

ZURÜCK IN DIE HOHLE

AM 9. 12. 1994 IN KABAKOV'S MOSKAUER ATELIER

GEHALTENER VORTRAG

Bei der Lektüre der neuen russischen Presse stellt man fest, daß darin ständig von einem spezifischen „russischen Kunst-Kontext“ die Rede ist, der sich vom internationalen Kontext unterscheidet. Und da die zeitgenössische Kunst vom Kontext bestimmt werde, sei es vor allem wichtig, wie sich dieses oder jenes Kunstwerk in seinem eigenen lokalen Kontext definiere. Außerdem bekommt man den Eindruck, daß in Moskau eine ganz besondere Energie herrscht, die sich auf die Definition eines solchen eigenen lokalen Kontextes richtet. Da die Kontext-Thematik nicht nur zur Zeit, sondern überhaupt ziemlich in Mode ist, möchte ich ein paar Dinge dazu sagen.

Von der Popularität dieses Themas zeugt unter anderem der kürzlich in Deutschland unter der Redaktion von Peter Weibel erschienene Ausstellungskatalog „Der Kontext der Kunst“ oder „Die Kunst des Kontextes“ (man kann den Titel „Kontext Kunst“ so oder so verstehen) mit dem Untertitel „Die Kunst der 90er Jahre“. Die Kunst der 90er wird demnach als „kontextuelle Kunst“ oder als „Kunst im Kontext“ verstanden. Dahinter verbirgt sich die weit verbreitete Ansicht, daß der einheitliche Kunst-Kontext, wie er früher existiert hat, zerfallen und durch eine Vielzahl lokaler Kontexte ersetzt worden ist. Tatsächlich ist die Orientierung auf einen einheitlichen, universalen, internationalen Kunst-Kontext für die Moderne charakteristisch. Besonders die Orientierung auf den musealen Kontext, da die Kunst der Moderne im wesentlichen auf die Entstehung und Formierung des Museums reagierte, das die für das 19. Jahrhundert charakteristische Ideologie des Historismus verkörperte. Obwohl die Avantgarde scheinbar gegen das Museum kämpfte, arbeitete sie ihm in Wirklichkeit zu, denn ihre zentrale Losung lautete: „Im Museum ist nur die Vergangenheit vertreten, nicht aber Gegenwart und Zukunft, die ebenfalls vertreten sein müssen“. So realisierte die Avantgarde in radikaler Weise den Wunsch, im Museum die Geschichte als ganze zu präsentieren. In diesem Sinne läßt sich behaupten, daß die Avantgarde im höchsten Grade genau jene Idee vom Museum verkörperte, gegen die sie allem Anschein nach ankämpfte.

Aber in dem Moment, als sich die Idee von einem internationalen musealen Kontext zerschlug, wurde auch das traditionelle avantgardistische Kunstverständnis in Frage gestellt, so daß heutzutage überhaupt unklar ist, wie man Kunst fabrizieren kann: Es gibt keinen einheitlichen Kontext, innerhalb dessen klar wäre, wie die nächste, neue Tendenz in der Kunst aussehen sollte, da etwas in einem Kontext als neu gilt, in einem anderen hingegen nicht. Das heißt, daß der Künstler erneut die Orientierung verloren hat. Das erste Mal hatte der Künstler seine Orientierungspunkte zu Beginn des 19. Jahrhunderts verloren, als die einheitliche akademische Norm verlorengegangen war und der Künstler aufhörte, sich an einem festgelegten normativen Stil zu orientieren. Doch obwohl der normative Stil seine Normativität verloren hatte, blieb dennoch die normative Geschichte. Das bedeutet vor allem eine allgemein verbindliche, historische Datierung: was in der Geschichte worauf folgt. Und diese normative Datierung bot dem Künstler eine Orientierung, so daß er genau bestimmen konnte, wie er sich selbst in jene normative historische Abfolge einfügen konnte. Aber in dem Moment, als der einheitliche museale Kontext zerfiel, zerfiel auch jene einheitliche Geschichte. Der Künstler kennt keine richtige Datierung mehr, er weiß nicht, wonach und wovon er sich zeitlich befindet.

Dieser Verlust des normativen historischen Narrativs, der jetzt die Kunst in der ganzen Welt bestimmt, hat allerdings faktisch zu einer Radikalisierung und Zunahme der Bedeutung des internationalen Kontextes geführt und nicht zu ihrer Verminderung, während der lokale Kontext noch weniger wichtig geworden ist, als er es früher war. Gerade diese scheinbar paradoxe Situation, die nach meinem Eindruck nicht immer ausreichend reflektiert wird, möchte ich beschreiben.

Vor allem: Wenn wir sagen, daß es einen russischen oder amerikanischen oder deutschen lokalen Kontext und viele andere derartige lokale Kontexte gibt, erhebt sich die Frage: In welchem Raum? Es geht darum, daß diese Kontexte auch in einem einheitlichen Raum existieren. Wenn ich in der Lage bin, einen russischen Kontext von einem deutschen zu unterscheiden oder einen New Yorker Kontext von einem Pariser, dann bedeutet das, daß ich einen unabhängigen, außerkontextuellen Standpunkt habe, der es mir erlaubt, den einen Kontext von einem anderen zu unterscheiden. Ich behaupte nicht, einen Kontext zu privilegieren oder zu sagen „der eine Kontext ist wichtiger, der andere nicht“. Man kann sagen, daß der New Yorker Kontext genauso uninteressant ist wie der Moskauer oder genauso interessant. Wichtig ist, daß ich über Kriterien verfüge, die mich einen Kontext von einem anderen unterscheiden lassen. Weshalb? Was ermöglicht mir Unterscheidungen dieser Art? Der Kontext meiner eigenen Existenz in Moskau oder New York beispielsweise ist mir nicht unmittelbar gegeben; er ist vielmehr dem Blick eines anderen gegeben, der auf diesen Kontext von außen schaut. Ein Kontext läßt sich nicht „von innen“ erkennen. Daraus ergibt sich, daß ich abhängig bin vom Blick eines anderen und von der Lage, in der ich in diesem neutralen, allgemeinen Raum dieses fremden Blicks etwas tue, und das in erheblich größerem Maße, als es früher der Fall war, als sich meinem Blick die normative Geschichte in Form einer Museumsausstellung als ganze darbot, die gleichermaßen für mich wie auch für einen anderen verbindlich war. Das Eingeständnis der Unüberwindbarkeit, der Abgeschlos-

senheit des eigenen Kontextes bedeutet die vollständige Unterwerfung der eigenen Person unter den Blick eines anderen, der von mir nicht kontrolliert werden kann. Daher führt das Beharren auf einem eigenen Kontext automatisch zu einem hysterischen Interesse daran, wie mich ein anderer sieht.

Meine Position als Subjekt in bezug auf meinen Kontext ist letzten Endes geschwächt, und die Distanz zwischen meinem Blick und dem Blick eines anderen nimmt zu. Das frühere historische Modell war ein dialektisches Modell, d. h. ein Mediationsmodell zwischen mir und dem anderen, wobei als Mediationsort das klassische historische Museum fungierte. Bei einem Museumsbesuch konnte ich mich mit den anderen vergleichen, mein Bild neben anderen „aufhängen“. Und diese Möglichkeit, das eigene Bild neben anderen aufzuhängen, ermöglichte es mir, mich zu sehen. Aber wenn sich mein Bild (oder mein Text - das ist im Grunde egal) jetzt nur innerhalb meines eigenen Kontextes befindet und ich nicht weiß, wie all das von außen aussieht, d. h. wenn es keinen Ort gibt, wo ich das erkennen könnte, bin ich in erheblich größerem Maße von der äußeren Situation abhängig als früher. Mir stellt sich die Frage: „Wie kann ich mich mit fremden Augen sehen?“ Nur wenn ich mir diese Frage stelle, erhalte ich die Möglichkeit, einen Teil jener Macht zurückzuerobern, die der andere über mich gewonnen hat, denn Wissen und Besitz des Bildes bedeuten Macht.

Wenn ich jetzt sage, daß nur der andere weiß, wie und in welchem Kontext ich funktioniere und daß man nur von außen sehen kann, was ich tue, dann heißt das auch, daß der andere mehr Macht über mich besitzt als ich selbst. Damit ich einen Teil dieser Macht zurückerhalte oder sie zurückerobern kann, muß ich die Position des anderen einnehmen. Aber wie kann ich das in einem Raum leisten, wo es keine Mittel und Institutionen dafür gibt? Ich kann beispielsweise nach New York fahren oder nach Paris, dort einige Zeit leben und mich mit ganz anderen Augen sehen,- aber das ergibt nur einen unvollständigen Vergleich. Ich kann sagen, wie ich bezüglich der einen oder anderen speziellen Situation aussehe, aber damit gewinne ich nichts, denn eine solche Reise kann ewig dauern. Ich kann nach Bahrain, Dubai oder in die Republik Tschad fahren und schauen, wie ich von dort aussehe, aber eine solche endlose geographische Reise führt mich zu keinem endgültigen Blick auf mich selbst von außen.

Ich muß also irgendeine andere Operation durchführen, um mich selbst mit dem Blick des anderen zu sehen. Diese geistige Operation ist längst bekannt - es ist die Operation des metaphysischen Übergangs, das heißt das Erleben des eigenen Todes. Denn des anderen Blick auf mich ist der Blick auf mich als Leichnam. In diesem Sinne soll uns Lenin im Mausoleum als Wegweiser dienen. Der Blick auf sich selbst als Leichnam macht es möglich, den Blick des anderen vollständig zu appropriieren. Das ist eine recht traditionelle Denkfigur, die eine lange Vorgeschichte hat. Auch in Rußland gibt es eine solche Denktradition. So z. B. die „Apokatastasis“ bei Solov'ev, d.h. der Aufstand aller Toten aus apokalyptischer Perspektive, der einen vollständigen Vergleich zwischen ihnen erlaubt. Oder das universale „Museum aller Auferstandenen“ bei Federov oder der „Karneval“ bei Bachtin - all das sind Figuren eines universalen Vergleichs in einem imaginären Raum, der durch reale Institutionen nicht gegeben ist und der einen kompensatorischen Charakter bezüglich der Unmöglichkeit besitzt, sich selbst mit anderen „real“ zu vergleichen. Die erste derartige Denkfigur in der europäischen Tradition ist die, die Platon in seinem bekannten Höhlengleichnis beschreibt. Ich weiß natürlich, daß Sie diesen Mythos kennen, und trotzdem möchte ich ihn kurz wiedergeben.

Die Geschichte lautet folgendermaßen: Es wird eine Höhle beschrieben, in der die Menschen so festgekettet sind, daß sie zur Wand gewandt sind und nur Schatten der äußeren Welt sehen können, Schatten davon, was am Höhleneingang vor sich geht oder was sich vorbeibewegt. Die Höhlengefangenen haben diese Schatten lange, über Generationen studiert und eine ganze Wissenschaft darüber gegründet, wie sich diese Schatten bewegen, haben wissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten herausgefunden usw. Und nur einer ist aus dieser Höhle ausgebrochen, hat die Ketten zerrissen, ist an die frische Luft gelangt, hat die Außenwelt betrachtet - die Dinge, wie sie sind - und ist dann in die Höhle zurückgekehrt und hat denen, die in der Höhle zurückgeblieben sind, von seinen Eindrücken erzählt. Eben das ist eine Kontextsituation. Die Höhle ist der Ausgangskontext: In ihr leben Menschen, sie haben ihre Wissenschaft, ihre Kunst, die von diesem Kontext bestimmt werden. Dann „emigriert“ ein Mensch aus diesem Kontext, schaut auf etwas anderes, betrachtet die von ihm verlassene Höhle von außen aus der Sicht eines Außenstehenden und kehrt dann zurück und erzählt den Höhlengefangenen von seinen Eindrücken aus der Perspektive eines außenstehenden Beobachters. Bekanntermaßen töten nach dem Platonischen Mythos die Menschen aus der Höhle den zurückgekehrten Emigranten, der sich angeschickt hatte, sie über den Blick von außen auf sie zu belehren und darüber, wie die Dinge jenseits ihrer Höhlenwände aussehen.

Der unglückliche Heimkehrer wird dabei bei Platon im übrigen keineswegs deshalb umgebracht, weil er das Licht der Aufklärung in die Höhle gebracht hätte, aber die Gefangenen der Höhle das Licht nicht gewollt hätten. Nichts dergleichen. Platon erzählt das ganz anders. Die Sache ist die, daß dieser Emigrant, der in seine Höhle zurückgekehrt ist, zu einem guten Teil erblindet ist, da er vor seiner Rückkehr lange in die Sonne geschaut hat und sich nach seiner Rückkehr seine Augen nicht mehr in

ausreichendem Maße an das Dunkel der Höhle adaptiert haben, so daß er die Schatten und ihre Bewegung nicht ebenso deutlich sehen konnte wie diejenigen, die ihr ganzes Leben in dieser Höhle saßen. Außerdem kann man die Geschichte so verstehen, daß auch die innere Motivation zu solchen Beobachtungen bei dem Rückkehrer schon nicht mehr dieselbe war wie vor seiner Emigration, als er diese Schatten möglicherweise sogar mit gespannterer Aufmerksamkeit verfolgte als viele andere. D.h. der Rückkehrer erwies sich gerade beim Studium der äußeren Welt als inkompetent - aus der Innenperspektive der Höhle. Diese Situation ist ziemlich interessant, und man sollte sie vollständig begreifen. Die Gefangenen der Höhle beschäftigen sich in ihrem Kontext mitnichten mit diesem Kontext selbst, da sie gerade nicht in der Lage sind, sich selbst von außen zu betrachten - ja sie haben auch gar nicht die Absicht. Ihre gesamte Zeit und Aufmerksamkeit wird von der Frage in Anspruch genommen, was jenseits der Grenzen ihrer Höhle vor sich geht, d.h. von der Beobachtung der Schatten des Anderen. Eben jene gespannte Aufmerksamkeit begründet auch das Pathos ihres intellektuellen und emotionalen Lebens. Sie verfolgen ständig die sich permanent verändernden Schattenkonfigurationen, die äußere Moden und Ereignisse auf die Wände ihrer Höhle werfen,- und sie ziehen daraus unterschiedliche wissenschaftliche und künstlerische Schlüsse. Der Rückkehrer berichtet ihnen von der von ihm beobachteten Außenwelt allerdings etwas, das, wie sich herausstellt, keinerlei Beziehung zu ihnen und ihren Interessen hat,- eben davon, wie sie selbst im Prozeß ihrer Forschungen aussehen: Obwohl die Gefangenen der Höhle auf ihren einzigartigen, kulturellen Höhlenkontext stolz sind, ist dieser Kontext notwendigerweise nur am Äußeren, Fremden, Anderen orientiert. Wir können sogar raten, um welches Andere es sich eigentlich handelt.

Die Schatten sind dann am deutlichsten sichtbar, wenn die Sonne untergeht. Die Öffnung der Platonischen Höhle ging zweifellos in Richtung Westen, -und das „Andere“ der Höhle ist das Westliche. In der Höhlenwelt der Schatten und der untergehenden Sonne ist das Wissen des Emigranten überflüssig oder ist sogar ein Nichtwissen, da er den Westen nicht als Westen kennen kann: Gerade dann, wenn für diejenigen, die den Westen beobachten, die Sonne dort untergeht, scheint sie im Westen selbst, wie Platon schreibt, gerade deshalb besonders grell. Aber vor allem hört der zurückgekehrte Emigrant im Moment seiner Rückkehr auf, ein Schatten zu sein, und verliert schon allein dadurch gänzlich seine Autorität, denn Autorität besitzt in der Höhle nur ein Schatten. Kein Schatten mehr, aber auch nicht mehr in der Lage, Schatten zu unterscheiden, zeigt sich der Rückkehrer als frecher Usurpator und Betrüger, der den Tod, d.h. den endgültigen Übergang in die Schattenwelt in der Tat verdient.

Diese von Platon erzählte Geschichte ist in vielerlei Hinsicht sehr lehrreich, aber vor allem ist sie natürlich der Gründungsmythos der Philosophie. Als solche ist sie unzählige Male kommentiert und interpretiert worden, als Beschreibung einer Transgression oder eines transcensus oder einer Metanoia, d.h. als Übergang von einem Zustand in einen fundamental anderen: aus dem Leben in den Tod, vom Nichtwissen zum Wissen, aus der kreatürlichen Welt zu Gott, aus der Niedrigkeit des Alltags zur Ekstase des Seins usw. Die traditionelle Frage zu dieser Geschichte lautet folgendermaßen: Wie ist ein solcher Übergang zum Anderen möglich? Wie ist es möglich, die Grenzen des eigenen Kontextes zu überschreiten und sich selbst fremd zu werden? Wie ist es möglich, aus der heimatlichen Höhle zu emigrieren und im grellen Licht einer fremden Sonne zu überleben? Bekanntermaßen beschäftigte sich -und beschäftigt sich auch weiterhin - die gesamte europäische Philosophie im Grunde allein mit dieser Frage, auf die allzu unterschiedliche Antworten gegeben wurden und immer noch gegeben werden. Aber mich interessiert hier nicht die Frage, wie es dem Platonischen Helden gelungen ist, auf ein anderes Existenzniveau zu emigrieren, sondern eine andere Frage, die üblicherweise aus irgendeinem Grund ungestellt bleibt: Warum und wozu ist dieser Held in die Höhle zurückgekehrt, obwohl er es auch hätte lassen können? Diese zweite Frage nach der Rückkehr ist allerdings in einem gewissen Sinne fundamentaler als die Ausgangsfrage nach der Transgression, nach der Emigration: Wenn nämlich Platons Held nicht in die Höhle zurückgekehrt wäre, hätte niemand auch nur bemerkt, daß er von dort emigriert ist. Bestenfalls wäre er als ein Schatten der Außenwelt wahrgenommen worden oder wäre auch gänzlich aus dem Gesichtsfeld verschwunden, wenn er sich vom Höhleneingang auf eine hinreichend sichere Distanz entfernt hätte: Das Problem der ursprünglichen Transgression ist damit aus dem Faktum der anschließenden Rückkehr abgeleitet.

Wenn Platons Held deshalb zurückgekehrt ist, um den Höhlenbewohnern zu berichten, wie die Welt außerhalb der Höhle „tatsächlich“ aussieht und was die „Dinge an sich“ im Unterschied zu ihren Schatten sind, dann war seine Rückkehr natürlich ein Fehler, und man hat ihn dann nicht ohne Grund erschlagen. Der Fehler des Platonischen Helden, d.h. im Grunde der Fehler des Sokrates, bestand darin, daß er in seiner maßlosen und naiven Begeisterung für das Problem der anderen Welt jenseits der Höhle seinen eigenen kulturellen Höhlenkontext unzulänglich reflektiert hat und nicht begriff, daß die Gefangenen der Höhle als Untersuchungs- und Reflexionsgegenstand sich ausschließlich für die Schatten selbst interessierten, ganz und gar nicht aber für deren Ursprung. Im Grunde wäre es ein bei weitem richtigerer Schritt gewesen, nicht zurückzukehren, sondern sich mit einer Erörterung der eigenen Höhlenproblematik an die Bewohner außerhalb des Höhlenkontextes zu wenden. Eine solche Erörterung wäre für die Bewohner außerhalb des Höhlenraumes bestimmt von Interesse gewe-

sen, da dabei von ihren eigenen, aber aus einer für sie besonderen und ungewöhnlichen Perspektive betrachteten Schatten die Rede gewesen wäre. Die Freunde von Sokrates, die ihm rieten, aus Athen zu emigrieren, anstatt das ihm von seinen Landsleuten verschriebene Gift zu nehmen, hatten natürlich auf ihre Weise gar nicht so unrecht.

Ich spreche heute im Atelier von Kabakov, der diese Metanoia ohne Rückkehr realisiert hat. Er hat die Höhle verlassen, doch anstatt in sie zurückzukehren, hat er damit begonnen, ihre Modelle in Form von Installationen herzustellen und sie der Außenwelt zu zeigen. Die Vorstellung von Rußland als Höhle ist im übrigen ein altes Bild. Bei Malevic gibt es in seinen späten Notizen eine Stelle, wo er sagt: „Rußland ist ein schwarzer Würfel, und Peter der Große hat einen schweren Fehler begangen, als er eine Öffnung in ihn geschlagen hat“. Das ist natürlich vor allem ein erotisches Bild, das mit der Vorstellung von Rußland als einem weiblichen Körper zusammenhängt (oder genauer: als Gebärmutter) und mit dem Eindringen der Strahlen der westlichen Aufklärung in Rußland als Verlust seiner Unschuld. Beim Westler Solov'ev gibt es Texte über die Notwendigkeit, Rußland mit dem westlichen Geist „zu befruchten“. So können wir sagen, daß die Rückkehr des emigrierten Philosophen in die Höhle (die Platonische Höhle kann natürlich auch als Gebärmutter interpretiert werden) ein ödipaler Akt ist. Nicht zufällig ist deshalb bei Platon die Rede von der (teilweisen) Erblindung des Helden nach seiner Rückkehr in die Höhle. Platons Held wird in die Welt geboren, als er den „Kontext“ der Höhle verläßt, aber er kehrt anschließend in den Mutterschoß zurück, d.h. er versucht, von seiner Mutter Besitz zu ergreifen, und geht natürlich zugrunde, da er damit das Inzest-Tabu verletzt. Er hätte statt dessen aus dem Mutterschoß lieber eine Installation machen, und sie anderen zeigen sollen, wie es Kabakov tut. Oder anders gesagt: Das Problem des Platonischen Helden besteht darin, daß er sogar nach dem Verlassen der Höhle weiterhin danach strebt, *andere zu sehen*, d.h. er fährt fort, in den Kategorien und Interessen der Höhlenbewohner zu denken, anstatt darüber nachzudenken, wie er von den *anderen gesehen wird*. Oder anders: Seinen Ausgang in die Welt interpretiert der Platonische Philosoph fortwährend als Verbesserung seines eigenen Sehens, ohne zu bemerken, daß die tatsächliche Veränderung darin besteht, daß er selbst jetzt von der Sonne beleuchtet und für andere sichtbar wird. Die Geburt birgt schon ein Element des Todes in sich, da sie unseren Körper, d.h. unseren potentiellen Leichnam, sichtbar macht. Gerade das allerdings ist dem Platonischen Philosophen nicht recht, der geboren werden will, ohne gestorben zu sein, und der gerade deshalb in die Höhle zurückkehrt: nicht, um gesehen zu werden, sondern um zu sehen. Aber seine Sehkraft nimmt nicht nur nicht zu, sondern wird noch schwächer - bis hin zu ihrem völligen Verlust im Tod.

Kabakov hat übrigens seine jetzige Schaffensphase gerade mit der Platonischen Figur des Ausgangs aus der Höhle in Form einer mit dem Tode zusammenfallenden Geburt begonnen. Ich meine sein Album über den „Im Schrank sitzenden Primakov“, das die Situation der Geburt des Helden aus einem Schrank (d.h. aus der Platonischen Höhle oder aus der Gebärmutter oder aus dem schwarzen Würfel von Malevic) beschreibt. Der Ausgang aus diesem Schrank ist die Geburt in die Welt, aber gleichzeitig auch der Weggang aus der Welt: Letzten Endes entfremdet sich der Held und verschwindet aus dem Gesichtsfeld der Höhlenbewohner, obwohl unbekannt ist, ob er dabei von Bewohnern der jenseitigen Welt beobachtet wird. Die Situation wurde im späteren präzisiert: Es stellte sich heraus, daß der Held den Schrank nach seinem Abflug rekonstruiert hat und sich als Schrankinsasse zeigt. Das ist ein neues Vorgehen, das so aussieht, daß der Platonische Held seine Höhle erneut baut, anstatt in sie zurückzukehren. Er verwandelt sie in eine Attraktion, die der allgemeinen Betrachtung zugänglich ist. Im Ergebnis zeigt sich der Philosoph in der Lage, den ödipalen Akt zu vollziehen, ohne seine Gesundheit aufs Spiel zu setzen: Das Geheimnis besteht darin, daß der ödipale Akt nicht im Dunkeln vollzogen wird, sondern in einer Situation von Ausgestellttheit, heller Beleuchtung und technischer Kontrolliertheit. Ödipus hat seine Sehkraft nicht deshalb verloren, weil er von seiner Mutter Besitz ergriffen hat, sondern deshalb, weil er den Besitzergreifungsakt im Dunkeln vollzog, im Geheimen - auch vor sich selbst. Hätte der Platonische Held sich ständig dem anderen gezeigt, so hätte er sich seine Sehkraft auch unter den widrigsten Umständen bewahren können: Seine Höhlenkollegen hätten sich ihm gegenüber ganz anders verhalten, wenn seine Rückkehr in die Höhle von der Öffentlichkeit außerhalb der Höhle kontrolliert und beleuchtet worden

Mit anderen Worten: In seinem eigenen Kontext kann man nur überleben, wenn man symbolisch seinen Tod inszeniert, der diesen Kontext explizit macht und ihn in ein Bild für den anderen verwandelt. Wenn wir daher von der „Kunst des Kontextes“ oder von dem „Kontext der Kunst“ sprechen, so können wir damit ganz zuletzt meinen, daß wir das Recht haben, in unserem Kontext zu arbeiten, im Dunkel der Höhle, innerhalb der Grenzen der Gebärmutter: Eine derartige inzestuöse Arbeit, die dem anderen verborgen bleibt, führt nur zur Einbuße unserer eigenen Sehkraft. Im Gegenteil: Die Einsicht, daß wir alles, was wir tun, in unserem Kontext tun, zwingt uns, diesen Kontext zu explizieren, ihn quasi abzutöten, das nächsthöhere Reflexionsniveau zu erlangen und ihn nach außen auszustellen. Der Inzest hört auf, inzestuös zu sein, wenn er sich dem Blick des anderen öffnet, da ich auch selbst nur mit dem Blick des anderen verstehen kann, was ich tue.

Aus all dem folgt im übrigen, daß das, was wir den internationalen Kunstkontext nennen, nichts anderes ist als eine metaphysische Figur, die wir mit Vorbehalt und doch notwendigerweise verwenden. Wir projizieren einfach die metaphysische Figur des Übergangs auf unterschiedliche Grenzen, wie z.B. die Grenze zwischen Rußland und dem Westen oder die Grenze zwischen Leben und Tod. D.h.

im Grunde gibt es in unserem Bewußtsein nur das unumgängliche Erleben der metaphysischen Grenze, die ständig mit der einen oder anderen realen Grenze gleichgesetzt wird, wobei diese Gleichsetzung immer auch in dem Sinne erfolgt, in dem wir den Bereichen zu beiden Seiten dieser Grenze die Bedeutung von Leben oder Tod zuschreiben. Wir können Rußland für die Lebens- und den Westen für die Todessphäre halten, aber wir können dieses Verhältnis auch umkodieren und nach Rußland fahren, um zu sterben. Und das bedeutet, daß im Grunde unwichtig ist, was unser Kontext ist und was ein anderer, daß unwichtig ist, woher wir gekommen und wohin wir gegangen sind, daß unwichtig ist, wo wir begonnen haben und wohin wir transzendiert sind - wichtig ist die Figur des Übergangs selbst. Die Figur selbst oder genauer: die Inszenierung dieses metaphysischen Übergangs macht eben die Kunst unserer Epoche aus. Warum Inszenierung? Weil dieser Übergang seine Realität verloren hat. Die postmoderne, poststrukturalistische, dekonstruktive Kritik hat gezeigt, daß uns dieser metaphysische Übergang keine neue Realität eröffnet. Das einzige, was bleibt, ist der Übergang selbst. Und deshalb funktioniert dieser metaphysische Übergang heute als ziemlich abstrakte Szene, auf der man ständig Theaterstücke eines solchen x-beliebigen konkreten Übergangs spielen kann. Im Grunde ist es eine Situationskomödie, die die zeitgenössische Kunst spielt: den unterhaltsamen Übergang aus dem Tod ins Leben und aus dem Leben in den Tod. Das einzige, was heute dem Spiel dieses Übergangs entgegensteht, ist die Liebe zum Leben ohne den Tod. Sie ist, wie mir scheint, der innere Stimulus für inzestuöse Aufrufe wie: „Laßt uns im Moskauer Kontext bleiben“. Was einfach heißt: „Laßt uns leben, und wir werden niemals sterben“ - ein einerseits verständlicher, aber andererseits falscher Aufruf.

Die moderne Kunst ist eine neue Religion, die Religion des 20. Jahrhunderts, und diese Religion hat die klassische Religion der Unsterblichkeit der Seele abgelöst, d.h. die Religion des ewigen Lebens. Kunst beginnt mit dem Eingeständnis des Todes, Kunst gründet sich gänzlich auf das Prinzip, auf das das Lenin-Mausoleum gegründet ist: Es ist die Bewahrung eines Leichnams und nicht einer Seele. D.h. in dem Maße, wie der Künstler leben will, in welchem Sinne dieses Wortes auch immer, ist er kein Künstler, hat er eine bestimmte Grenze nicht überschritten. Kunst beginnt in dem Moment, wo als einzige Gedächtnisform das Gedächtnis im System eines Mediums anerkannt wird, d.h. als kodiertes, notiertes, materielles Gedächtnis, und wo die Möglichkeit eines göttlichen Gedächtnisses oder eines wirklich metaphysischen Gedächtnisses oder eines Gedächtnisses der Seele als unmöglich erkannt wird. Jede Bewahrung eines Kontextes, jedes Bestreben, den Tod zu ignorieren, ist eine Absage an schöpferische, d.h. künstlerische Tätigkeit.

Das Bestreben, den Tod zu ignorieren, ist natürlich bei weitem nicht nur für Rußland charakteristisch. Fast der gesamte heute herrschende Diskurs über die moderne Kunst ist ein Diskurs des Begehrens, ein erotischer Diskurs: Foucault, Deleuze, Derrida, Lacan, Zizek. In unserer heutigen Zeit ist die Sprache des Begehrens damit der universale Kode für die Rede vom transcensus, von der Metanoia. Der Sexualakt ist nicht mehr eine Handlung innerhalb der Höhle, sondern hat sich in einen neuen Namen für die Metaphysik verwandelt, was eine vergleichsweise neue Situation bedeutet: Früher war der Ausgang aus der Höhle eher eine Sache der Askese, von der der sexuell determinierte Aufenthalt in der Höhle nur ablenken konnte. Eine interessante Ausnahme bildet übrigens das Platonische Ideal des homosexuellen Eros, das zu einer Metaphysik der reinen Ekstase führt. Der gegenwärtige Eros strukturiert sich gerade nach dem Muster des Platonischen -nicht dadurch, daß er sich als sublimiert, körperlos versteht, sondern dadurch, daß sich seine Körperlichkeit in Ekstase erschöpft.

Wir leben in einer Epoche der Präservative und anderer Verhütungsmittel, die im Grunde die Grenze zwischen dem heterosexuellen, d.h. reproduktiven, und dem homosexuellen, d. h. nicht-reproduktiven, Eros verwischt haben. Es hat eine Trennung des Begehrens vom reproduktiven Akt stattgefunden, und die Sprache des Begehrens hat sich in die Sprache der Metaphysik verwandelt, d.h. in die Beschreibung des Übergangs vom Dunkel des Alltäglichen zum Licht der Ekstase, deren Schatten uns in Form der gegenwärtigen Pornographie einholen, die immer mehr zur universalen Sprache der Massenkultur wird. Gleichzeitig werden Kinder immer häufiger mit Hilfe seriöser Wissenschaft im Reagenzglas produziert, was jegliches Begehren gänzlich ausschließt. Hierzu zählen auch Organtransplantationen und Gentechnik, d.h. eine „Reproduktion ohne Begehren“, die einem „Begehren ohne Reproduktion“ oder einer Differenz ohne Identität oder einem metaphysischen Begehren entspricht.

Dieses metaphysische Begehren führt allerdings bekanntermaßen zu einer ewigen Wanderung, da es für sie keine Evidenz irgendeiner Frucht mehr gibt, keinen „Referenten“, einschließlich eines geistigen: Für den zeitgenössischen erotischen Emigranten ist die Welt außerhalb der Höhle weiterhin eine Schattenwelt, die auf der Suche nach neuen verlockenden Ekstasen immer neue Übergänge fordert. Deshalb verläßt der zeitgenössische Emigrant immerfort die Höhle und bleibt gleichzeitig immerfort in ihr zurück, nun seinerseits als Schatten oder Gespenst. Und als solches kann er weder endgültig aus der Höhle weggehen, noch endgültig in sie zurückkehren, sondern nur zeitweilig aus ihr verschwinden und sie erneut aufsuchen, wie das Schatten und Gespenst gewöhnlich tun. Kurz: Der moderne emigrierte Metaphysiker kann weder leben noch sterben - ähnlich dem wohlbekannteren Ewigen Juden, der jeden Holocaust überleben kann, weil er schon vorher glücklicherweise tot war.

Aber auch in der Höhle selbst beginnt heutzutage, etwas Ungutes vor sich zu gehen. Denn auch in ihr beginnt man, vom kollektiven Eros zu sprechen, der die gesamte Höhle zu einer Reise fortreißt: Da die Schattenwelt unendlich ist, verwischt sich die Grenze zwischen der Höhle und dem Raum außer-

halb der Höhle, so daß die Höhle selbst sich zu verschieben beginnt, ohne sich dabei von der Stelle zu bewegen. Nehmen wir als Beispiel nochmals Rußland. Noch unlängst war Rußland das Land des dialektischen Materialismus, was erneut auf die Gebärmutter, die Höhle verweist. Jetzt werden die „Produktivkräfte“ in Rußland von „Kollektivkörpern“ abgelöst und die „Produktionsverhältnisse“ vom „kollektiven Unbewußten“, wobei die Hauptsache unverändert bleibt: Das kollektive Sein oder das kollektive Unterbewußtsein bestimmt das individuelle Bewußtsein. Aber nicht nur die Sprache des Begehrens schreibt sich hier in den dialektischen Materialismus ein - der dialektische Materialismus war immer schon eine Variante der Dekonstruktion, indem er eine Dialektik ohne eine sie abschließende philosophische Kontemplation postulierte, d. h. eine kontinuierliche, unaufhaltsame Bewegung. In unserer Zeit der Emanzipation ist die Höhle von selbst in Bewegung geraten und die Lage ihres Eingangs verändert sich ständig, so daß es unmöglich geworden ist, ihn dort vorzufinden, wo man ihn noch unlängst zurückgelassen hat.

Was kann der zeitgenössische Emigrant in seinem Wunsch tun, nach dem Beispiel des philosophischen Helden bei Platon in seine heimatliche Höhle zurückzukehren, um seinen Körper zumindest ein wenig vor dem allzu grellen Licht der fremden, jenseits der heimatlichen Höhle scheinenden Sonne zu verbergen? Im Unterschied zum Platonischen emigrierten Metaphysiker findet unser Emigrant vor allem nicht den Eingang in die Höhle an der alten Stelle. Ja mehr noch: Die Höhle selbst steht gar nicht auf der Stelle, sondern dreht sich ständig und fliegt herum und beschreibt Achten wie ein Hexenhäuschen, so daß man nicht rechtzeitig in sie hineinspringen kann. Die einzig mögliche - und jetzt einfach erzwungene und nicht rein strategische - Lösung besteht, wovon schon die Rede war, darin, sich die gesuchte Höhle erneut zu bauen. Und man muß sagen, daß sich damit auch die gegenwärtigen philosophischen Erotiker beschäftigen, die sich in einem Zustand der ständigen Bewegung und des ständigen Übergangs befinden.

Ein Buch zu schreiben (denn heutzutage schreiben doch alle Bücher) bedeutet eben, in die Höhle zurückzukehren, d. h. sich an die zu wenden, die zurückgeblieben sind, und ihnen von der Reise zu erzählen: Was wir den internationalen Kunstkontext nennen, nimmt nun endgültig den Charakter einer individuellen, provisorischen Konstruktion inmitten einer allgemeinen, amorphen Bewegung an, die schon nicht mehr zwischen dem Identischen und dem Anderen unterscheidet. Aber die Leser aus der Höhle stehen in unserer Zeit natürlich auch nicht auf der Stelle, sondern bewegen sich, wie gesagt, zusammen mit ihr, da sie ihre Gefangenen bleiben, und interessieren sich deshalb erst recht nicht für die Reiseeindrücke des emigrierten Philosophen. Aber das bringt diesen natürlich keineswegs in Verlegenheit. Er fährt fort, Installationen zu bauen, Bücher zu schreiben und Vorlesungen zu halten, d. h. er baut sich seine eigene Höhle nach seinem eigenen Projekt, die von außen zugleich hinreichend anschaulich und erkennbar sein soll, damit man sie immer finden kann, und von innen hinreichend dunkel, damit sie den vom Sonnenlicht ermüdeten Augen ein wenig Erholung bietet.

BORIS GROYS (dt. von Arne Ackermann)

Der Autor:

Boris Groys ist Professor für Philosophie und Ästhetik an der staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Mit zahlreichen Veröffentlichungen zum Moskauer Konzeptualismus hat er entscheidend zur Popularität der Gruppe, zu der er selbst auch zählt, beigetragen.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation Heft 48/49 1997*,
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>