

Brigitte Flickinger

Kulturrecycling?

Markt und Meinung

Recycling ist, sagt uns das Lexikon, "in der Technik die Wiederverwendung von Abfällen, Nebenprodukten oder (verbrauchten) Endprodukten der Konsumgüterindustrie als Rohstoffe für die Herstellung neuer Produkte".¹ Recycling bezeichnet also zum einen die materielle Beschaffenheit eines Objekts: Es ist nicht aus originären Rohstoffen hergestellt, aber dennoch in seiner gegenwärtigen Objektgestalt neu, zumindest aktuell. Zum zweiten drückt Recycling einen Verwandlungsprozeß aus: Der im Recyclingverfahren hergestellte Gegenstand hat einen Vorläufer, aus dem er entwickelt worden ist und demgegenüber er eine (meist) qualitative Veränderung durchgemacht hat.

Zum dritten – auch wenn das aus der genannten Definition weniger herauszuhören ist – verbindet sich mit dem Recycling zumeist eine völlig neue Funktion des Gegenstandes, wobei das nicht unbedingt bedeuten muß, daß er neuerlich hergestellt oder verändert worden ist. Oft hat sich nur sein Umfeld geändert, wodurch dem Gegenstand sein ehemaliger Nutzen oder Wert verloren gegangen ist. Zwar bedarf die neue Umgebung seiner nicht mehr in der ursprünglichen Weise, dennoch entsorgt sie ihn nicht als überflüssigen Abfall, sondern nutzt ihn oder seine noch nicht verbrauchten Materialien auf neue Weise.

Zum vierten ist Recycling in der Technik mittelbar auch ein Phänomen des Marktes, denn ohne einen entsprechenden Bedarf oder eine Nachfrage und/oder ohne daß zugleich ein Mangel an originär Neuem bestünde, käme es nicht zu der genannten (materiellen) Rettungsaktion! So aber läßt sich das Gewünschte kostengünstig produzieren, selbst wenn ursprüngliche Rohstoffe knapp oder gar nicht vorhanden sind. Da die Nachfrage von vielfältigen Faktoren abhängt, zum Teil von Zufällen oder scheinbar willkürlichen Meinungen möglicher Interessenten, von Moden, Trends, gesellschaftlichen Einflüssen, vom Reiz des Neuen oder vom Mythos "Fort-

¹ Meyers Taschenlexikon. 3. Aufl. Bd. 18. Mannheim 1990, S. 126.

schritt durch Veränderung" etwa. Und da sich die Nachfrage zum "Angebot", also zur Menge des Vorhandenen – das gehört zu den Tücken des Marktes – oft gerade nicht proportional verhält, kommt dem Recycling eine um so größere Bedeutung zu, je knapper die Ressourcen sind. Das verhindert allerdings nicht, daß ihm zugleich ein Odium von Ersatz- oder Notlösung, von "nicht ganz echt", "nicht originär/originell" oder gar von "zweitklassig" anhaftet, das von Fall zu Fall nur notdürftig von ökologischer Ratio überdeckt wird.

Soweit Technik und materielle Produktion. Was aber hat Recycling mit Kultur, mit Literatur oder Kunst zu tun? Wenn, wie in manchen Zweigen der bildenden Kunst, Kunst und Leben austauschbar geworden sind, wenn kommerzielle Faktoren die Verbreitung von Literatur bestimmen, dann könnte es vielleicht aufschlußreich sein herauszufinden, ob nicht auch andere Merkmale der technischen Re-Produktion in der Kultur ihre Spuren hinterlassen haben.

"Make it new!" forderte Ezra Pound (Cantos, LCVIII) von den Literaten der Moderne im Zusammenhang mit seiner Kritik an deren kapitalistischer Kulturauffassung.² "Make IT new"! – das geforderte Neue steht also in Beziehung zum Vergangenen, demgegenüber es neu und notwendig anders sein soll. In der Tat kann man sagen, daß geistige Entwicklungen letztlich immer Er-Neuerungen sind, ob sie nun einen Stil, ein Thema, eine Konzeption fortspinnen, ob sie sich gegen einen existierenden Stil, ein schon behandeltes Thema oder eine bereits entworfene Konzeption absetzen oder an weiter zurückliegende Stile etc. neu (und diese modifizierend) anknüpfen. In diesem Sinne – das entspräche Punkt II meiner Definition – wäre jedes Produkt einer Kultur ein Recycling-Produkt oder "Remake". Doch derart allgemein (neutral und daher nichtssagend), nämlich Recycling als Metapher für kunst- oder literaturgeschichtliche Prozesse schlechthin, möchte ich diesen Begriff hier nicht verstanden wissen.

Ich will über zwei spezielle, ebenso aktuelle wie eklatante Fälle von Recycling sprechen – einen faktischen und einen hypothetischen Fall –, die mir für die gegenwärtige Lage der russischen Kultur aufschlußreich zu sein scheinen: den Müll in der russischen Kunst und Literatur und den jüngsten Ruf nach Realismus. Beides hängt nicht so miteinander zusammen, wie man auf den ersten Blick vielleicht meinen könnte: Der Ruf

² Ezra Pound geht es darum, Tradiertes zu erneuern, auch Altes neu in die Sprache unserer Zeit zu übersetzen. Vgl. Rudolf Sühnel: *Make it New. Essays zur literarischen Tradition*. Berlin 1987.

nach Realismus ist durchaus kein Ruf nach mehr Müll in Kunst und Literatur!

Ich beginne mit dem hypothetischen Fall, dem Ruf nach einem neuen, einem postsowjetischen Realismus. In der Zeitschrift *Osteuropa* hat Karlheinz Kasper diesen Sachverhalt hervorgehoben und dessen Protagonisten genannt,³ weshalb ich mich, was das Faktum angeht, kurz fassen kann. Die jüngste "Wiederbesinnung" auf den Realismus des 19. Jahrhunderts, wie sie sich in der letzten Zeit verschiedentlich in der Literaturkritik⁴ und vereinzelt auch bei Literaten, bei Solženicyn zum Beispiel, artikuliert hat, zielt tatsächlich weniger auf einen literarischen Stil ab, als vielmehr auf ein Erfolgsprogramm vergangener Zeiten, das nicht primär literarisch ist. Der russische Schriftsteller, der *intelligent*, wird neuerlich aufgerufen, als Fels in der Brandung, als tragende ethisch-moralische Instanz in einem Meer des Unglaubens, der Orientierungslosigkeit und Unsicherheit und des allgemeinen Werteverfalls die Rückbesinnung auf die russische Identität zu leisten. Und nicht nur das: Es ist davon die Rede, der Schriftsteller müsse wieder die geistige Führung übernehmen; ja man versteigt sich gar zu der Hoffnung, auf diese Weise könne die russische Literatur ihr überragendes Ansehen in der Welt wiedererlangen.

Auch wenn wir kaum Anhaltspunkte dafür haben, daß diese Realismus-Hoffnung realistisch ist, daß also eine derartige Literatur tatsächlich im Kommen wäre, kann der in der russischen Literaturkritik geäußerte Wunsch nach ihr – unter dem Gesichtspunkt "Recycling" betrachtet – doch bedeutsam sein. Was steckt hinter einer solchen Vorstellung?

Der Recycling-Gedanke (Punkt III der Definition) ist, meine ich, klar: Es soll ein "kulturelles Erbe" wiederbelebt werden, das sich schon einmal in der Geschichte der russischen Kultur als geistige Rettung bewährt hat. Die russische "Postmoderne" hingegen verdiene nicht einmal diesen Namen, denn die russische Moderne⁵, zu deren Demontage oder Ablösung

³ Karlheinz Kasper: Das literarische Leben in Rußland 1997. Erster Teil: Realismus vs. "andere" Literatur? In: *Osteuropa* 1998. 10, S. 971 f.

⁴ Natal'ja Ivanova: Mednyj god. Vzgljad na russkuju literaturu v 1997-m. In: *Nezavisimaja gazeta Kulisa*, 1998. 2.

⁵ Vgl. Wolfgang Welsch: Unsere postmoderne Moderne. Berlin ⁵1997, S. 45: "Wer von Postmoderne redet, redet auch von Moderne. Und wer sinnvoll von Postmoderne sprechen will, muß angeben, gegen welche Moderne er sie absetzen möchte."

die Postmoderne eigentlich angetreten sein müßte, sei längst nicht mehr da. Viel zu lange sei die "Postmoderne" westlichen Vorbildern nachgelaufen und habe eine Literatur produziert, die am russischen Leser, an seiner Lebenswirklichkeit, seinen Bedürfnissen und Interessen gänzlich vorbeigehe.

Wie "realistisch", wieviel näher an der Lebenswirklichkeit des russischen Lesers, ist demgegenüber die Forderung nach einem neuen russischen Realismus? Werfen wir einen Blick auf die Vorbilder. Das eine Vorbild, der "große" Realismus, hat seine Wurzeln in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Damals entwickelte sich infolge der europäischen Befreiungskriege, des Dekabristenaufstandes und der Rezeption politischer Theorien aus dem Westen in Teilen der russischen Intelligencija ein politisches Bewußtsein und nationales Selbstverständnis. Beides konnte sich jedoch nicht offen artikulieren. Nikolaus I., der "Polizeizar", der auf den "Befreier", Alexander I., folgte, war verschreckt vom Aufbegehren unter seinen Offizieren 1825 und besorgt, die in Westeuropa sich anbahnende Revolution könnte auch auf Rußland übergreifen. So unterdrückte er jede von seinem Staat abweichende Meinungsäußerung. Einzig die Universitäten und vor allem die "schöne Literatur" in den "dicken Journalen" konnten sich in dieser Zeit einen gewissen Freiraum bewahren, wobei die Literatur mit ihrer "äsoptischen Sprache" zweifellos die wirkungsvolleren Mittel und die größere Reichweite besaß, um im weitesten Sinne "politische" Themen in die Öffentlichkeit zu tragen. Und sie tat das zunehmend: mit realistischer Prosa, mit Romanen, Theaterstücken und Novellen. Der Schriftsteller dieser Zeit wuchs so in die Rolle des Mittlers und Systemkritikers, des politischen Denkers und moralischen Vorbilds. Auf seine Weise konnte er unter den Augen der Obrigkeit die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse reflektieren, zur Verbreitung der neuen Ideen beitragen und mit seiner Literatur das gesellschaftliche Selbstverständnis prägen und fördern. Seine Literatur wurde von den Lesern nicht konsumiert, sie wurde verinnerlicht, und er selbst genoß für sein gesellschaftspolitisches Engagement, seinen Mut, seine intellektuelle Leistung und seine Zivilcourage das höchste Ansehen in der Gesellschaft.

Nichts an der heutigen Situation der russischen Literatur und des russischen Schriftstellers ließe sich mit der damaligen Lage vergleichen: Keine sozial relativ undifferenzierte Gesellschaft steht heute einem starken, aber überlebten, anachronistischen Staat gegenüber. Keine neuen Gesellschaftstheorien versprechen eine bessere und gerechtere Sozialordnung, um die es sich lohnte zu kämpfen. Keine staatliche Zensur verhindert die freie Meinungsäußerung.

Um wieviel aussichtsreicher war da das Jahr 1934 für ein "Realismus"-Recycling! Realismus auch hier weniger als literarischer Stil, denn als

moralisch-ethische Autorität. Damals gab es einen starken Staat (seit 1927 saß Stalin fest im Sattel), es gab eine – sogar sehr dezidierte – politische Theorie, an der sich die Gesellschaft zu orientieren hatte. Und tatsächlich sollte eine neue Gesellschaftsordnung etabliert werden. Was lag da näher, als auf den "großen" Realismus und die bewährte Rolle des russischen Schriftstellers als moralische Autorität zurückzugreifen und die Literatur neuerlich zum Träger einer ideologischen Funktion zu machen? Ein kleiner Schönheitsfehler nur gegenüber dem Realismus des 19. Jahrhunderts: Das Recycling war staatlich verordnet! Es fand in Tateinheit mit den Herrschenden statt, nicht gegen sie. Der Schriftsteller wurde in Dienst genommen, er hatte einen vorbestimmten Auftrag zu erfüllen. Und als ob man sich damals des aus der Technik und industriellen Produktion stammenden "Recycling" bereits bewußt gewesen wäre, sprachen Stalin und sein Adlatus Zdanov vom Schriftsteller als dem "Ingenieur der menschlichen Seele"! Damals galt noch der Mythos vom schier grenzenlosen technischen Fortschritt, von dem man – übrigens nicht nur in der Sowjetunion – glaubte, er werde zur Befreiung des Menschen führen. Mit diesem Mythos herrschte der Wahn von der nicht minder grenzenlosen Manipulierbarkeit des menschlichen Geistes. Alle gesellschaftlichen und kulturellen Kräfte sollten das Ihre dazu beitragen, den "Sozialismus in einem Land" zu verwirklichen. Das "Wiederaufbereitungs"-Plansoll des Schriftstellers bestand darin, mit seinen Werken dem Leser ein kommunistisches Bewußtsein zu schmieden.

Die jüngste Geschichte hat gezeigt, wie "gründlich" ihm das gelungen ist. Der "Schönheitsfehler" schlug sich in den Werken des Sozialistischen Realismus (Recycling Punkt I) häufig als massives ästhetisches Defizit nieder. Diese Werke erwiesen sich unter literarischen Gesichtspunkten als nicht annähernd so überzeugend und erfolgreich wie ihre Vorbilder aus der Zarenzeit. Der politische Auftrag machte sich als Störfaktor der Kreativität bemerkbar. Und die "schöne Literatur" konnte nicht mit ästhetischen Mitteln ausgleichen, daß da eine Diskrepanz zwischen Wunschvorstellung und Wirklichkeit bestand.

Wenn heute in Rußland neuerlich nach Realismus gerufen wird, nach echten Werten und einer verbindlichen Orientierung, und wenn das zu einer Zeit geschieht, in der gerade gültige Werte und eine verlässliche Orientierung weitgehend fehlen, dann wird man den Verdacht nicht los, daß in dem Wunsch, es möge ein neuer Realismus geschaffen werden, nicht nur das Ideal des 19. Jahrhunderts steckt, sondern auch eine reaktionäre Utopie. Ist hier nicht ein Rest des unseligen stalinistischen Geistes am Werke, der meint, eine mentale Einstellung ließe sich autoritär verordnen? Sie ließe sich nach Wunsch mechanisch erzeugen, ganz unabhängig davon, ob in der Realität die nötigen Voraussetzungen dafür vorhanden

sind, d. h. ob sich diese Einstellung auch von allein, frei und selbsttätig, entwickeln würde?

Nun, dieser Fall ist hypothetisch und bleibt es wohl auch. Der Appell an die Schriftsteller, die geistige Führung zu übernehmen, geht ins Leere. Er scheitert am Mangel entsprechend überzeugender Inhalte, wie sie dem 19. Jahrhundert noch zur Verfügung standen, und er scheitert – glücklicherweise – am Fehlen einer autoritären politischen Kraft wie dem Stalinismus, um sie durchzusetzen.

Kommen wir zu unserem zweiten, dem faktischen Fall von Recycling, dem Müll. Zunächst dem Müll in der bildenden Kunst, zu Il'ja Kabakov. Und betrachten wir die Sache von der anderen, der Werk- oder Objekt-Seite.

Überreste aus der Alltagswelt, zweckentfremdete Gegenstände gelangten bereits Anfang unseres Jahrhunderts in den Collagen der Moderne, des Kubismus, Dadaismus und Surrealismus als "objets trouvés" ins Bild der Kunst. Juan Gris, George Braque, Max Ernst, Pablo Picasso integrierten Versatzstücke des täglichen Lebens in die Komposition ihrer Bilder und brachen so die Hermetik der Kunst gegenüber der Lebenswelt auf. Mit der Objektkunst der 50er und 60er Jahre, der Pop-art, änderte sich die Perspektive: Das Alltagsobjekt verselbständigte sich in der Kunst, es selbst wurde zu Kunst gemacht und verfremdete auf diese Weise den Alltag. Ein Beispiel: Joseph Beuys.⁶ An diesen beiden Etappen der Kunstgeschichte war die russische Kunst zunächst nur am Rande beteiligt. Erst während der sogenannten Entstalinisierung Chruschtschovs, besonders nach 1962, begannen in der Sowjetunion "inoffizielle" Künstler sich zunehmend der Überwachung durch das politische System zu entziehen und eine "andere" (formal eine über die Malerei hinausgehende, eine ihrem Gegenstand nach nicht-sozialistisch-realistische) Kunst zu schaffen.⁷ Mit dem Niedergang der Sowjetunion konnte der russische Konzeptualismus, vor allem vertreten durch Il'ja Kabakov, mit seiner Objektkunst auch in Rußland an

⁶ Marcel Duchamps verwendete als erster (bereits 1913) mit seinem Urinoir ein "direktes Zitat aus der außerkulturellen Wirklichkeit". Mit diesem Ready-made stellte er "den Begriff der Wahrheit radikal in Frage". Denn der Rückgriff auf die Wirklichkeit beantwortet nicht die Frage nach der Wahrheit, und die Wahrheit bestimmt nicht den Wert eines Werkes. (Boris Groys: Über das Neue, Versuch einer Kulturökonomie. München 1992, S. 18).

⁷ Vgl. Ilya Kabakov. The Man Who Never Threw Anything Away. Hg. Amei Wallach. New York 1996, S. 11.

die Öffentlichkeit treten. In Kabakovs Installationen spielt der Müll eine besondere, gewissermaßen eine tragende Rolle.

Es steht außer Zweifel, daß Kabakov, Jahrgang 1933, schon verhältnismäßig früh Gelegenheit hatte, die westliche Kunstszene kennenzulernen, und von ihr nicht unbeeindruckt blieb. Seit 1988 hielt er sich immer wieder auch längere Zeit im Westen auf. Das entfremdete ihn und seine Kunst jedoch keineswegs seinem ursprünglichen Hintergrund. Kabakovs Installationen reflektieren (im doppelten Sinn dieses Wortes) die russische Befindlichkeit der Gorbačev-Zeit und der postsowjetischen Jahre auf der Basis seiner früheren Erfahrungen mit dem Sowjetsystem. Auf diese Installationen will ich deshalb hier eingehen.

Müll scheint, nach meiner Vorrede und den kurzen Bemerkungen über die Etappen der westeuropäischen Kunstgeschichte, geradezu das ideale Kultur-Recycling-Material zu sein. Und auf den ersten Blick könnte es scheinen, als vollziehe Kabakov mit seinen Installationen einen Prozeß nach, den die westliche Kunst mit ihrer "Ästhetik des Häßlichen", mit der Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Alltag, mit ihren Ready-mades vorgegeben habe. Das ist offenbar nicht so.

Der Müll ist für Kabakov, anders als für die Moderne, nicht primär ein Medium künstlerischer Innovation. Im Gegenteil, der Müll ist "Gedächtnis". Gesammelt, sortiert, beschildert, in Schachteln aufbewahrt, an Schnüren aufgereiht, ist er Rückblick. Nicht nur die Objekte, auch die Räume, die Kabakov gestaltet, sind wie Schachteln, geschlossene Aufbewahrungsorte für Überreste. Sie sind Archive, Lager.⁸ Einer von Kabakovs *Dialogen* mit Boris Groys in *Die Kunst des Fliehens*⁹ ist dem Müll gewidmet. "Mit dem Müll assoziiere ich dreierlei", sagt Kabakov:

Erstens gibt er ein genaues Bild der sowjetischen Gesellschaft. Diese gesamte Wirklichkeit ist ein einziger großer Müllhaufen. Zweitens ist der Müll für mich ein Archiv der Erinnerungen, weil jeder weggeworfene Gegenstand immer mit einer bestimmten Lebensepisode zu tun hat. Und drittens stellt sich mir unsere gesamte Kultur, die durch Un-

⁸ Vgl. dazu auch Michail *Epstein*: Mythen des alten Tages. In: Kopfbahnhof. Almanach 2. Leipzig 1990, S. 32 ff. über "Lagerwirtschaft".

⁹ Müll (Musor). In: *Die Kunst des Fliehens*. München 1991, S. 103-116.

fertigkeit, Unvollendetheit in der Form, Undurchdachtheit, Unaufgeräumtheit gekennzeichnet ist, als Müll dar.¹⁰

Im weiteren Verlauf des Gesprächs spezifiziert er vor allem seine erste Assoziation: Müll als Relikt und Spiegel der Sowjetgesellschaft:

Ich sammle nichts um des Sammelns willen, sondern für die Besucher [der Ausstellungen]. Und vielleicht sogar für den Revisor, für den Kontrolleur, der Rechenschaft verlangt, was ich z. B. an diesem und jenem Tag getan habe. Und dann kann ich Ordner Nr. 8 öffnen, und da liegt die entsprechende Dokumentation. Das ist etwas wie Selbstdenunziation oder vielleicht eine Beichte.¹¹

Und wieder das Bild des Lagers:

Alles, bis hin zum Menschen, hat eine Nummer, wie im Vorratslager.¹²

Ja, ich bin selbst so ein Stück Müll, das man nicht weggefegt hat. [...] Wenn ich ein guter Schriftsteller wäre, würde man mich verhaften und hinauswerfen. Wenn ich ein nützlicher Gegenstand wäre, würden sie mich kaputtmachen und auch hinauswerfen. Aber weil ich so ein unnützer Eckensitzer bin, habe ich bisher doch irgendwie existiert und überlebt.¹³

Damit endet dieses Gespräch. Geführt wurde es 1991, im Jahr der Auflösung der Sowjetunion.

Auch wenn man in Kabakovs Reden (und Schreiben) manche ironische Überspitzung nicht allzu wörtlich nehmen darf,¹⁴ ist der Zusammenhang seiner Installationen mit den Erfahrungen der sowjetischen Wirklichkeit auch über deren Ende hinweg offensichtlich. Man müsse die Bruchstücke der zu Ende gegangenen "sowjetischen Zivilisation" sammeln, um sie zu

¹⁰ Ebd., S. 105.

¹¹ Ebd., S. 107.

¹² Ebd., S. 106.

¹³ Ebd., S. 116.

¹⁴ Vgl. seine – mangels Ausstellungsmöglichkeit – in Buchform im Samizdat veröffentlichte "Installation" mit dem Titel "ŽEK Nr. 8", eine Groteske à la Gogol'. Deutsch: Ilja Kabakow: Shek Nr. 8, Bauman-Bezirk, Stadt Moskau. Leipzig 1994.

bewahren.¹⁵ Das "zentrale Moment dieser Zivilisation" sei "der Glaube an die Verwirklichung des Paradieses auf Erden" gewesen.¹⁶ Jetzt gelte es, dieses Paradies, "das zwar vorbei, aber noch nicht vergessen ist", zu beschreiben, denn erst jetzt, wo man außerhalb dieser paradiesischen Totalität (dieser totalen Installation?) steht, wo "seine Flamme dem Beschreibenden noch leuchtet, ihn aber nicht mehr verbrennt"¹⁷, sei die sowjetische Zivilisation überhaupt beschreibbar.¹⁸

Worin besteht hier das Recycling? Aus Kabakovs Müll entsteht nichts Neues (Recycling Punkt I). Es soll und kann, wie Boris Groys meint,¹⁹ auch gar nichts Neues entstehen. Und ebensowenig wird etwas erneuert (Recycling Punkt II). Statt dessen soll durch den Müll etwas bewahrt werden, erhalten bleiben, um unter veränderten Umgebungsbedingungen (Recycling Punkt III) der Erinnerung – und dadurch vielleicht auch der Verarbeitung – der Vergangenheit zu dienen. So aktuell Kabakovs Kunst nach künstlerischen Gesichtspunkten sein mag, so rückwärtsgewandt ist sie in ihrer ersten Intention. Sie bezieht ihre Anziehungskraft aus der Beschäftigung mit Vergangenen. Je durchlässiger, grenzenloser, auch unstrukturierter die russische Realität seit der Perestrojka wurde, desto umfassender und beengender, desto vielschichtiger und strukturierter wurden Kabakovs "in sich geschlossene Modelle der Welt", seine totalen Installationen.

In seinen *Vorlesungen zur totalen Installation* 1992/93 an der Städelschule in Frankfurt schrieb er über die gegenwärtige Situation der Kunst:

Völlig überraschend ist der scheinbar einzig mögliche Prozeß der Weiterentwicklung in der Kunst abgerissen – das Fortschreiten mittels der konsequenten "Ablehnung" der einen Kunstrichtung durch die andere. Dabei "überwindet" jede Richtung die vorausgegangene als "historisch

¹⁵ Die Kunst des Fliehens, a.a.O., S. 55.

¹⁶ Büro für Wohnungsverwaltung ŽEK. Ebd., S. 55.

¹⁷ Ebd., S. 58.

¹⁸ Groys erläutert dies: "Ein Philosoph hat gesagt, die Philosophie kann den Menschen nicht vom Leiden befreien, aber sie kann ihn vom Leiden daran befreien, daß er leidet. So hat das Stalinsche System den Menschen tatsächlich vom Leiden am Leiden befreit, indem es dieses Leiden universalisierte." Ebd., S. 61.

¹⁹ Vgl. Boris Groys' dialektische Meditationen: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München 1992.

abgelebte" oder "unwahre" ("unvollständige") und bietet sich selbst als allumfassende und fraglos "modernste" an. [...] Diese "Evolutionsmaschine" [Recycling Punkt II] ist in den letzten zwanzig Jahren überraschend ins Schleudern gekommen. Wenn man die vorausgegangene Geschichte der Kunst mit einem Fluß vergleichen kann, der in einem oder mehreren Betten fließt, und ihre unterschiedlichen Richtungen mit den Wellen dieses Flusses, so erinnert die heutige Situation eher an einen riesigen See, über dessen ruhige Fläche, driftend und in friedlicher Nachbarschaft, die neuen, kürzlich aufgekommenen wie auch schon völlig vergessene Richtungen kreuzen – wie es scheint, fließt der "Fluß der Geschichte" nicht vorwärts, aber auch nicht rückwärts, er ist zu einer stehenden, vom Zuwuchern durch Entengrütze gefährdeten Lagune geworden.²⁰

Auf dieser Entengrütze driften Kabakovs Abfälle, so als könnten sie dem gestaltlosen Allerlei (wenigstens schwimmend) notdürftig eine Struktur geben. Doch sie bleiben aufgesetzt, gewinnen keine Bodenhaftung.

Läßt sich etwas von diesen Erkenntnissen auf die Literatur übertragen? In den Werken "postmoderner" Literaten, die dem Konzeptualismus nahe stehen, wie etwa in den Werken des inzwischen weidlich besprochenen Vladimir Sorokin, finden sich ähnliche Züge.

Sein Müll, das sind Leichenteile und andere unbelebte Versatzstücke eines gerade vergangenen Lebens (z. B. in seinem Roman *Roman*). Und es sind vor allem literarische Zitate, Wortmüll, der ausgedient hat, der aber nicht fortgeschafft, sondern geradezu drapiert und ausgestellt wird. Ganz ähnlich wie bei Kabakov ist auch bei Sorokin der Müll ein Rückgriff auf Requisiten eines früheren, heute aber überlebten Alltags, nur daß es sich bei ihm um einen "literarischen Alltag" handelt. An die Stelle von Raum und Inventar einer Kommunalwohnung, eines ŽEK²¹, einer Gemeinschaftsküche, eines Agitzuges, wie wir sie bei Kabakov finden, treten bei Sorokin literarische Stile aus verschiedenen Traditionen der russischen Literatur. Auch durch sie entsteht nicht etwas Neues, nicht einmal eine Erneuerung. Das Alte findet sich unverändert, nur eben in einer veränderten Umgebung wieder. Dort ist es dysfunktional, kitschig, aufgesetzt,

²⁰ Ilya Kabakov: Über die "totale" Installation [dt., russ., engl.]. Ostfildern 1995, S. 23.

²¹ Žiliščno-ěkspluatacionnaja kontora, Büro für Wohnungsverwaltung.

funktionslos. Kabakov hat eine derartige Sinnentleerung als Begleiterscheinung der konkreten Grenzüberschreitung erlebt:

Nach dem Überschreiten der Grenze, von dem Moment an, wo ich meine ersten Arbeiten "im Westen" machte (die erste 1987 in Graz), fand ich mich sofort in einer völlig neuen Situation – mir und meinen Arbeiten war der Kontext genommen. Auf der menschlichen Ebene erlebt man das als Sinnverlust selbst in den einfachsten, elementarsten Dingen.²²

Die postmodernen russischen Literaten erleben heute den gleichen Sinnverlust, wie ihn Kabakov fürs Ausland beschreibt, auch in Rußland selbst. Was ist geschehen?

Mit dem Abbau der Grenzen gelangten nicht nur russische Künstler ins Ausland, auch das Ausland gelangte nach Rußland, vor allem in Form von Konsumartikeln, Werbung, Informationen. Seit sich die russische Literatur ihren Platz in der Gesellschaft mit anderen meinungsbildenden "Waren" teilen muß, wird auch sie nicht mehr verinnerlicht, sondern konsumiert. Damit unterliegt sie den Kriterien des Marktes: Moden, Trends, gesellschaftlichen Einflüssen, dem Reiz des vermeintlich Neuen und auch den Preisen. Zugleich ist sie dem allgemeinen Amalgamierungsprozeß unter dem Stichwort Globalisierung ausgesetzt. Denn nun konkurriert die Literatur auf dem russischen Markt mit westlichen Produkten, die weitaus geübter und raffinierter sind in ihrer Kunst, den Vorlieben des Publikums entgegenzukommen, es erst zu hofieren und dann zu beeinflussen.

Doch wie uns das Recycling gezeigt hat, stehen die Chancen für etwas Neues und für eine neue Selbstbehauptung russischer Kultur unter solch postmodernen Vorzeichen schlecht: "Kein Thema", schreibt Boris Groys, "scheint in unserer postmodern genannten Zeit so unzeitgemäß zu sein wie das Neue." [...] "Die Zukunft verheißt anscheinend nichts grundsätzlich Neues mehr, viel eher stellt man sich eine endlose Abwandlung des bereits Vorhandenen vor." Und er merkt an:

Hier wird unter der Postmoderne ein grundsätzlicher Zweifel an der Möglichkeit von geschichtlich Neuem verstanden [...] Dabei bedeutet

²² Ilya Kabakov: Über die totale Installation a.a.O., S. 37.

Postmoderne nicht das Ende oder die Überwindung der Moderne, sondern gerade umgekehrt ihre Unmöglichkeit.²³

Das gilt, wie wir gesehen haben, insbesondere für die durch Recycling geprägte Kultur. In Rußland – anders vielleicht als im konsumgewohnten Westeuropa und Amerika – gilt es jedoch nicht für materielle Güter, die derzeit den russischen Markt überschwemmen. Diese sind für den russischen Konsumenten allemal neu und begehrenswert. Und die russische Gesellschaft ist ihren Einflüssen, Übergriffen, Kommerzinteressen um so schutzloser ausgesetzt, je weniger sie auf eigene, originäre kulturelle Ressourcen zurückgreifen kann.

Bereits im September 1991 hatte Christine Engel in *Osteuropa* konstatiert, daß ein "Funktionswandel des gegenwärtigen sowjetischen Literatursystems" notwendig sei. Die Literatur habe "ihre integrative Funktion und damit ihre Sonderstellung in der Gesellschaft" verloren, seit andere "Diskurssysteme (Ethik, Religion, Psychologie, Philosophie, Geschichte, Recht, Politik)" sich selbst artikulieren könnten und in erheblichem Maße Leserinteresse absorbierten. Nun müsse die Literatur "nach einer neuen Funktionsbestimmung suchen" (S. 846).²⁴ Auch sieben Jahre später, 1998, scheint die neue Funktionsbestimmung nicht gefunden zu sein. Unter den geschilderten Umständen, ohne originäre Ressourcen, kann sie wohl auch nicht gefunden werden.

²³ Boris Groys: Über das Neue. Vgl. den ersten Satz, S. 9. Groys' Anm. dazu: "[...] Darin unterscheidet sich die Postmoderne von der Moderne, die auf die Überwindung des Alten, auf die Transgression und Grenzüberschreitung ausgerichtet war." (S. 167)

²⁴ Das gleiche stellt Jochen-Ulrich Peters in dem von ihm 1996 herausgegebenen Sammelband fest: *Enttabuisierung. Essays zur russischen und polnischen Gegenwartsliteratur*. Bern 1996, S. 7.