

Das Bildarchiv ist in der Zwischenzeit sehr stark angewachsen. Man sammelt inzwischen auch älteres Bildmaterial und hat Karten und Pläne älterer finnischer Objekte in schwedischen Archiven kopiert. Man veranstaltet Vortragsreihen und Diskussionen und gibt Kataloge und Begleittexte zu den Ausstellungen ebenso heraus wie eine Reihe von Monographien über finnische Architekten: Theodor Höijer, Lars Sonck, Armas Lindgren, Eliel Saarinen und Johan Sigfrid Sirén; natürlich auch über Aalto — aber über ihn finden sich ja auch ausländische Arbeiten. Das Museum veröffentlicht ein Jahrbuch *Abacus* und erarbeitet alle fünf Jahre eine Ausstellung mit Katalog *Suomi rakentaa* (Finnland baut). Man publiziert auf Finnisch, oft mit schwedischem Paralleltext; einiges auch auf Finnisch und Schwedisch.

Rudolf Zeitler

Diskussion

METROPOLIS UND DIE KRITIK

Die Kritiken der *Metropolis*-Ausstellung geben bessere Auskunft über unsere Kunst als die Ausstellung selbst

Die internationale Kunstausstellung *Metropolis*, die vom 20. April bis zum 21. Juli im Martin-Gropius-Bau in Berlin gezeigt wurde, hat Kunstkritiker aus aller Welt auf den Plan gerufen. Diesmal sind sie sich in ihrer Ansicht einig und schreiben, daß von *Metropolis* - gelinde gesagt - nicht viel zu halten sei. Die Argumente, die die Kritiker gegen diese Kunstshow anführen, sind teilweise berechtigt, zum größeren Teil allerdings zeugen sie von einem sehr merkwürdigen Mißverständnis.

Zur Erinnerung: *Metropolis* ist die Darstellung der aktuellen und internationalen Kunstszene von Köln, London, New York und Paris – glatt, geschäftig, stilistisch ungebunden und in allen Medien zu Hause. Die Botschaft der Ausstellung ist: Was wir die Schattenseiten, die niederen Aspekte der Kunst zu nennen gewohnt waren, ihr Markt-, Unterhaltungs- und Konsumwert, hat sich in eine gestalterische Größe verkehrt. Für die westliche Kunst- und Kulturszene sind Erfolg, Konsum und Preis Faktoren der Qualitätsbestimmung wie früher „Bedeutungssinn“, „inhaltliche Tiefe“, „künstlerische Durcharbeitung“, „Komposition“ etc. Für „urbane Kunst“, wie Oliva in seinem Katalogbeitrag diese Szenekunst nennt, sind Marktmechanismen prinzipiell keine Rahmenbedingungen mehr, sondern inhaltlich wie formal in das Werk einzuflechtende Parameter.

Schon die Werke im zentralen Lichthof des Martin-Gropius-Baus machen dies deutlich. Der Zwitter „Ballerina-Clown“ von Jonathan Borofsky zeigt, was in der Szene als wirkliches Kunststück gilt: als übergroße Puppe ballettös auf einem Bein zu

stehen, der Einprägbarkeit halber fortwährend die gleiche Bewegung wiederholend und wie „den goldenen Ring“ so auch die eigene Geschlechtlichkeit in der Schwebelage zu halten. Weniger konnotativ denn der liebevolle, aber symptomatisch kalte und Distanz wahrende Brückenschlag von Hamilton Finlay „Cythera“. Über diese Brücke kann man ruhig und geschützt mit seiner Liebsten von einer Seite des Lichthofes zur anderen gehen, von allem abgeschieden und in sorgsam austarierter Intimität - auf der Säulenreihe links strahlen in farbigen Neonröhren pastorale Wörter in Englisch, rechts hingegen strahlen sie andersfarbig und in Deutsch. Schließlich das platte Parallelphänomen zur Szene: hoch oben der zerfetzte Globus der Gebrüder Starn. Der Globus hätte, durch einen Mechanismus angetrieben, eigentlich rütteln und zucken müssen, doch fiel der Mechanismus aus, und die Lottogelder, mit denen *Metropolis* finanziert wurde, reichten für die Reparatur nicht aus.

Die Ausstellung spiegelt das Lebensgefühl jener urbanen Künstler wider, die in der Kunstszene zwischen Europa und den USA zu Hause sind, und es ist ein großes Verdienst der Ausstellungsregisseure Joachimides und Rosenthal, dieser Befindlichkeit authentischen Ausdruck verliehen zu haben.

Daß diese Ausstellung über die erfolgsorientierte Kunstszene selbst kein Erfolg ist, liegt daran, daß sich die beiden Ausstellungsmacher auch persönlich zu Wort melden und im Katalog über Hintergründe und Absicht der Ausstellung schreiben. Dadurch kommt eine ganze Reihe von Ungereimtheiten ins Spiel:

Sie sprechen von Berlin als Schnittpunkt zwischen Ost und West, Nord und Süd, zeigen jedoch eine Ausstellung, die von alledem nichts weiß. Für die „Internationale Kunstausstellung Berlin 1991“ geht es nicht an, die Normativität der Westkultur unangefochten gelten zu lassen. Sie sprechen von der Stunde Duchamps, ohne herauszuarbeiten, was beispielsweise Cady Nolands Absperrung von dem berühmten Pissoir unterscheidet. Sie wollen durch das Präsentieren zweier Künstlergenerationen kunsthistorische und stilistische Zusammenhänge aufzeigen. Doch im Gegensatz zu diesem feinsinnigen Anliegen ist die Nachricht der Ausstellung simpel und brutal: Artschwager, Baselitz, Gilbert und George, Knoebel und Richter und Ruscha - die alte Generation stirbt. Auf der Ausstellung erscheinen diese Künstler als unglückliche Inseln mit irrelevanten Fragestellungen, zu Recht von der nachkommenden Generation verdrängt, die von vornherein mit der heutigen Welt vertraut ist. Im allerersten Satz des Kataloges spricht Joachimides vom Auf den Punkt bringen der Kunst am Anfang der 90er Jahre, und daran stimmt meines Erachtens nichts: Das Ausgestellte kommt zu großen Teilen aus den 80ern, von *der* Kunst zu sprechen ist angesichts des disparaten Gebrauches dieses Wortes allein in den beiden Hälften dieser Stadt unangemessen, und überhaupt scheint es absurd, Kunst auf *den* Punkt bringen zu wollen.

Joachimides und Rosenthal sprechen im Katalog eine andere Sprache und haben ein anderes Motiv als die Ausstellung selbst und auch als die übrigen Texte im Katalog. Das Ausstellungsprojekt ist in sich nicht stimmig.

Wenn ich diese Kritikpunkte anführe, weiß ich mich mit den Kritikern weltweit einig. Doch die Kunstkritiker fügen diesen angemessenen Kritikpunkten gerne noch zusätzliche hinzu, die für die Bewertung dieser Ausstellung allerdings falsch und irrelevant sind. Trotzdem verdienen gerade diese größte Beachtung, denn sie sprechen

das Unverständnis gegenüber urbaner Kunst deutlich aus und artikulieren grundlegende Mißverständnisse, so daß aus ihrer Analyse erheblicher Nutzen zu ziehen ist.

Beim Rundgang durch die Ausstellung bemerkt jeder, daß zahlreiche Werke ohne Tiefgang und ohne Sinn sind. Voreilige heben den Zeigefinger und nennen das Verlust von Sinn und Verlust von Bedeutung. Dies sind typische „Verlust-Kritiken“. Um diese Art von Kritiken geht es, und ich möchte im Folgenden einige allgemeine Charakteristika der „Verlust-Kritiker“ anführen.

Am sichersten erkennt man den Verlust-Kritiker an seiner Klage über den Verlust von Sinn, Bedeutung und Tiefe von Aussagen überhaupt. Den Verlust-Kritiker schmerzt es, daß weder die Ausstellung noch das Ausgestellte Inhalte und große Utopien formulieren oder etwa mystische, metaphorische Qualitäten vermitteln, und es enttäuscht ihn, daß mit *Metropolis* eine Großausstellung organisiert worden ist, die nicht einmal den Anspruch auf Geheimnis erhebt - was er also vermißt, sind richtige Bedeutungsebenen.

Deshalb verspürt der Verlust-Kritiker beim Rundgang durch die Ausstellung hauptsächlich Leere. Die Ausstellung wie das Ausgestellte sind, ehe sie etwas mit Kunst zu tun haben, leere Fleißarbeit: 12.000 Kugelschreiber hat Fabre benötigt, um seine Häuser blau zu malen, und Joachimides/Rosenthal 5 Millionen DM, um 188 Werke von 72 Künstlern aus 20 Ländern nach Berlin zu bringen und auf 5.000 qm zu installieren. Der Verlust von Tiefgang und Bedeutung läßt dem Verlust-Kritiker alles als Machete von Machern erscheinen, und so ist es verständlich, daß er sich von *Metropolis* in die großen Salonausstellungen des vorigen Jahrhunderts zurückversetzt fühlt. Auch diese Salons waren internationale Kunstausstellungen monströsen Ausmaßes (Salon Paris 1859: 3.900 ausgestellte Arbeiten), auch die Salons waren ein verrücktes Nebeneinander von hervorragenden und sehr schlechten Arbeiten, und auch sie waren zu ästhetischen Setzungen nicht fähig - allerdings wurden zu Zeiten Baudelaires internationale Großausstellungen grundsätzlich und leidenschaftlich gutgeheißen.

Der Verlust-Kritiker ist irrtümlicherweise davon überzeugt, daß die Ursachen seiner Verlust-Gefühle in der Kunst lägen. Er meint, daß beispielsweise die Glätte und die Härte der verwendeten Materialien oder die Handwerklichkeit ihrer Verarbeitung die Ursachen seiner empfundenen Leere oder des Verlust-Gefühls von künstlerischer Tiefe und Wärme wären. Doch was er da empfindet, sind vielmehr die Folgen seiner eigenen Einstellung, die Konsequenz verlust-kritischer Methode. Der Verlust-Kritiker lebt von Erinnerungen an die Kunst in der Moderne und in der Geschichte, verwendet sehr viele Zitate und zitiert historische Haltungen - er hat „Spaß“ an Geschichte. Dementsprechend blendet er die Eigentümlichkeit heutiger Kunst, den Augenschein urbaner Bilder aus. Paradoxiertweise macht er der Kunst jedoch die Haltung zum Vorwurf, die er selber einnimmt: Die Kunst, so klagt er, lebe von Erinnerungen an die Moderne, an die Geschichte, gebrauche Zitate, Attitüden und umgebe sich aus schöpferischer Impotenz mit bloß entlehnter, beanspruchter oder angedichteter Aura. Sein Gespür für die Bedeutungshaftigkeit des Vergangenen blockiert dem Verlust-Kritiker also die Sensibilität für urbane Kunst. Allein dies begründet Melancholie,

verursacht Verlust-Gefühl; es ist eine methodenimmanente Konsequenz und nur scheinbar ein wirkungsästhetisches Gefühl.

Bezeichnend für den Verlust-Kritiker ist sein „Spaß“ an Geschichte. Jede seiner Feststellungen gewinnt eben dadurch Wert, daß ihr „die historische Perspektive“ verliehen wird. Jeder beobachtete Verlust muß „historisch verfolgt“ werden. Selbstverständlich sind historische Perspektiven notwendig, aber eine Sache ist es, zeitgenössische Kunst mit Respekt vor der Vergangenheit aufzuklären, eine andere, vor dem Hintergrund behaupteter Verluste in der zeitgenössischen Kunst die Vergangenheit nostalgisch und konjunkturrell wiederaufzuwerten. Denn egal wie irrelevant oder kleinlich die Beobachtung ist, die der Verlust-Kritiker „historisch verfolgt“, so empfindet er es doch stets als mutig und besonders großartig, es überhaupt zu tun.

Den Verlust-Kritiker schmerzt am meisten der Verlust von Unterscheidbarkeit. In *Metropolis* schwindet ihm gleich eine ganze Reihe von Unterscheidbarkeiten dahin. Beispielsweise die zwischen Kunst und Entertainment: Betrachtet er Morimuras Cranach-Persiflage „Playing with Gods“ oder Steinbachs Elefantenschädel, gerät er in einen Taumel und empfindet eine verwischende Durchmischung der Realitäten: Kunst, Warenangebot, Unterhaltung. Er würde sich gerne für deren glatte Separierung einsetzen. Was ihn zu dieser Einsatzbereitschaft bewegt, spricht er niemals aus.

Ein weiterer schmerzlicher Unterscheidbarkeitsverlust ist der von Bild und Wirklichkeit, von Wahr und Falsch. Er erinnert sich: die Welt ist, was und wie sie scheint. Aber die Kunst, das sieht er in *Metropolis*, ist dies offensichtlich auch: Dinge überhaupt sind also nichts als ihre Oberflächen, den doppelten Boden der Bedeutungsebene gibt es auch im tiefsten Innern nicht – die Unterscheidbarkeit zwischen Oberfläche und Inhalt ist verloren. Diesem Unterscheidbarkeitsverlust entspricht der von Kunst und Wirklichkeit, von Erscheinungen und Dingen an sich. Unterscheidbarkeitsverluste sind dem Verlust-Kritiker ein großes Ärgernis.

Die verlorene Unterscheidbarkeit von Illusion und Wirklichkeit, von Kunst und Natur vergrößert sein Leiden an urbanen Bildern. Fortwährend leidet der Verlust-Kritiker an „Bilderflut“, er fühlt sich sozusagen fortlaufend vom Bild eines „Bilderbombardements“ verfolgt, er spricht von „Bildermaschinen“ wie von Maschinengewehren - wahrscheinlich kommt darin eine generationsbedingte Neurose zum Ausdruck. Verlust-Kritiker verlieren in *Metropolis* die Orientierung, ihren emotionellen Halt, ihren Scharfsinn.

Letztlich sei darauf hingewiesen, daß die verlust-kritische Haltung von politischen und sozialen Einstellungen völlig unabhängig ist. So beklagt eine Gruppe der Verlust-Kritiker den Verlust von Verständnismöglichkeiten. Sowohl die Ausstellung als auch das Ausgestellte seien unverständliche Hieroglyphen, und da man sich nach Ansicht dieser Verlust-Kritiker künstlerisch sehr wohl hätte verständlich ausdrücken können, handle es sich bei *Metropolis* um kalkulierte, willentliche Verschlüsselung von Kunst. Das sei arrogant und elitär, rücksichtslos und karrieremotiviert. Andere beklagen das Gegenteil: den Verlust geistigen Anspruchs, intellektueller Herausforderung, seelischer Auseinandersetzung. Dieser Verlust bedeute Entmythologisierung der Kunst, sei qualitativer Abstieg, Symptom des Banalen – die Ausstellung und ein

Gutteil des Ausgestellten biete daher weiter nichts als den Unterhaltungswert eines Tivoli. Beide Gruppen der Verlust-Kritiker sind sich trotz unterschiedlicher Wortwahl und Argumentation aber darin einig, daß in *Metropolis* die Unterscheidbarkeit zwischen Erlebnis und Unterhaltung, zwischen Gefallen und Provozieren verloren ist.

Die Verlust-Kritiker wären nicht weiter erwähnenswert, wenn die Analyse ihrer Mißverständnisse nicht geradewegs auf das Wesentliche urbaner Kunst führen würde. Ein solcher Kritiker erkennt nicht, daß das, wonach er sich sehnt, heute künstlerisch gar nicht etabliert oder erzeugt werden kann; was er verlorenen Inhalt oder Sinn nennt, existiert wohl, verschwindet aber, sobald danach gegriffen wird. Jeder Anspruch auf Sinn- und Bedeutungskompetenz, in welcher Form auch immer er angemeldet wird, ist diesem Dilemma unterworfen. Der Verlust-Kritiker ist sich dieses Dilemmas aber nicht bewußt: Es ist heute absolut kein künstlerisches Arbeiten denkbar, dem nicht vorgeworfen werden könnte, es inszeniere lediglich die Ästhetik seines Themas. Jede künstlerische Formulierung von Sinn verschlingt selbst mehr Sinn, als sie zu vermitteln imstande ist, und verflacht mehr Bedeutung, als sie durch ihre inhaltliche Tiefe erzeugen kann. Wo immer auch künstlerischer Tiefgang erreicht wird, ist dieser Bedeutungszuwachs nur ein scheinbarer. In Wahrheit verflacht die Form ihren Inhalt stets schneller, als er zur Wirkung gelangen könnte. Der Inhalt, die Bedeutung eines Werkes ist nicht die Kehrseite der Oberfläche, sondern weit weniger als das, denn wie bedeutsam auch immer eine Aussage formuliert wird, so etabliert sie unumgänglich mehr das Gegenteil von dem, was sie eigentlich will. Jeder Inhalt verursacht stets überproportional viel Oberfläche.

Je deutlicher, schärfer und prägnanter einerseits Olaf Metzel, Jeff Koons oder Gerhard Merz Inhalte mit ihrer Kunst formulieren, desto stärker relativieren sie sich; schließlich verdunkeln und verwirren sich ihre Aussagen, werden banal und belanglos. Andererseits sind im Inhalt schwebend, dunkel und poetisch gehaltene Werke von Edward Ruscha, Günther Förg oder Rainer Görß als solche völlig klar und deutlich, und gerade die wunderbarste Poesie erweist sich letztlich als Verabsolutierung billiger poetologischer Grundregeln; womit an die *Anselm-Kiefer*-Ausstellung in der Nationalgalerie erinnert sei, die sich zeitlich mit *Metropolis* überschneidet.

Ein Werk, das eine Aussage über sich oder über etwas außerhalb seiner selbst Liegendes explizit formuliert, wirkt unter allen Umständen dümmlich, plakativ verkürzend oder falsch. Der Verlust-Kritiker übersieht also, daß das, was er Sinn und Bedeutung nennt, weder verloren noch besonders weit hinter der Oberfläche der Dinge liegt. Sinn und Bedeutung in der bildenden Kunst lassen sich heute weder als etwas Klares und Deutliches noch Dunkles und Verworrenes, weder als etwas Tiefes noch als etwas Flaches denken und darstellen. Derartige Kategorien sind schon längst abgelöst: Der Inhalt ist nicht passiv und verborgen, sondern auf eigensinnige Weise agil, offen zugänglich und einsichtig auf der Oberfläche der Dinge, und diese Agilität von Sinn und Bedeutung triumphiert über das, was der Verlust-Kritiker seine „interpretatorische Freiheit“ nennt, und suspendiert sein Bedürfnis nach Interpretation.

John Armliders Installation „FS 241“ und Julio Sarmientos Werk „Days of Darkness and Light - VII (Table)“ haben für das hier Gesagte eine paradigmatische Bedeutung; keine anderen zwei Werke eignen sich besser zur Veranschaulichung oder

als Metapher des verlust-kritischen und urbanen Bedeutungssinns. Beide Werke stammen aus dem Jahre 1990, beide Künstler sind Jahrgang 1948.

In Sarmentos Arbeit stehen zahlreiche leere Stühle um einen schwarzen, großen Tisch; wie das Kunstwerk sind auch diese Stühle für den Verlust-Kritiker mit Bedeutungen zu besetzende Leerstellen. Bedeutungen, so sagt er, ergänzen sich stets, auch wenn sie sich gegenseitig ausschließen. Trotzdem ist jeder Verlust-Kritiker davon überzeugt, daß es letztlich doch eine beste Besetzung der Leerstellen, eine richtige Bedeutung des Werkes gibt; unten rechts im Bild ist ein Thron, sozusagen die regulative Idee des Stuhls: die Leerstelle, nach deren Besetzung jeder Verlust-Kritiker trachtet. Allerdings ist der Kreis der Verlust-Kritiker in sich blockiert und niemand darf den runden Tisch verlassen, an dem die Verluste ausgehandelt werden; so bleibt schließlich alles beim Alten, das verlust-kritische Denken gleicht einem Träumen von der Reise nach Jerusalem.

Während diese Szene auf der schrundig weißen Leinwand durch einen nicht definierten Raum schwebt, ist Armladers Installation eine glatte und präzise Anordnung von 30 runden Neonröhren, die leuchtend und warm leicht konkave Schminkspiegel umschließen. Hier sieht man statt Inhalt und Tiefgang, statt Leerstellen für Bedeutungen sich selbst. Von Ferne betrachtet erscheint man in dreißigfacher Vervielfältigung, jeweils etwas anders verzerrt, unproportional verkleinert und auf dem Kopf. Von Nahem verlieren wir uns selbst aus den Augen, und was schließlich bleibt, ist Oberfläche richtigherum: die eigene Haut. Der Sinn, die tiefe Bedeutung dieses Werkes braucht jedoch nicht „hinter“ dem Gesehenen vermutet zu werden, sondern ist der Zusammenhang des Gesehenen selbst, wird also durch Sensibilität für Augenschein und Oberfläche etabliert. Die gemachten Beobachtungen als Leerstellen auffassen und mit Bedeutungen belegen zu wollen, würde stets mehr Sinn in Anspruch nehmen als das Gesehene selbst und somit das Werk verflachen, noch ehe sein Tiefgang erkannt wäre. Die Werte, die Inhalte urbaner Kunst sind wie unsere Spiegelbilder in Armladers Werk: mal zerstreut aber „tief“, mal gebündelt aber „oberflächlich“. Sie sind unter allen Umständen agil und geschmeidig und machen von ihrer Agilität in dem Maße Gebrauch wie wir von der unseren.

Vor diesem Hintergrund wird vielleicht das Ausmaß der Enttäuschung und des Leidens des Verlust-Kritikers verständlich. Für ihn heißt interpretieren, stets etwas Zusätzliches neben, über oder hinter dem Augenschein zu sehen und dieses, nicht den Augenschein, zu erfassen, kunsttheoretisch zu untermauern und gegen das, was andere Anderes dahinter gesehen haben, zu verteidigen. Seine Eigenschaft, sich vom Augenschein der Kunst zu Gunsten eines vermuteten Tiefgangs und Inhaltes abzuwenden, ist vielleicht das entscheidendste Kriterium des Verlust-Kritikers.

Metropolis hat es trotz aller Zweifelhaftigkeit vermocht, die Verlust-Kritiker zur Artikulation ihrer Ansichten zu bringen. Dadurch wird es möglich, das verlustkritische Mißverständnis, in der Tiefe die Bedeutung zu suchen, aus dem Weg zu räumen und die Sinnlosigkeit dieser Suche einzusehen. Zusammen mit der *Metropolis*-Ausstellung kann diese Einsicht unsere Sensibilität für die Oberfläche und den Augenschein urbaner Kunst und die Agilität ihrer Inhalte schärfen.

Andreas Jürgensen