinesische Zeremonie. Slide

Im Raum des Sees (Lake Room) blicken die Besucher in ein unterirdisches Wasserbecken. Ein Architekturkritiker verglich das Becken mit „den Zisternen von Istanbul. Es hat elementare Größe und fasziniert.“ Der Herausgeber des Apollo Magazins schrieb: “Dieser brutale Industriebau ist ein Kunstwerk in sich selbst. Von außen sieht er wie eine Monumentalskulptur von Donald Judd aus. Das ist laut Feuerle ein Gesamtkunstwerk.“

Pawson wird ständig dafür gelobt, dass er der Originalstruktur seine Referenz erweist und seine Eingriffe auf das Minimum beschränkt hat. „Seine Form ist so einfach, schön und verständlich“, wie Pawson sagt. „Dies ist Ingenieurarchitektur. Wenn ich mir irgendetwas wünschen könnte, dann wäre es dies. Beton in einer derartigen Qualität ist nicht mehr zu finden. Seine Patina ist fantastisch.“ Die Berliner Morgenpost vergleicht den Bunker mit einem Kloster. Feuerle bestätigt: „Er ist meditativ und tut meiner Seele wohl. .. Für ein Gebäude mit einem Erbe braucht man keinen Architekten, der ihm seinen eigenen Stempel aufdrücken will. Ein minimalistischer Architekt respektiert das Gebäude.“

Die Frage ist: Welches Erbe wird hier respektiert?

Slides

Boros' Bunker wurde durch Sklavenarbeit erbaut. Keine mir bekannte Publikation – deutsch- oder englischsprachige – erwähnt dies, auch kein Führer bei Boros. Vielmehr betonen ihre Erklärungen Heroismus und Machismo des Projekts – dass 750 m³ Beton entfernt werden mussten, nur Diamantsägen konnten den Beton durchschneiden – das sehen Sie dort rechts. Erst vor Kurzem erschien auf der Boros-Webseite eine einzige Zeile zu der Tatsache, dass beim Bau Zwangsarbeiter eingesetzt waren. Weitere Recherchen dazu, wer diese Menschen waren oder wie viele durch die Arbeit zu Tode kamen, finden sich nicht.

Mich interessierte auch der Standort. Der Bunker wurde auf einem Areal errichtet, auf dem viele jüdische Geschäfte gestanden hatten. Sie wurden in der NS-Zeit zerstört oder arisiert.

Slides.

Dies konnte ich einer Datenbank entnehmen, die Forscher der

Humboldt-Universität erstellt hatten. Hier sind einige Ergebnisse:

Slides.

Feuerles Bunker war ein BASA- (Bahnselbstanschlussanlage) Telekommunikationsbunker – nur das erwähnt die Presse. Wahrscheinlich wurde auch er mit Hilfe von Sklavenarbeit erbaut. Er spielte im Krieg eine wichtige Rolle: Er diente als Hauptquartier und zentrale Kontrollstelle der Deutschen Reichsbahn. Er wurde als Versteck und Schutz für Telekommunikationssysteme errichtet, die Siemens und Halske entwickelt hatten. Alle Eisenbahnbewegungen wurden hier koordiniert.

Slides.

Bekannterweise bot dieser technische Vorsprung der deutschen Kriegsführung im Zweiten Weltkrieg logistische Vorteile bei der schnellen Verlegung von Truppen. Die Reichsbahn spielte bei den Deportationen eine zentrale Rolle – förderte diese Technik auch den Transport in Vernichtungslager? Diese technische Ausrüstung galt als so wichtig, dass die Deutschen sie 1945 beim Fall von Berlin fluteten und zerstörten, um sie nicht in die Hände der Sowjets fallen zu lassen.

Werfen wir noch einmal einen Blick auf die Rhetorik für diese beiden Bauten: Gesamtkunstwerk? Faszinierend, monumental, elementale Größe, Kloster?

Feuerles Begriff "Gesamtkunstwerk" trägt ein schweres Vermächtnis, das natürlich auf Wagner zurückgeht.

Andreas Huyssen, ein Kulturtheoretiker, dem ich viel verdanke, erklärt, weshalb das Gesamtkunstwerk als Monumentalform suspekt bleiben sollte. In einem wichtigen Essay „Monumentale

Verführung“ befasst er sich mit dem fortbestehenden Reiz faschistischer Ästhetik:

Slides

„Die Monumentalform ist suspekt, da sie als repräsentativ für Nationalsozialismus und Totalitarismus gilt. Hitler und Speer begriffen Bauten als Instrumente von Massenpsychologie und Herrschaft. Das Monumentale ist in seinem Versuch, das Individuum zu überwältigen, ethisch suspekt. Es ist analytisch suspekt, denn es ist verbunden mit nazistischem Größenwahn und eingebildeter Ganzheit.“

Huysen stellt eine deutliche Manie für Monumente während der Feierlichkeiten zum 50. Jahrestag des Kriegsendes fest. Deutschland wollte Jahrzehnte lang nichts mit faschistischem Monumentalismus zu tun haben – jetzt, in den Neunzigern, kam man bei öffentlichem Gedenken wieder auf Monumentales zurück. Bezeichnenderweise wurden frühere Reden von Wiedergutmachung und Versöhnung fast durch einen Diskurs von Erlösung ersetzt.

Monumentalität verrät die angebliche Funktion eines Monuments – als ein Ort der Erinnerung in Abwesenheit des Opfers. Bunker stellen Nazi-Militärpropaganda in Betonarchitektur dar. Bestimmt im Fall Boros – diese Gewalt wurde architektonisch in sein Erscheinungsbild als Festung eingegossen. Im Falle Feuerle war der Bunker verborgen, sollte aber auch das Eisenbahnnetz für Kriegszwecke schützen. Was bedeutet es, solche Orte ästhetisch zu verehren? Ist das die Wiederentdeckung eines Raumes, den man ob seiner minimalistischen Größe und Schönheit nicht schätzte? Wiederentdeckt, weil seine Form zu heutiger cooler post-industrieller Ästhetik passt? Ich würde behaupten, dass das Herangehen an Bunker als neu geschätzte edle Ruinen die Baukunst der Nazis wieder glorifiziert und die fortdauernde

Nazismus-Faszination ausnutzt. Die Bedeutung dieser Orte in Kriegszeiten ist als Fetischismus ihrer technischen und materiellen Eigenschaften einzuordnen.

Die Architekten (der beiden Bunker) machten deutlich, dass sie nie eine Gedenkstätte schaffen wollten. Sie unterdrückten Verluste menschlichen Lebens sowie Traumata des Krieges. Und sie nutzten den Reiz historischer Authentizität und Aura aus, um ihre hyper-maskuline und brutale visuelle Ästhetik zu unterstreichen. **Slides**

Pawson äußert: "Es ist schwer, sich einen Ort vorzustellen, der stärker mit Atmosphäre beladen ist als diese monumentalen Bunkerstrukturen. Ich wollte dem Besucher die Verführung durch eine Erfahrung vermitteln, etwas völlig Anderes als das, was man in konventionellen Galerien findet." Und dazu: "Bei meinem ersten Besuch des Bunkers kam mir kein Gedanke an Probleme oder Mahnmale. Für mich ging es um die intuitive Erfahrung von Masse."

Auch Peterson lehnt die Bedeutung der Nazi-Vergangenheit des Boros-Bunkers ab, um sich eher mit seiner Form zu beschäftigen:"

Slides

„Wir haben keinen Versuch unternommen, einen bestimmten Punkt in der Bunkergeschichte zu erwähnen oder herauszustellen – soll ich sagen, dass Ereignisse von vor 100 Jahren bedeutender sind als die vor 20? Diese Entscheidung möchte ich nicht treffen. Ich möchte nur mit dem Raum arbeiten.“

Slides

Sehr aufschlussreich ist der Text der Jury, die dem Bunker 2009 den Preis des Bundes Deutscher Architekten verliehen hat – eine Tafel am Bunkereingang. Der Text betont eine **optimistische** Aneignung der Geschichte: "Die Architekten

sind selektiv vorgegangen und haben, bezogen auf das Kunstwerk oder die Installation, über die Erhaltung des Zustands entschieden. Auf diese Weise konnte der Eindruck einer bedrückenden Omnipräsenz der Geschichte vermieden werden. Das Projekt überzeugt durch eine Integration der Geschichte, die man als optimistisch bezeichnen kann – nicht zuletzt dank der wohl überlegten räumlichen Inszenierung und sorgfältigen Detaillierung.“

Die Fetischisierung von Form und Materialität ist nur eine Komponente der Ästhetisierung und Trennung von der Geschichte des Bunkers. Wie Susan Sontag in ihrem großen Essay „Fascinating Fascism“ erklärt, geschieht diese Rehabilitierung durch den Glauben, dass man Kunst „unmöglich ablehnen kann, wenn sie schön ist.“ Doch es gibt noch eine weitere Komponente dieser Faszination: eine erotische. Faschistische Kunst ist einzigartig, wenn es um Totalitarismus geht, weil sie sowohl lüstern ist als auch idealisiert.

Das faschistische Ideal ist laut Sontag, „sexuelle Energie in geistige Kraft zum Wohle der Allgemeinheit umzusetzen. Das Erotische ist eine stets gegenwärtige Versuchung.“ Sontags Artikel richtet den Blick auf die Rehabilitation der Filme von Leni Riefenstahl – worüber ich auch geschrieben habe.

Slides

„Der Trick besteht darin, die schädliche politische Ideologie ihrer Filme heraus zu filtern und nur deren ästhetische Vorzüge zu betrachten. Wenn die Botschaft des Faschismus durch einen ästhetischen Blick auf das Leben neutralisiert worden ist, wird alles Andere theatralisch und sexualisiert gemacht. Und irgendwie scheint dann der sexuelle Reiz des Faschismus immun zu sein gegen Ironie oder große Vertrautheit.“

Slides

Diese erotische Dimension wird von Boros und Feuerle deutlich ausgenutzt. Boros bekam sie schon fertig – als ready made – serviert: Der Fetischclub von 1990 hat Spuren im Raum hinterlassen – und Boros betont das, wann immer er die Gelegenheit bekommt. Es ist der Kern des Nervenkitzels/Kicks, den Kritiker und Besucher so aufregend und einzigartig finden. Das wird noch verstärkt durch die Art sensationeller Kunst, die er sammelt.

Slides

Ein Artikel in der Zeitschrift *Architektur aktuell* mit dem Titel „Kunstschauder im Bunker Boros“ erfasst die gefühlte Macht von Bedrohung und Vergnügen. „So verbinden sich Irritationen und Event, leichtes Schaudern vor der Geschichte und hoher Kunstgenuss im Boros-Bunker zu einer wohl kalkulierten Einheit der Inszenierung. Das Boros bietet sich für Fotoaufnahmen von teurer Lederkleidung an, so wie diese mit der Schauspielerin Cate Blanchett, die in *OC32* veröffentlicht wurden. Sie posiert mit den besonderen Kunstwerken im Bunker -

slides –

und lutscht an einem Pfeil von Awst & Walther, oder sie hängt buchstäblich gefesselt an einer Baumstruktur von Ai Wei Wei. Wie Sontag sagt, ist dies die aufregendste Grenzüberschreitung, die mit Wohlstand einhergeht – ein theatralischer Exzess, dem normale Menschen üblicherweise nicht begegnen.

Slides

Feuerle fügt dem noch den Geschmack von exotischem Anderen hinzu. Er sammle Kunst der Khmer, weil sie sehr sinnlich sei, und chinesische Möbel, die für ihn eine Art erotischen Reizes haben. Er wolle sie zusammen mit Kunst zeigen, die in ihm dasselbe Gefühl hervorgerufen habe.

Slides

Hierzu wählte er Schwarz-Weiß-Fotos des japanischen Künstlers Nobuyoshi Araki.

Slides

Die Möbelstücke und alten Skulpturen stehen neben Fotos, die nackte oder teils bekleidete Frauen darstellen, die gefesselt oder aufgehängt sind. Nicht e i n e der mir bekannten Kritiken fand Feuerles exotisierenden, sexistischen und rassistischen Fetischismus auch nur im Geringsten problematisch.

Ich komme nun zum letzten Teil meines Vortrags.

Was haben diese Sammlungen mit der Marke Berlin zu tun? Ich betrachte Boros' und Feuerles Bunker als Produkte einer Marketing-Plattform neben anderen, als Promoter dieser neuen Marke. Nach einem Jahrzehnt der Verdrängung einer so genannten „schwierigen Vergangenheit“ änderte die Berliner Marketing-Organisation in privater Partnerschaft ihre Strategie entscheidend. Sie begann, verstärkt die nationalsozialistische Geschichte und die des Kalten Krieges zu vermarkten. Mitten in Berlins akuter Finanzkrise bediente sie die Wünsche von Touristen, die zu 80% sagten, sie kämen nach Berlin, um Orte der Nazis und der DDR zu sehen. Das Gewicht der neuen Tourismuskampagne lag auf einem „memory district“, einem „Viertel der Erinnerung“, das mit der Eröffnung des Jüdischen Museums, der Gedenkstätte für die ermordeten Juden und der Topographie des Terrors mitten in der Stadt entstand.

Slides

Claire Colomb erwähnt in ihrem Buch „Staging the New Berlin“ eine Reklame von 2007, die die neue Gedenkstätte für die ermordeten Juden Europas als einen „vollkommen magischen Ort zur Erinnerung an die Opfer des Holocaust“ beschrieb. Diese Anzeige trug die Logos von BTM und der Deutschen Bahn, die die Kampagne sponserten. So schritt die

Zentralisierung und Normalisierung der Erinnerung voran. Zusammen mit der neuen Sichtbarkeit von Holocaust-Erinnerung wurde Berlin auch zu Europas „Capital of Cool“, Europas Hauptstadt des und der Coolen. Zum ersten Mal nahm die Werbung Subkultur aus dem Untergrund auf, die zuvor als unpassend für das Berliner Image galt. Dies stimmt mit dem internationalen Trend überein, eine wirtschaftliche Entwicklung rund um ein „kreatives Stadtprogramm“ zu fördern, und zwar zur Umwandlung Berlins in eine post-fordistische Dienstleistungsmetropole. Dies das Thema meines nächsten Buches. Die Innenstadt ist zu einem konsumorientierten und geschäftsfreundlichen Zentrum geworden, das Investoren und wohlhabende Bewohner anlocken soll. Dieses städtische Unternehmen nutzte das kulturelle Experiment auf zuvor übersehenen Geländen. Seit der Hinwendung zur Vermarktung von Berlin als „creative city“ – „kreatives Berlin“ bekam die Vermarktung von Orten eine viel sichtbarere Rolle bei der Gentrifizierung und Kommodifizierung dieser hippigen städtischen Räume. Markenbildung verbarg weiterhin harte Umstrukturierungen der Berliner Wirtschaft nach der Wiedervereinigung, und soziale Ungleichheit verstärkte sich.

Wie sehe ich Boros und Feuerle als Teil dieser Entwicklung? Zunächst mal kommt Boros von der Werbung, also beherrscht er die Trends von gesellschaftlichen Vorlieben und von cool und nutzt sie aus. Er treibt viel Werbung für Wirtschaft und Politik – wie Sie hier sehen. Hier hat er manchen Kunden, und er hat selbst politische Ambitionen. Er sieht sich in den nächsten Jahren auf einem politischen Posten – am liebsten als Kultusminister.

Was mir wichtiger ist: Diese sensationsträchtige Rehabilitierung von Bunkern wäre nicht möglich gewesen ohne diese spezifische Verbindung der Welt der Kunst mit der offiziellen

Kultur der Hauptstadt, die das Dritte Reich als Konsumgut absegnet.

Huysen behauptet, dass „der radioaktive Abfall unerwünschter deutscher Geschichte in dem bestehenden Viertel der Erinnerung abgeladen wurde und der Rest der Stadt unbelastet von Gedanken an die Vergangenheit, deren Spuren und Leerstellen sichtbar sind, blieb“. Die Bunker außerhalb des begrenzten Erinnerungsbereichs waren so von ethischen Bedenken hinsichtlich ihres historischen Hintergrundes befreit.

Ich würde auch behaupten, dass Berlin und diese Sammler in ihren Werbestrategien dieselben Techniken der Mystifikation anwenden. In dem Kapitel „History Sells: The Staging of Difficult Pasts“ (Geschichte verkauft sich gut: Die Inszenierung schwieriger Vergangenheit) ihres Buches beschreibt Colomb, wie Berlin kontroverse Entwicklungsprojekte darstellt – sie nennt das „festivalization“.

Slides

Baustellen sind üblicherweise hinter Zäunen verborgen. In Berlin wurden sie stattdessen geöffnet und zu Schaufenstern zur Unterhaltung des Publikums gemacht. Die Menschen sollten direkt sehen, was Technik und Ingenieurskunst vermögen. Architektur und Material des Baus wurden fetischiert und die dahinter liegenden politischen und wirtschaftlichen Probleme ausgeblendet. Das Werbespektakel verdeckte das Versagen staatlicher Ordnungsmacht gegenüber privatem Kapital: „Investoren und Entwickler haben dieses Spektakel entwickelt, damit der Raum nicht als Herrschaft und Macht erlebt würde. Stattdessen sollte man neugierig und spielerisch da herangehen.“ Und natürlich hätten Boros und Feuerle ohne die Privatisierung von kommunalem Raum die Bunker nicht so günstig kaufen können.

Abschließend bleibe ich dabei, dass man diese Orte anders betrachtet haben müsste. Offensichtlich gibt es zu viele Bunker, als dass man sie alle in Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus umwandeln könnte. Die Orte sollten aber auch nicht unkritisch verherrlicht werden. Der Bunker der Initiative 9. November ist ein bewegendes Gegenbeispiel, so wie die Topographie des Terrors und der Bremer Denkort Bunker Valentin von 2015.

Slides

Das Anliegen seiner Ausstellung ist es, den Mythos von der Wunderwaffe der Nazi-U-Boot-Marine zu zerstören und stattdessen die Besucher zur kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichte der Zwangsarbeit auf diesem Gelände anzuregen. Eine Diaschau zeigt Fotos von Zwangsarbeitern, die hier arbeiteten und starben. Sie bekommen wieder ein Gesicht und erinnern an ihr Leben. Der Bunker Valentin birgt auch eine Gedenkstätte für die Überlebenden und ihre Angehörigen.

In keinem dieser Gegenbeispiele versucht man, dem Besucher ein umfassendes/tief empfundenes Erlebnis zu verschaffen. Leider tun dies mehr und mehr historische Einrichtungen, um auf dem Tourismusmarkt bestehen zu können. Die Kuratoren des Bunkers Valentin gestehen zu, dass einige Besucher immer noch Ehrfurcht gegenüber seiner Größe und Nazivergangenheit empfinden. Aber die historische Ausstellung bemüht sich sehr, mit ihnen einen Dialog zur komplizierten Geschichte und zum Mythos des Bunkers zu führen. Entscheidend ist, dass ein Bruch stattfindet, eine kritische Distanz zwischen der Nazi-Vergangenheit und der Bunkergegenwart aufgebaut wird.,

Slides

Ich würde behaupten, dass Boros und Feuerle, trotz des Eingriffs mit starkem Design, gerne die zeitliche Trennung missachten und Nazi-Ideologie und sinnliches Erleben von faszinierendem Faschismus nutzen, um ihre Kunstsammlungen strapaziös und verherrlichend in der Gegenwart wirken zu lassen. Sie wollen so viel verbliebene Imagination, Wunsch und Phantasie der Nazibühne wie möglich in die Ausstellung bringen. Die Besucher bleiben völlig blind gegenüber den unmenschlichen (Arbeits-)Bedingungen und dem Sterben der Arbeiter, die den Boros gebaut haben – sehr wahrscheinlich auch den Feuerle. Das heutige Kunstspektakel bringt diese Opfer unwiderruflich zum Schweigen.

Wenn Militärbauten, die durch Sklavenarbeit auf Grundstücken arisierter jüdischer Geschäfte errichtet wurden, zur Normalität gehören, dann heißt das definitiv, dass Geschichte eine veränderbare Ware ist. In diesen monumentalen Räumen werden neue Könige des Kapitalismus gekrönt.

Ästhetisierung und branding enthüllen die Nähe von monumentalem Gedenken und monumentalem Vergessen. Wir müssen aufmerksam werden, wenn Geschichte mit „alternativen Fakten“ neu geschrieben wird. Beides wäre ein böses Nachleben des faschistischen Erbes.

Karen Fiss (Übersetzung: Erika Hahn)