DIE ZAHL ZWEI UND DAS SITUATIVE POTENTIAL IHRER MENSCHLICHKEIT

Posted on 12. Dezember 2008 by Thomas Skowronek

Keti Chukhrov kombiniert in ihren Texten sprachliche Ready-mades aus dem postsowjetischen Alltag mit Erinnerungen an nunmehr verblasste Versprechen eines besseren Lebens, wie sie in der klassischen Avantgarde formuliert worden sind. Prekäre Austragungsorte dieser Vermengung sind für die Schriftstellerin und Philosophin Kunst und Kultur.

Ein Gespräch mit der Schriftstellerin und Philosophin Keti Chukhrov

Keti Chukhrov kombiniert in ihren Texten sprachliche Ready-mades aus dem postsowjetischen Alltag mit Erinnerungen an nunmehr verblasste Versprechen eines besseren Lebens, wie sie in der klassischen Avantgarde formuliert worden sind. Prekäre Austragungsorte dieser Vermengung sind für die Schriftstellerin und Philosophin Kunst und Kultur. Gerade die Frage nach der Möglichkeit kultureller Partizipation entscheidet für sie darüber, ob – und wenn ja, wie – Kunst heute Teil unseres Lebens sein könnte. Dabei vermeidet sie es aber, diese Frage zu Gunsten nur einer Seite zu entscheiden. Weder versucht sie, eine alte Wirkungsästhetik zu reanimieren, noch buchstabiert sie das Repertoire einer Gesellschaftskritik aus. In ihren Texten vermengen sich avantgardistischer Anspruch und postsowjetische Resignation. Diesen konzeptuellen Widerspruch baut Keti Chukhrov in ihren dramatischen Texten nach.

Thomas Skowronek hat für novinki die gebürtige Georgierin in Berlin getroffen und sich mit ihr über ihre literarische und philosophische Arbeit unterhalten. Keti Chukhrov ist nicht nur Schriftstellerin, sondern als Postdoktorandin am Institut für Philosophie der russischen Akademie der Wissenschaften auch eine kulturkritische Beobachterin, die zahlreiche Artikel in russischen und westeuropäischen Medien publiziert hat. Derzeit schreibt sie eine Monographie zur kritischen Funktion des Theaters in der philosophischen Theorie der Kunst. 2003 ist in Russland ihr Buch *Vojna količestv* (Krieg der Mengen) erschienen. Aktuell arbeitet sie an ihrem zweiten Band dramatischer Poesie *Prosto ljudi* (Einfach Leute).

novinki: Keti, in deinen literarischen Werken greifst Du häufig soziale Fragen auf und thematisierst Machtverhältnisse. Du hast nun die letzten anderthalb Jahre in Berlin gelebt. Welchen Eindruck hat dieses Umfeld auf dich gemacht und wie hat es sich auf dein schriftstellerisches Interesse für das Soziale ausgewirkt?

Keti Chukhrov: Berlin ist eine europäische Erfahrung für mich. In Berlin gibt es ein großes künstlerisches Potential dank der vielen hier lebenden Menschen, die sich mit Kunst befassen. Diese Stadt ist auch so etwas wie ein Spiegelbild des demokratischen Europa. Von hier aus kann ich die Situation in Russland viel präziser erfassen. Manches erscheint mir noch negativer als es vor Ort der Fall gewesen ist. Anderes sehe ich aus dieser Perspektive nun viel positiver als früher.

n.: Woran denkst du genau, wenn du die Situation hier in Berlin mit der in Russland vergleichst?

K. Ch.: Die westeuropäische Gesellschaft wird infrastrukturell äußerst genau reguliert. Einerseits begreifen wir die Infrastruktur als ein Symptom für Demokratie (auch der repräsentativen), da sie die Einhaltung von Menschenrechten erleichtert. Auf der anderen Seite sollten wir aber nicht vergessen, dass die Infrastruktur das Leben nicht nur ordnet, sondern auch sterilisiert. So gesehen gibt es in Russland keine Ordnung, aber auch weniger Sterilität. Ich spreche nicht nur über die künstlerische Infrastruktur, sondern auch über die rechtliche, institutionelle, gesellschaftliche. Was ich hier im Westen für bedenklich halte, ist die Tatsache, dass viele politische Fragen primär auf eine Verbesserung der Regulierungen abzielen. Sie beziehen sich vor allem auf die soziale oder juristische Struktur und nicht auf den einzelnen Menschen. Die Vorherrschaft der Infrastruktur in der Regulierung des sozialen Lebens führt zum Problem des „nackten Lebens“.

n.: Könntest du das etwas ausführen? Wie gehen deiner Meinung nach Künstler mit diesen Fragen um?

K. Ch.: Es geht um die Frage, inwiefern das Modell eines normalen bürgerlichen Lebens einen Segen darstellt. Man kann gut situiert leben, aber ein kärgliches, fast kastriertes Leben führen. Sehr gut wird dies im Film „Auf der anderen Seite" von Fatih Akin gezeigt. Die Infrastruktur führt dazu, das Menschliche nur als Physiologisches zu begreifen und das Universelle nicht im Menschen, sondern in der Infrastruktur zu sehen. So zeigen viele Projekte zum zeitgenössischen Tanz oder Theater den menschlichen Körper als reinen Reflex. Dieses Paradigma habe ich hier in Deutschland kennen gelernt, das Paradigma des „nackten Lebens" und seine Beziehung zur Infrastruktur.

n.: Siehst du auch den künstlerischen Bereich durch eine Vorherrschaft der Infrastruktur bedroht?

K. Ch.: Was das künstlerische Territorium angeht, so geht es meiner Meinung nach auch gerade dort um die Transgression der Struktur. Innerhalb der demokratischen Infrastruktur ist Transgression nur innerhalb des abgegrenzten Territoriums der Kunst möglich ist. Sobald diese Grenzen aufgehoben werden, stellt das transgressive Werk nur einen kleinen, zaghaften Verstoß gegen den guten Ton dar. Ich denke, Sylvia Sasse hat mit ihrem Beitrag zum Festival „Kunst und Verbrechen" ähnliche Fragen erörtern wollen. Zu klären, wo die Grenze verläuft. Es scheint, als könnte der Mensch Freiheit nur denken, wenn er ein Verbrechen imitiert, wenn er Grenzen überschreitet. Und viele Künstler, mit denen ich gesprochen habe, stellen sich Freiheit eben so vor. Sie halten Freiheit ausschließlich für ein fast libertinäres Übertreten von Gesetzen. Deshalb meine ich, dass nicht nur kommerzielle Dekorativität, sondern auch eine quasi-subversive Libertinage letztlich nur dem Funktionieren der postindustriellen, neoliberalen und kapitalistischen Gesellschaften dient.

n.: Mit dem Verhältnis von machttheoretischen und ästhetischen Fragen hat sich auch der Moskauer Konzeptualismus auseinander gesetzt, mit dem du dich ebenfalls beschäftigst. Siehst du Parallelen?

K. Ch.: Ohne Frage hat sich der Moskauer Konzeptualismus Problemen der Struktur gewidmet. Ich denke aber, dass diese Fragen im westlichen Konzeptualismus viel interessanter thematisiert worden sind, von Sol Lewitt, zum Beispiel, oder Art & Language. Der Moskauer Konzeptualismus hingegen ist ein sehr sowjetisches Phänomen, sowjetisch in dem Sinne, dass die Frage nach der Transzendentalität des Kunstobjektes hier eine geringere Rolle spielt. Ich denke, die Moskauer Konzeptualisten haben sich viel stärker mit der Wirklichkeit auseinander gesetzt als ihre westlichen Kollegen.

n.: Könntest du das bitte etwas erläutern? Wo siehst du den Hauptunterschied zwischen östlichem und westlichem Konzeptualismus?

K. Ch.: Im westlichen Konzeptualismus wird das Objekt, die Struktur selbst mit der Wirklichkeit identifiziert. Im russischen Konzeptualismus hingegen wandelt sich eine gewöhnliche, profane Sache auf eine fast esoterische Weise in einen meditativen, künstlerischen Raum. Man kann sagen, der russische Konzeptualismus beschäftigte sich mit einem Meditieren über die Wirklichkeit. Für ihn war es nicht wesentlich, ein endgültiges Produkt herzustellen, in welchem sich ein gedanklicher Zustand manifestiert. Es war ein Gedanke Malevičs, dass sich das Leben als eine permanente Meditation und das Leben aller Menschen in dieser meditativen Perspektive in Kunst verwandelt. Für die russischen Konzeptualisten war die Herstellung des Objektes und das Leben ein und derselbe Raum.

n.: Welchen Einfluss haben diese Überlegungen auf deine künstlerische Arbeit? Welche Rolle spielt Politik für dich?

K. Ch.: In den letzten Jahren beschäftigen mich politische Fragen sehr. Früher hatte ich angenommen, Politik führe zu einer Simplifizierung der Aussage. Jetzt sehe ich im Politischen fast den zentralen Aspekt meiner Kunst. Allerdings geht es mir nicht um eine Form der Illustrierung. Mir scheint, ein journalistisches Verständnis von Politik in der Kunst – wenn die Kunst nur der Illustration eines Problems dient, welches in der Presse behandelt wird, oder wenn die Kunst zum politischen Ready-made wird – ist sicherlich interessant, für mich aber kein Vorbild. Eine politische Künstlerin ist für mich eher Valie Export, politischer als Gruppen, die ein soziales Problem erforschen und Kunst als das dazugehörige Interface anbieten, wie es beispielsweise bei den meisten sozialen Projekten in Schweden der Fall ist. Diesen Trend gibt es überall, nicht nur in Skandinavien. Er besteht darin, einen bestimmten sozialen Fall zu dokumentieren – fast journalistisch – und hierfür Interviews mit Regierungs- oder Parlamentsmitgliedern durchzuführen etc. Ich halte diese Arbeit für wichtig, dies sollte aber eher von Aktivisten oder Jugendbewegungen gemacht werden. Der Künstler hat andere politische Funktionen, wobei er diese auch als Bürger oder Aktivist realisieren kann.

n.: Erscheint dir diese skandinavische Kunst als oberflächlich?

K. Ch.: Nein, sie ist nicht oberflächlich. Sie erfüllt eine wichtige Funktion. Sie ist eine schöpferische Soziologie, bisweilen sogar eine soziale Skulptur und Mikropolitik.

n.: Kommen wir nun zu deinen Texten, beispielsweise zu *Bežency idut v Bol'šoj* (Flüchtlinge gehen ins Bolšoj). Hier

haben wir es mit einer Gruppe von Obdachlosen zu tun, die sich ihr Leben lang für die Oper begeistert haben. Während sie aber früher sozial angesehene Positionen inne hatten – so war einer von ihnen ein „verdienter Pädagoge der UdSSR und Historiker der KPdSU" – müssen sie heute um ihr Anrecht auf Kultur kämpfen. Was sind die politischen und ästhetischen Leitgedanken dieses Textes?

K. Ch.: Ich denke, das Politische meiner Texte liegt darin, die Potentialität einer Veränderung aufzuzeigen. Politische Konflikte, die im globalen Maßstab häufig nicht gelöst werden können, können manchmal in der Form eines dramatischen Dialogs zwischen zwei Personen eine Lösung erfahren. So bestand das politische Element in meiner Arbeit *Bežency idut v Bol'šoj* darin, aufzuzeigen, dass alles Niedrige, dem kein kultureller und wertmäßiger Status zukommt, manchmal über einen sehr hohen Wert verfügt, ihm aber keine Stimme gegeben wird.

n.: Verstehe ich es richtig, dein politisches und künstlerisches Anliegen besteht darin, den Stimmlosen deine Stimme zu leihen?

K. Ch.: So kann man es ausdrücken, aber die Situation der Flüchtlinge heute ist anders als die zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Viele gebildete Menschen wurden nach dem Zerfall der UdSSR zu Lumpenproletariern. Viele ehemalige sowjetische Bürger russischer Nationalität, die über eine hohe Bildung verfügen, müssen in Tadschikistan, zum Beispiel, Fußböden putzen. In Tadschikistan sind sie Russen, in Russland sind sie tadschikische Migranten. Niemand braucht sie als Bürger. Das sind aber Menschen, die über intellektuelles und künstlerisches Potential verfügen. Sie müssen aber ihre Energie, manchmal auch ihren Körper verkaufen, um die biologische Existenz aufrecht zu erhalten.

n.: Siehst Du das künstlerische Potential dieser Mensch im Verlangen, ihre Lebenssituation zu ändern?

K. Ch.: Wie sonst kann diese Routine der physisch ausmergelnden Arbeit überwunden werden, wenn nicht durch Kunst? Viele Menschen im postsowjetischen Raum, die früher Gedichte oder Musik geschrieben haben, mussten zu Verkäufern oder Dienstleistern werden. Das ist das Ende ihres künstlerischen Potentials. Das ist das Ende der politischen Hoffnung, dass Menschen eine künstlerische Möglichkeit haben können. Und gerade diesem Problem widmet sich Artur Żmijewski in *Selected Works*. Denn was dient Menschen, die mit routinehafter, harter Arbeit beschäftigt sind als eine Art Kunst? Die Massenkultur. Żmijewski zeigt, dass es im Leben der meisten arbeitenden Menschen keinen Platz für Kunst gibt. Und das stellt eine Diagnose der politischen Situation dar. So gesehen ist dieses Werk Żmijewskis sowohl eine künstlerische als auch eine politische Arbeit. Aber seine Arbeit ist nicht nur eine Illustration des Problems.

n.: Ist dem tatsächlich so? Ich frage mich, ob Żmijewski hier nicht auch ein routiniertes künstlerisches Verfahren gebraucht?

K. Ch.: Routinehafte Arbeit ist das Klischee unter den Klischees. Ich denke aber, dass im vorliegenden Fall das Klischee auf etwas Wesentliches aufmerksam machen kann. Diese Menschen stellen mit ihrer Existenz die ganze Kunst in Frage. Sie stellen vor allem das Modell des prophetischen Künstlers in Frage, welches sich in der Moderne als elitäres Modell entwickelt hat. Mehr noch, diese Menschen stellen den Ort, das Territorium der Kunst in Frage, da sie aufzeigen, dass sie mit ihrer Existenz nichts zu tun hat. Żmijewski hat sein Werk nicht aus ästhetisierten Elementen zusammengesetzt. Er hat Ready-mades aus der Arbeitswelt gebraucht. Ich arbeite auch sehr häufig mit Ready-mades aus der Alltagssprache. Manchmal entsteht eine absurde (oder sogar transmentale) Sprache gerade dadurch, dass die Protagonisten so sprechen, wie Menschen es auch im Leben tun. Vor kurzem ist ein ziemlich interessanter Film des russischen Regisseurs Boris Chlebnikov erschienen, *Svobodnoe plavanie* (Free Floating). Dort wird das Leben in der russischen Provinz dargestellt, zum ersten Mal mehr oder weniger authentisch. Auf alle Fälle hat Chlebnikov versucht, die Sprache zu hören, wie sie wirklich ist. Denn wenn man darauf achtet, wie diese Menschen miteinander kommunizieren, dann kann man fast von zaum' sprechen.

n.: Du sprichst da etwas an, auf das ich abschließend gleich zurückkommen möchte: die transmentale Sprache. Zuvor aber noch eine Frage zum Verhältnis von elitärer und populärer Kunst, da dies für deine Überlegungen grundlegend zu sein scheint. Welche Aspekte sind hier für dich wichtig? Wie würdest du an die Frage herangehen?

K. Ch.: Ich denke da an den Regisseur Christoph Marthaler zum Beispiel. Er hat einige Stücke an der Berliner Volksbühne inszeniert. Im postdramatischen Theater arbeitet er mit Musik, die normalerweise in der Oper von Professionalisten performiert wird. Er bricht, verfremdet die Handlung der Oper und trägt sie in solch profane Orte wie ein Krankenhaus oder eine psychiatrische Anstalt. Die Rollen besetzen statt Opernsängern Schauspieler, die längst nicht über diese geübten Stimmen verfügen. Sie singen klassische Stücke von Wagner, Beethoven oder Schubert. Hierbei geht es aber nicht um eine Dekonstruktion von Wagner, Beethoven oder Schubert. Vielmehr soll das wichtigste, universale Moment der Kunst aufgezeigt werden, das in der unmittelbaren Verbindung des Menschen mit der Kunst (in diesem Fall der Musik) besteht. Es geht nicht um bloße Virtuosität. Bei Marthaler zeigt sich, dass die einfach, mit nicht-professionellen Stimmen gesungenen Stücke um vieles besser, bedachter und musikalischer klingen.

n.: Du meinst, Kunst ermöglicht die Erfahrung dieser Unmittelbarkeit?

K. Ch.: Vielleicht bin ich zu idealistisch, aber ich denke, dass die besten und größten Kunstwerke sehr arm sind bzw. werden, wenn sie sich nicht direkt an den Menschen wenden. Gerade deshalb kennen die Flüchtlinge aus meinem Stück die Oper (und Musik) besser als das Publikum, das ins Theater kommt. Sie lieben diese Musik, sie lieben das Moment der Aufführung der Kunst. Kunst auszuüben, in der Kunst zu sein, bedeutet für sie Leben. Und darin sind sie die größeren Künstler, da für sie das Kunsterlebnis eine Frage von Leben und Tod ist. In der Kunst interessiert mich die Funktion des Menschlichen und nicht die des Professionellen.

n.: Da wir gerade über Kategorisierungen sprechen – Wie würdest du deine eigene schriftstellerische Arbeit einordnen?

K. Ch.: Für mich ist es wichtig, meine Texte nicht als Literatur zu bezeichnen, sondern als Kunst zu verstehen. Literatur ist ein Teil der Kunst. Und Theater vereint in sich Literatur, Poesie und Kunst. Mir ist am Theater noch wichtig, dass man dort in einer realen Zeit Veränderungen darstellen kann. Auch politische Veränderungen können so als mögliche im Hier und Jetzt gezeigt werden. Womit ich mich beschäftige, ist nicht direkt Literatur. Denn es geht nicht um ein Narrativ und ein Spiel damit, sondern um Situationen. Deswegen würde ich von situativer Poesie oder situativer Handlung sprechen. Und was den Bezug zur zeitgenössischen Kunst angeht, so war ich vor etwa zwei Jahren noch froh, diesem Kontext anzugehören. Heute aber befindet sich die sogenannte *„contemporary art“* überall in einer tiefen Krise, und ich möchte nicht einem vorgegebenen Kontext entsprechen müssen. Den Kontext und den Ort muss man selbst kreieren.

n.: Gibt es etwas Spezielles, das Du an der zeitgenössische Kunst bemängelst?

K. Ch.: Einige Künstler in Russland sind derzeit der Meinung, dass gerade die Formen, welche die klassische Avantgarde erarbeitet hat, Teil der ikonischen Tradition werden sollten, und dass sich die Kunst ausgehend von diesen Formen – sei es vom Kanon der Avantgarde oder seinen „Ikonen“ – entwickeln sollte.

n.: Deine früheren Texte aus dem Band *Vojna količestv* (Krieg der Mengen) werden häufig mit der Poetik des *zaum'* in Verbindung gebracht, also mit den Versuchen russischer Futuristen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, eine transmentale künstlerische Sprache zu entwickeln. Welche Rolle spielt oder spielte dieser Ansatz in deinen Texten?

K. Ch.: Das Moment der Verfremdung, wie es im russischen Formalismus entwickelt wurde, war mir sehr wichtig. Ebenso wie die Futuristen war ich der Meinung, dass die Sprache als ein automatisches Instrument nicht direkt auf etwas verweisen kann und soll. Viele Leser verstehen meine Texte vor allem als eine Suche nach neuen Verfahren, die sich deutlich von post-konzeptualistischen Formen unterscheiden. Der Hauptpunkt aber ist ein anderer. Meine Texte sind immer radikalen philosophischen Fragen gewidmet, welche sich nicht in einer diskursiven Sprache darstellen lassen. So gesehen ist die formale Gestaltung meiner Texte nur ein Instrument, um über Themen nachzudenken, die sich nur schwer in Sprache fassen lassen.

n.: Um welche Themen handelt es sich dabei?

K. Ch.: Meine Texte haben von Anfang an als Grundlage bestimmte Konzepte: Allgemeines und Individuelles, Liebe und die Unmöglichkeit der Liebe, Macht und Mensch. Doch diese Themen sind für mich kein Selbstzweck. Mir kam und kommt es vor allem auf ihre dialektische Entwicklung an. In meinen Texten handelt es sich immer um einen Dialog, wie in der griechischen Dialektik. Der griechische Philosoph bestimmt nicht, ob dieses oder jenes Fakt ist. Er weiß es selbst nicht. In dialektischer Weise, mittels einer paradoxalen Zusammenführung unterschiedlicher Ideen, ermittelt er, wie etwas zu verstehen ist. Ich gehe von einem radikalen Nichtverstehen aus. Konflikte sind ein grundsätzlicher Ausgangspunkt für Vieles. Deshalb heißt mein erstes Buch auch *Vojna količestv* (Krieg der Mengen): Es geht um die Menge an Meinungen und Ideen und um die Unmöglichkeit der Auflösung von Widersprüchen.

n.: Leider stoßen wir nun auf eine weitere Unauflösbarkeit, das Ende unseres Gesprächs. Wenn du zum Abschluss noch erwähnen könntest, um welchen Konflikt es in deinem Text *Istina i Konstantin* (Wahrheit und Konstantin) geht und weshalb er dir so wichtig ist?

K. Ch.: Es handelt sich um einen Dialog zwischen einer Frau und einem Mann. In erster Linie ist es ein Dialog, in dem eine Position der Macht einer Position vollkommener Hilflosigkeit gegenübersteht. Es geht um einen überflüssigen Menschen und einen Menschen, der selbst die Werte bestimmt. So gesehen ist Konstantin die Stimme dieser Macht, welche die Werte definiert. Die zweite Protagonistin hingegen, Isolde, ist die Stimme eines Menschen, der aus der Wahrheit herausgeworfen wird, da er als überflüssig für ihren Aufbau erachtet wird. Im Kern ist es ein kulturkritisches Werk, eine Kritik des Phallozentrismus. Es ist aber auch ein Text über die Liebe, da auch die Liebe ein Phänomen der Macht und Hilflosigkeit ist. Die Zwei ist die erste Pluralität, mit welcher auch der Konflikt ansetzt. Deshalb beginne ich mit der Zahl Zwei – mit dem Dialog und nicht dem Monolog.

n.: Keti, herzlichen Dank für diesen interessanten Dialog.