

Zonen des Übergangs, Wegmarken der Flucht. Zur Kunst Felix Malnigs

Georg Vasold

Die Beunruhigung, die Europa angesichts der den Kontinent durchschreitenden Menschenmengen aktuell erfasst, nährt sich überwiegend aus einer Vielzahl einprägsamer Bilder: Bilder der hastigen Flucht, der ungewissen Hoffnung, der Verzweiflung und der Angst. Was an diesen Bildern so verstört, ist nicht allein der ungefilterte Blick auf das nackte Leben, das hier in Gefahr ist, sondern auch das Ausmaß der Verwüstungen, die der Krieg, dem die Menschen zu entkommen suchen, verursacht hat. Es sind die zerstörten und verlassenen Architekturen, die kaputten Städte, Ruinen allesamt, die Zeugnis ablegen von der Existenz eines einst intakten Lebens – eines Lebens, das aus den Fugen geraten ist und das es nun zu retten gilt.

Wer die Wege der Hilfesuchenden verfolgt, sieht sich allerdings nicht nur mit menschlichen Schicksalen und zerstörtem Wohnraum konfrontiert, sondern auch mit eilig errichteten Neubauten: Gebäuden von überwiegend ephemeren Charakter, notdürftig aufgestellten Lagern, hohen, mit Stacheldraht versehenen Absperrungen sowie neu- oder wiedergeöffneten Grenzübergängen, d.h. Passagen, deren Sinn es ist, die Mengen zu ordnen und ihre Bewegungen in eine vorgegebene Richtung zu lenken.

Es sind dies Wegmarken der Flucht und in diesem Sinn Bauten von hohem Symbolgehalt. Sie stehen für gerettete Leben, verweisen aber auch auf das Scheitern der Idee von offenen Grenzen und friedvollem Zusammensein. Darüber hinaus geben sie Anlass, nach Zusammenhängen zu fragen: wie konnte es dazu kommen, dass sich individuelle Lebenspläne als Utopien, politische Konzepte als Illusionen herausstellen? Welche Kräfte führten zu all den Zerstörungen, und welche sozialen Dynamiken werden nun sichtbar an den Orten, wo die flüchtenden Menschen gestrandet sind: territorial markierte Zwischenbereiche, Orte des Übergangs, in jedem Fall Orte der erzwungenen oder auch erwünschten Veränderung.

Felix Malnigs Bilder zeigen ähnliche Orte der Veränderung, Orte *in* Veränderung, im Zustand des Wandels, mithin des Verfalls. In visueller Vorwegnahme aktueller Bilder entwickelte er schon vor Jahren eine Ikonographie der Transformation. Menschen sind darauf jedoch nur

selten zu sehen, sie haben, wie es scheint, diese Orte wieder verlassen, sind weitergezogen, vielleicht überstürzt aufgebrochen, doch ihre Spuren sind noch sichtbar. Geöffnete Fenster in leeren Räumen; ruhige, einst belebte Straßen; abgestellte, von Schnee bedeckte Autos; unbewohnte Häuser. Das Fehlen der Menschen verleiht diesen Bildern ein Moment der geheimnisvollen Stille, über ihnen liegt ein eigentümlicher „Schatten der Wehmut“ (Simmel 2008: 34). Gleichzeitig aber erfordert ihre Betrachtung ein hohes Maß an Konzentration. Man wird gezwungen, sich auf die Architektur, die oft in ungewohnte Perspektiven gerückt wird, einzulassen, ihre Formen zu studieren, ihre Farben zu beachten und sich über die Materialität des Gezeigten Gedanken zu machen. *Moderne Ruinen*, so wurden diese Bauten beschrieben, und tatsächlich trifft die Bezeichnung doppelt zu. Zum einen, weil sie an ein uneingelöstes Versprechen der Moderne erinnern, nämlich das Versprechen von Fortschritt, Sicherheit und kollektivem Wohlstand. All diese Träume scheinen nun zerplatzt, was bleibt, sind ruinöse, auf ihre kalte Tektonik reduzierte und ihrer Funktion entkleidete Bauten – Bauten, deren Glanz, so es ihn je gegeben hat, erloschen ist.

Doch Ruinen sind die Gebäude nicht nur aufgrund ihrer scheinbaren oder tatsächlichen Unbehaustheit. Sie sind es auch im Sinne Georg Simmels, der die Ruine als Resultat widerstreitender Elementarkräfte beschreibt, als einen Zustand, in dem die „Balance zwischen der lastenden Materie und der formenden, aufwärts drängenden Geistigkeit zerbricht“. Die von Menschenhand geschaffene Architektur erscheint auf den Gemälden Malnigs häufig als „Verfallsgestalt“, die „Geschlossenheit der Form“ droht sich aufzulösen, man gewärtigt ihre langsame Zersetzung: „Die Gleichung zwischen Natur und Geist, die das Bauwerk darstellte, verschiebt sich zugunsten der Natur“ (Simmel 2008: 34f.). Als untrügliches Kennzeichen dieses Vorgangs – „Verwitterung, Ausspülung, Zusammenstürzen, Ansetzen von Vegetation“ (Simmel 2008: 36) – nennt Simmel eine „Einheitlichkeit der Tönung, eine Patina von überall gleicher Wirksamkeit, eine Reduktion auf den gleichen koloristischen Generalnenner“. Es sind dies Merkmale, die auch viele Bilder Malnigs aufweisen, auch sie handeln von Korrosion, auch sie zeigen jene „eigentümliche Gleichheit mit den Tönen des Bodens“ (Simmel 2008: 38f.), ganz so, als ob die Bauten ihren individuellen Eigenwert einbüßen und sich farblich mehr und mehr ihrer natürlichen Umgebung angleichen.

Doch welche Räume sind es, die auf Malnigs Gemälden zu sehen sind? Was kennzeichnet diese Orte, welche urbanen Ikonographien werden hier ins Bild gerückt? Nicht selten sind es

jene identitätslosen Übergangszonen, die von Michel de Certeau und Marc Augé als *Nicht-Orte* beschrieben wurden: Grenzübergänge, d.h. Transiträume, die nicht zum Verweilen einladen, an denen keine Kommunikation stattfindet, die seelen- und gesichtslos sind. Es ist deshalb kein Zufall, dass manche der Gebäude, die Malnig zeigt, zu schweben scheinen. Trotz ihrer monumentalen Größe und trotz ihrer farblichen Angleichung an die Natur haben sie wortwörtlich ihre Bodenhaftung, ihr Fundament verloren. Es sind dies also keine anthropologischen Orte, keine Orte, an denen eine „ökonomische, soziale, politische und religiöse Geographie“ (Augé 2011: 51) existiert. Vielmehr handelt es sich um architektonische Konglomerate, an denen eine einst verbindliche und gelebte Ordnung verloren gegangen ist oder aufgekündigt wurde zugunsten einer „Abstraktheit, die unser Zeitalter zerfrisst und bedroht“ (Augé 2011: 88).

Allerdings hat Marc Augé auch darauf hingewiesen, dass die von ihm beschriebene fatale Entwicklung hin zur Abstraktheit nie gänzlich erreicht werden könne: „Orte und Nicht-Orte sind fliehende Pole: der Ort verschwindet niemals vollständig, und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her – es sind Palimpseste, auf denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs Neue seine Spiegelung findet“ (Augé 2011: 83f.).

Diese Beobachtung erfährt durch Malnigs Oeuvre eine subtile Bestätigung. Seine *moderne Ruine* mag eine Stätte sein, „aus der das Leben geschieden ist“ (Simmel 2008: 40), doch immer noch ist die leibliche Präsenz der Geflüchteten zu spüren, immer noch verfügt sie über einen der Vergangenheit angehörigen, sich aber in der gegenwärtigen Anschauung erschließenden Erinnerungswert. „Der Erinnerungswert haftet nicht an dem Werke in seinem ursprünglichen Entstehungszustande, sondern an der Vorstellung der seit seiner Entstehung verflommenen Zeit, die sich in den Spuren des Alters sinnfällig verrät“ (Riegl 1903: 8).

Letzten Endes geht es Malnig also um die Spuren der verflommenen Zeit und um die Frage, wieviel Erinnerung darin aufbewahrt wird. Es ist sein Ziel, die gelebte Vergangenheit und die Erinnerung daran, so schemenhaft sie sein mag, nicht nur sichtbar, sondern auch spürbar zu machen. Es wäre deshalb unzureichend, seine Bilder nur als politische Kommentare oder als zeitkritische Stellungnahmen zur Krisenanfälligkeit der Moderne zu lesen. Vielmehr zielen sie darauf ab, die Betrachter emotional zurückzuführen zu den verschwundenen Zeiten und den verlassenen Orten, an denen einst das Leben pulsierte. Sie erinnern an das fragile Verhältnis

zwischen der für die eigene Identitätsbestimmung notwendige Erinnerungsleistung und den momentanen Anforderungen des Daseins, d.h. sie erinnern daran, dass die Zeitschichten ineinander greifen und sich Gegenwart und Zukunft nur im Schatten der Vergangenheit sinnvoll errichten lassen. Malnigs Kunst ist in diesem Sinn ein Plädoyer für Geschichtsbewusstsein, sein Blick zurück ist unabgeschlossen, er fordert uns auf, unser Verhältnis zur Vergangenheit zu überprüfen und uns den weitreichenden Folgen historischer Veränderungen zu stellen. Dies mag der Grund sein, warum Malnigs Werk immer auch einen Hauch positiv gestimmter Zukunftsträchtigkeit enthält. Sie ist, genau wie Simmels Ruinen, „nichts bloß Negatives, wie bei den unzähligen, ehemals im Leben schwimmenden Dingen, die zufällig an sein Ufer geworfen sind, aber ihrem Wesen nach ebenso wieder von seiner Strömung ergriffen werden können. Sondern dass das Leben mit seinem Reichtum und seinen Wechsellern hier einmal gewohnt hat, das ist unmittelbar anschauliche Gegenwart“ (Simmel 2008: 40).

Literatur:

Marc Augé, *Nicht-Orte*, Frankfurt am Main 2011 (2. Auflage) [Orig. Paris 1992].

Alois Riegl, *Der Moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien 1903.

Georg Simmel, „Die Ruine“, in: Ders., *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, Frankfurt am Main 2008, S. 34-41 [Orig. als „Die Ruine: Ein ästhetischer Versuch“, in: *Der Tag* (Berlin), No. 96, 22. Februar 1907].