

Verhältnis zwischen Müll, Kunst und Leben

in der

Kunst von Ilya Kabakov

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades

der Philosophischen Fakultät

der Universität zu Köln

vorgelegt von

Natia Bachtadze

aus

Köln

Köln 2008

Erster Referent: Prof. Dr. Antje von Graevenitz

Zweiter Referent: Prof. Dr. Ursula Frohne

Tag der mündlichen Prüfung: 11. Juni 2008

## Inhaltsverzeichnis

	<u>Vorwort</u> .....	4
I.	<u>Einleitung</u> .....	8
II.	<u>Die implizite Sicht der russischen Kunst</u> .....	14
III.	<u>Werkauffassung im biographischen Hintergrund</u> .....	19
IV.	<u>Die humanistische Weltanschauung</u> .....	29
V.1.	<u>Totale Installation als „Unternehmen“</u> .....	39
	1.1 Das Werk - Anspruch und Realisierung.....	48
	1.2 Werk und Theorie (Erzähltypus).....	57
	1.3 Die Identität der Protagonisten.....	62
	1.4 Räumliche Gestaltung der Installation.....	67
	1.5 Die Form-Inhaltfrage und ihre Auswirkung auf den Rezipienten.....	86
VI.1.	<u>Müll als Sonderaspekt</u> .....	92
	1.1 Müll als Faktum.....	95
	1.2 Müll - Kunst - Leben.....	102
VII.	<u>Ich Identität Erinnerung</u> .....	120
VIII.	<u>Die Zeit</u> .....	131
IX.	<u>Zusammenfassung</u> .....	143
	Literaturverzeichnis.....	151

## Vorwort

Ilya Kabakov gehört zur Gruppe der russischen Künstler, die in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts kardinale Veränderungen in die russische Kunst eingeführt und eine neue ästhetische Ordnung geschaffen haben.

Ende der 80er Jahre lösten sich die institutionellen Grenzen in Russland auf, was eine wesentliche Voraussetzung dafür war, dass neue Richtungen wellenartig in die russische Kunst Einlass fanden. Bedingt durch die jahrzehntelange Abschottung der Sowjetunion gegenüber fremden Einflüssen, waren die russischen Künstler gezwungen, in sehr kurzer Zeit das aufzugreifen und in einer persönlichen Weise zu verarbeiten, was im Westen jahrelang gewachsen war.

Nun konnten die russischen Künstler ihre individuelle Sprache verwirklichen. Sie beanspruchten für sich im Westen als originelle und aktuelle Künstler anerkannt zu werden. Die Theorie der Kunst wurde in Russland einerseits durch das schwierige soziale und politische Umfeld und die hinzukommenden künstlerischen Strategien geformt; andererseits bestand auch das Bedürfnis, das persönliche, intellektuelle, autoreflexive *ich* und die Projektion des psychologischen Seins zur Selbstverteidigung gegen die sowjetische Ideologie einzusetzen.

In den 60er und 70er Jahren gab es einen Prozess der Reorientierung. Zu dieser Zeit spaltete sich die russische Kunst in eine offizielle und eine inoffizielle auf. Zwar fand die russische Kunst eine strategische, geistige und sprachliche Stütze in der westlichen Kunst, suchte dennoch eine eigenständige Variante der Interpretation, um bislang nicht Repräsentiertes auszudrücken. Die Verwendung künstlerischer Mittel aus dem Repertoire

der offiziellen sowjetischen Kunst im Kontext mit der eigenen Arbeit war charakteristisch für einen bestimmten - wenn auch sehr kleinen - Kreis inoffizieller Künstler in den 70er und 80er Jahren. Somit wurde diese Kunst später unter dem Namen *Soz-Art* oder *Moskauer Konzeptualismus* bekannt. Kabakov war parallel zu Erik Bulatov sowie Witali Komar und Alexander Melamid einer der Mitbegründer dieser künstlerischen Strategie.

Als Ergebnis der „Perestroika“ wurden Mitte der achtziger Jahre die einst sowjetischen, heute russischen Museumsdepots geöffnet. Zum ersten Mal wurde einem größeren Betrachterpublikum in Russland wie auch im Ausland die Kunst der russischen Avantgarde der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts umfassend erschlossen. Davor kannte man diese Kunst nur in Ansätzen. Die genauere Erforschung der russischen Avantgarde steht noch in den Anfängen. Viele Texte über die Kunst aus dieser Zeit sind noch nicht systematisch gesammelt und ausgewertet. Bis heute noch weiß man wenig über die internen Diskussionen und latenten Entscheidungsmechanismen der damaligen Kulturpolitik, die das Schicksal der russischen Avantgarde insgesamt wie auch im einzelnen entscheidend geprägt haben. Somit formierten sich die Künstler des „Moskauer Konzeptualismus“ als neue Avantgarde, die sich keinen Pflichtdogmen unterwarf, und in der viele russische Künstler mit unterschiedlichen Themen und künstlerischen Ausdrucksmethoden eingebunden waren.

Eine ähnliche Gruppierung entstand im europäischen Westen Ende der 50er Jahre unter dem Namen ZERO. Sie versuchte eine Antwort auf das komplexe Bild eines kulturellen Umbruchs im Nachkriegseuropa während der „restaurativen“ Wiederaufbauphase zu geben. Sie lieferte allerdings keine verbindlichen Kunstdogmen.

In vergleichbarer Weise strebten die russischen Künstler, die ihre Ideen „inoffiziell“ unter der sowjetischen Regierung entwickelten, danach, ihre Ideen in verborgenen und geheimgehaltenen Ausstellungs- oder Publikationsgemeinschaften durchzusetzen. Da es keine offiziellen Gelegenheiten gab, bauten sie ein eigenes Beziehungsnetz untereinander auf. Diese Tatsache des Wirkens im Untergrund löste sogar entscheidende Impulse aus. Obwohl die trostlose Alltagswirklichkeit bedrückend war, bot sie den Künstlern gerade deswegen „Nahrung“ für ihre künstlerischen Ideen. Sowohl der `Mikrobereich` der betreffenden Künstler als auch das kulturelle, politische und wirtschaftliche Klima der späten 50er, 60er und frühen 70er Jahre sind kunsthistorisch kaum erforscht. So kann hier der Komplex „Moskauer Konzeptualismus“ mit dem Ziel angeschnitten werden, zunächst noch unbekannte wesentliche Fakten zu publizieren und neue Zusammenhänge aufzuzeigen, um die Gesamtdarstellung der russischen Moderne voranzutreiben.

Ähnlich wie in Westeuropa und der USA, bezogen sich diese Künstler in den 60er Jahren auf die russische Avantgarde aus den Anfängen des 20.

Jahrhunderts: Kasimir Malewitsch und Vladimir Tatlin - zwei

Hauptpersönlichkeiten in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Ihre suprematistischen und konstruktivistischen Theorien der Gestaltung des zwei- und dreidimensionalen Raumes und der Bildfläche befruchtete nicht nur fundamental die Denkweise der russischen Künstler, sondern sie hatten auch einen Geltungsbereich mit großer Wirkung auf ihr Schaffen. Für die russischen Künstler bedeutete es zudem die Wiederentdeckung einer `begrabenen Vergangenheit`.

Diese Arbeit soll ein Beitrag sein, um die nach dem „Umbruch“ endlich sich artikulieren dürfende russische Moderne am Beispiel der Installationen Kabakovs vorzustellen.

Diese Arbeit wurde von Prof. Dr. Antje von Graevenitz wissenschaftlich begleitet. An dieser Stelle möchte ich ihr dafür meinen herzlichen Dank aussprechen. Mein Dank gilt auch Prof. Dr. Ursula Frohne, die sich als Koreferentin zur Verfügung stellte.

Außerdem gilt mein besonderer Dank Dr. Dirk Spieckermann für die Schlusskorrektur und Dr. Helga Esselborn für ihre Informationen zum wissenschaftlichen Arbeiten.

## I. Einleitung

Das hier zu untersuchende Thema *Das Verhältnis zwischen Müll, Kunst und Leben* enthält drei Komponenten, die mit Kabakovs Kunst verbunden sind. Damit ist zugleich eine Ordnungsfolge vorgegeben. Kabakov gilt zusammen mit Erik Bulatov, Viktor Pivovarov, Witali Komar, Alexander Melamid, Dimitri Prigov als Begründer der sogenannten „Soz-Art“, einer künstlerischen Richtung in der Sowjetunion, die seit Mitte der 70er Jahre bewusst an der Massenkultur orientiert ist und die Ideologie des Sowjets als inhaltlich bedeutungslos gewordene Schablone ironisch dokumentiert. In seinen narrativen und konzeptuellen Arbeiten schildert der Künstler den sowjetischen Lebensraum als Epoche einer heruntergekommenen, miserablen bürokratischen Hölle, in der sich jeder eingeeignet fühlt und zugleich als Paradies einer kollektiven Existenz preist, die laut offizieller Ideologie ewig währen sollte. Kabakov zeigt die sowjetische Wirklichkeit als Metapher, die das ganze Leben umfasst.

Charakteristisch für die russische Avantgarde ist es, die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufzuheben, d. h. die Kunst ins Leben und das Leben in die Kunst zu bringen. Entsprechend soll diese Arbeit diesen Aspekt ins Zentrum rücken und die Thematik am Fall *Müll* und *Ich- Identität* in der Kunst von Kabakov untersuchen. Folgerichtig erklärt Kabakov : „Die Kunst ist [...] Ausdruck eines umfassenden Lebensprogramms“<sup>1</sup>. Im Grunde verfolgt er eine Fragestellung: Wie kann ein Künstler sein Werk so gestalten, dass es vor dem historischen Vergessen und Verfall gerettet wird? Oder: Wie kann ein Mensch unter den Bedingungen der säkularisierten Moderne leben, die den Glauben an die Unsterblichkeit“ ins

---

<sup>1</sup> Ilya Kabakov, Boris Groys: `Die Kunst des Fliehens`, München, Wien, 1991, S.45ff.



„Archiv der historischen Erinnerungen“ verbannt hat?<sup>2</sup> Diese Suche nach einer Rettung vor vollständiger Auslöschung und Hoffnung auf Anerkennung durch die Geschichte beschäftigt Kabakow in seinen Arbeiten auf intensive Weise.

Biographisch betrachtet ist diese Intensität sowohl durch den anfänglichen Kontext seiner Kunst zu erklären, den die sowjetische, inoffizielle Kunstszene der 60er, 70er und früher 80er Jahre bildete und deren anerkanntes Mitglied Kabakow während all dieser Jahre war, als auch durch sein ganz persönliches Schicksal.<sup>3</sup>

So schildert Kabakow das Scheitern, den Zerfall, das historische Vergessen, die Sinnlosigkeit und Überflüssigkeit jeder „privaten kreativen Anstrengung“. Und jedes Mal wird dieses Versagen, das auch dem „Untergang der Kunst“ zugrunde liegt, wieder in seinem Werk als Kunst interpretiert. Indem Kabakow seine eigene künstlerische „Niederlage“ immer erneut inszeniert, vollzieht er ein beinahe magisches „Ritual“, das die Augen des Betrachters für die ästhetische Faszination einer künstlerischen „Niederlage“ überhaupt erst öffnen soll.<sup>4</sup>

Kabakow hat diese Strategie zum ersten Mal in seiner Serie *Zehn Personen* als die Geschichte eines Künstlers angewandt, der am Rande der Gesellschaft lebt und dessen Werk weder verstanden noch anerkannt wird und dessen Werke nach seinem Tod auf dem Müll landen. So bleibt für Kabakow der Müll zentrales Thema, sicherlich gespeist von seinen Lebenserfahrungen.

---

<sup>2</sup> Boris Groys: `Ein Mann, der die Zeit überlisten will`, in: Ilya Kabakov, `Die 60er und 70er Jahre`, Aufzeichnungen über das inoffizielle Leben in Moskau, Wien, 2001, S.333.

<sup>3</sup> Siehe Kapitel: III. `Werkauffassung im biographischen Hintergrund`, S. 17.

<sup>4</sup> Boris Groys: `Ein Mann, der die Zeit überlisten will`, in: Ilya Kabakov, `Die 60er und 70er Jahre`, 2001. S.334ff.

In seinen Memoiren<sup>5</sup> beschreibt Kabakov, wie ihn der Wunsch, „ein Meisterwerk“ zu schaffen, das sich durch seine „Schönheit“ von anderen unterscheidet, lange beschäftigte. Diesen inneren Anspruch empfand er später als Einschränkung der Forderung nach „Universalität“, d.h. Erfassen der gesamten Wirklichkeit und nicht nur eines ästhetischen Ausschnittes. Der Müll, mit dem Kabakov arbeitet, ist immer geordnet und strukturiert. Er ist immer sein persönlicher und kein anonymer Müll. So erscheint sein besonderer Held als „Müllmensch“, als ein „kleiner Mann“, der nie etwas wegwirft und bei dem der Müll so etwas wie die Fassung eigener Existenz bildet. Hieraus entstehen Installationen, angefüllt mit Papier, Schaumwänden, Schachteln und Mülleimern, die auch die Sammlung dieser Person vorstellen.<sup>6</sup> Bei Kabakov hat Müll einen zwiespältigen Charakter: Erstens ist der Müll mit der Bewegung, mit dem Leben, der Entwicklung und dem eigentlichen Dasein gleichgesetzt. Das Leben vom Menschen wird zur Absonderung von Dingen, Gedanken, Beziehungen, Anliegen, die ihnen fremd geworden sind und nicht mehr Teil der eigenen Existenz sind. Zweitens ist Müll als Mysterium der Aufbewahrung zu verstehen. Umberto Eco geht noch weiter, indem er das Müllsammeln als eine Ersatzreligion bezeichnet. Hierfür wird auch ein bestimmter Himmel geschaffen - nämlich ein Museum als „ästhetische Kirche“, ein „Kunsttempel ohne Bildnis eines bestimmten Gottes.“<sup>7</sup>

Kabakov seinerseits sieht im Müll den Sinn des menschlichen Daseins, dem das künstlerische Werk Allgemeingültigkeit schenkt. So liegt es auf der Hand, Müll als Ausgangspunkt bzw. Voraussetzung für die Kunst Ilya Kabakovs zu erkennen. Müll tritt für Kabakov im Gegensatz zu dem

---

<sup>5</sup> Ilya Kabakov: `Die 60er und 70er Jahre`, 2001.

<sup>6</sup> Ilya Kabakov, Boris Groys: `Die Kunst des Fliehens`, 1991, S. 106ff.

<sup>7</sup> Umberto Eco: `Über Gott und die Welt`, Wien, 1985, S.248.

Allgemeinverständnis nicht nur negativ in Erscheinung. In gewissem Sinn ist für ihn alles Müll: Jedes Ding ist zerbrechlich und wird eines Tages, von der Zeit zerschlagen, weggeworfen. Deshalb bewahrt Kabakov Müll in seinen Objekten und Installationen auf, katalogisiert ihn und bringt ihn mit Erinnerungen an die Vergangenheit in Verbindung.<sup>8</sup>

*Der Mann, der niemals etwas wegwarf* - wie sich Kabakov selbst in der Kunstgeschichte installierte, sammelt und präsentiert systematisch Arsenale von eigenen und fremden Erinnerungen. Auf dieser Ebene erweist sich Müll als Metapher für das menschliche Dasein: Auch der Mensch wird nach seinem Tod nicht mehr gebraucht, er entfällt dem Gedächtnis. Diese Thematik des menschlichen Daseins hat Kabakov in seiner Serie *Fliege* (1991) lebensnah dargestellt.<sup>9</sup> Die Fliege, als ewig unbehauster Wanderer, steht hier für fehlende Bindung an Häuslichkeit. Der Künstler selbst war lange Zeit ohne ein zu Hause, lebte immer in Wohnheimen, zog von einer Stadt zu anderen, von Ort zu Ort. Aber es ist ein Unterwegssein, das ein Ziel hat - eine lange Reise als Heimkehr. So ist es nicht verwunderlich, wenn er in seinen Werken von seiner Odyssee spricht.

Die Auseinandersetzung Kabakovs mit Müll ist eine Hinwendung zum fundamentalen Problem des *ich*, das für die ganze moderne Kunst wie auch übrigens für das ganze zeitgenössische Denken prägend ist. Was versteht Kabakov unter Individualität? Sinngemäß heißt das: Anderssein als die Menge, aber dennoch nicht auffallen.

Sowjetisches Leben war bekanntermaßen durch und durch ideologisiert. Alle Ideen der Partei flossen in den Alltag ein. Sie wurden in der Entwicklung

---

<sup>8</sup> Boris Groys: `Zeitgenössische Kunst aus Moskau`, München, 1991. S.163-172.

<sup>9</sup> Ilya Kabakov, Installationen 1983-2000, Werkverzeichnis, Bd.I, Düsseldorf, 2003, S. 60, 114, 250, 278, 366, 460.

der sowjetischen Zivilisation seit Stalinszeiten zu Auswüchsen, zu Müll. Letztlich wurde der Gegensatz von Wirklichkeit und Phantasie in der Gesellschaft aufgehoben und die Grenzen zwischen „echt und unecht, Gesicht und Maske“<sup>10</sup> gingen verloren. Sich selber treu zu bleiben, schien schier unmöglich, es sei denn, man wählte den Weg der Tarnung, des Verbergens, des Lebens im Untergrund, wie Kabakov es tat. Diese zu bearbeitende Thematik ist bisher verhältnismäßig selten Gegenstand der kunsthistorischen Forschung gewesen. Im besonderen steht der Versuch noch aus, die Kunst von Kabakov als Lebenswerk zu betrachten. Diesem Mangel steht eine Fülle von Publikationen über ihn und seine Werke gegenüber. Die Würdigung Ilya Kabakovs als Künstler-Persönlichkeit seiner Generation durch die Kunstkritik hat ein breites Angebot an wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Publikationen gefördert und zu seiner Präsenz in Ausstellungen beigetragen, wie auch die Kunst in Russland seit den 60er Jahren dem Westen nahe gebracht. Besonders einflussreich waren Monografien von Boris Groys und Ilya Kabakov selbst über die russische Kunst in den 60er und 70er Jahren.<sup>11</sup> Diese Bücher sind wertvolle Quellen nicht nur für das Verständnis des Kabakowschen Werdegangs, der Soz-Art- Bewegung und ihrer Ästhetik, sondern auch für die Zeitgeschichte überhaupt.

Mit der Kunst Kabakovs haben sich meist Ausstellungskataloge und Zeitschriften beschäftigt. Diese Schriften wurden meistens von Ilya Kabakov persönlich kommentiert, manchmal ergänzt von Boris Groys. Eine wissenschaftliche Diskussion zu seiner Kunst steht indes noch aus. Eine eingehende wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Künstler ist meines

---

<sup>10</sup> Ilya Kabakov: `Die Kunst des Fliehens`, 1991, S. 37.

<sup>11</sup> Siehe Literaturverzeichnis, S.151.

Erachtens bisher kaum geleistet worden.

Die Frage nach der Autonomie der Kunst war bestimmend für das Kunstschaffen im 20. Jahrhundert. Mit besonderer Schärfe finden sich diejenigen Künstler vor diese Frage gestellt, die in Gesellschaften arbeiten mussten, in denen die Freiheit direkt oder indirekt unterbunden wurde. Unter solchen Zuständen war der Traum der Avantgarde von einem autonomen Kunstwerk kaum zu verwirklichen. Gleichzeitig betrieben die Künstler gerade unter solch schwierigen Bedingungen die Suche nach Autonomie besonders intensiv.

In der Kunst der 60er und 70er Jahre spiegelt sich die besondere Brisanz der damaligen politischen Situation. Aus diesem Grund scheint mir die Auseinandersetzung mit den politisch gefärbten Kunstäußerungen von Kabakov vonnöten. Seine Kunst führt zu den Ursprüngen eines Lebenstraumas. Sie als historisches Dokument und authentische Quelle steht als Fortsetzung in bester Tradition russischer Literatur von Gogol bis zu den „Absurden“. Da der russische Roman des 19. Jahrhunderts sich vor allem mit der Frage nach der geschichtlichen Bedeutung der einfachen Menschen beschäftigt, lautet doch die Frage bei Kabakov: Kann ein Mensch so klein, erniedrigt und unbedeutend sein, dass die universale Weltgeschichte sich über ihn hinwegsetzen kann? Zusätzlich wird Kabakov von der Frage verfolgt: Wie kann ein Künstler sein Werk so gestalten, dass es vor historischem Vergessen und Verfall gerettet wird?<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Siehe Ilya Kabakov, Boris Groys: `Die Kunst des Fliehens`, 1991.

## II. Die implizite Sicht der russischen Kunst

Anfang des 20. Jahrhunderts führte die Verstädterung zu größten industriellen Verwerfungen. Der Bedarf nach Räumlichkeit wurde immer schwieriger erfüllbar. Die Technik entwickelte sich rasant und drang immer mehr in das Leben ein, was zum Fortschritt der wirtschaftlichen Entwicklung beitrug. Das Bauhaus, das sich zur sozialen Verantwortlichkeit bekannte, wurde zum Schauplatz der Diskussion über neue künstlerische Konzepte und zur „Plattform ständigen Begegnens“.<sup>13</sup>

Die Synthese der Kunst und des Handwerks war eine Leistung des staatlichen Bauhauses. Wegen dieses Grundprinzips gelang es, namhafte Künstler an sich zu binden. Solche Persönlichkeiten wie Walter Gropius, Johannes Itten, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Gerhard Marcks usw., betreuten die Werkstätten und prüften die Brauchbarkeit der modernen Materialien und ihre funktional-ästhetische Anwendbarkeit.<sup>14</sup> Es gab auch Versuche der Serienproduktion, von der die amerikanische Kunst nach dem zweiten Weltkrieg profitierte. So konnte ein Andy Warhol sagen: „Maschinen haben weniger Probleme. Ich wäre gern eine Maschine. Sie nicht auch?“ und damit die Entindividualisierung zum angeblichen Ziel seines Lebens und seiner Kunst zu proklamieren.<sup>15</sup>

In vielen seiner Arbeiten gelingt es Warhol, auf die Tatsache aufmerksam zu machen, dass er in einer Welt lebt, in der die Verpackung wichtiger ist als der Inhalt, das Medium wichtiger als die Botschaft.<sup>16</sup> Er wählte kontrastreiche Farben und eine Methode der Werbung, in der

---

<sup>13</sup> Horst Richter: `Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert`, Köln 1974, S. 105ff.

<sup>14</sup> Horst Richter. 1974, S. 106.

<sup>15</sup> A. M. Fischer in: Museum Ludwig, Handbuch, Köln, 1979, S.827ff, in : Gerhard Kolberg, Ingelote Ebeling: `Pop Art`, Köln, 1986.

<sup>16</sup> A. M. Fischer, Handbuch, 1979, S.827, in : Gerhard Kolberg, Ingelote Ebeling, 1986.

einunddasselbe Motiv sich seriell wiederholte. Alles, ob es Reihungen und Akkumulationen von Campbell-Konservendosen, von Coca-Cola-Flaschen oder Dollarnoten, bunten Blumen, Porträts bekannter Stars aus Kunst, Politik, Wissenschaft und Wirtschaft, medienträchtigen Katastrophenmeldungen oder sogar dem elektrischen Stuhl, den Warhol zu einem „schaurig-populäres“ Objekt des amerikanischen Alltags machte, war für Warhol „schön“ und einer künstlerischen Würdigung wert. Er etablierte seine Kunst als ein populärer „Slogan“ der 60er Jahre.<sup>17</sup>

Auch in Russland begann Anfang des 20. Jahrhunderts eine Periode des analytischen Bewusstseins und des Experimentierens. So publiziert Michael Larionov seine Theorie des Lutschismus - das von allem Materiellem ausgehende Strahlen; Wasilij Kandinsky versenkt sich in eine „musikalische“ Malerei und in Seelenzustände, die er in Farbflecken andeutet; Kasimir Malewitsch prägt den Ausdruck „Suprematismus“ nach dem Lateinischen Supremus -der Oberste und als Wegbereiter der abstrakten Kunst spricht er von einer „gegenstandslosen Welt oder dem befreiten Nichts.“<sup>18</sup> Im Gegensatz zur formalen und farblichen Darstellung des Werkes, benutzt Vladimir Tatlin Utensilien aus der Industrie und Technik und macht Reliefs in kubistischer Tradition aus Eisen, Holz und Glas, ganz im Sinne der sowjetischen Wirklichkeit, in der Eisen zum wichtigsten Motor der Produktion wird. Hierzu steht der Traktor als das Symbol des Fortschritts und der Stärke des Proletariats. Nach der sowjetischen Oktoberrevolution wurden all diese avantgardistische Experimente vom Staat zunehmend eingeschränkt. Bis

---

<sup>17</sup> Gerhard Kolberg, Ingelote Ebeling. Köln.1986.

<sup>18</sup> Kasimir Malewitsch: `Suprematismus`, Köln 1989, S. 7.

zum letzten verfügte das oberste Sowjet über alle schöpferische Entscheidungen. Es folgte der sogenannte Sozialistische Realismus - eine ausschließlich auf ideologische Massenbeeinflussung ausgerichtete Kunst.<sup>19</sup>

Nach der Machtergreifung Lenins, des „unbestrittenen Führers“ und „strategischen Kopfes der Revolution“, bestimmte dieser die Leitlinien für den Aufbau eines kommunistischen Staates. Er prägte die Doktrin von der Diktatur des Proletariats unter Führung einer elitären zentralistischen Kaderpartei. Mit der griffigen Formel „Kommunismus ist Sowjetmacht plus Elektrifizierung des ganzen Landes“<sup>20</sup> begeisterte er das Volk für das nächste strategische Ziel und den schnellen Aufbau eines modernen Industriestaates. Da die Revolution schnell von Russland auf die umliegenden Länder der russischen Einflussphäre übergriff, wurde das gesamte Gebiet als Sozialistische Sowjetrepubliken ausgerufen. So bildete die Sowjetunion von 1922 bis 1991 eine Föderation der „unabhängigen“ Staaten, die sich UdSSR nannte, in der der sowjetische Bundesstaat einen Kommunismus mit stark ausgeprägter zentralistisch - nationalistischer Komponente praktizierte. Demgemäß wurde auch Kunst in der Sowjetunion zu einer „ideologiekonformen“ Stilästhetik, zum Ausdruck einer „Kultur“, die in zunehmendem Maße im Grunde gespalten war, da Diktatur und freie Wesensentfaltung unvereinbare Gegensätze bleiben.

---

<sup>19</sup> Horst Richter. Köln, 1974, S. 150ff.

<sup>20</sup> M. Heidegger, Gesamtausgabe, Parmenide, Band 54, Frankfurt am Main 1982, S. 127: Die bürgerliche Welt hat nicht gesehen und will es zum Teil heute (1942) noch nicht sehen, dass im Leninismus sich ein metaphysischen Vorsprung vollzogen hat, aus der in gewisser Weise erst die metaphysische Leidenschaft des jetzigen Russentums für die Technik verständlich wird, aus der es die technische Welt zur Macht bringt.



Schon Lenin sah in der Kunst das volkserzieherische Moment als entscheidend an:

„Die Kunst gehört dem Volke. Sie muss ihre tiefsten Wurzeln in den breiten, schaffenden Massen haben. Sie muss von diesen verstanden und geliebt werden.“<sup>21</sup>

Zwei Jahre vor seinem Tode definierte Maxim Gorkij 1934 den Begriff des Sozialistischen Realismus:

„Der sozialistische Realismus (...) fordert von einem Künstler die wahrheitsgemäße, historisch-konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Dabei sollen sich die Wahrhaftigkeit und die historische Konkretheit der künstlerischen Darstellung der Wirklichkeit mit der Aufgabe der Ideenänderung und der Erziehung der Werktätigen im Sinne des Sozialismus verbinden.“<sup>22</sup>

Dies hieß für den Künstler, dass seine Tätigkeit, die mit der Konstruktion der neuen sowjetischen Welt gepaart wurde, auf dem Menschenleben und dem Begriff der Arbeit beruhen sollte. Seine darzustellenden Helden, Männer wie Frauen, waren Arbeiter an der Werkbank: Traktorfahrer auf dem Felde, Schnitterinnen beim Ernteeinsatz, Soldaten auf Wache usw., die keine Privatpersonen waren, sondern Gestaltungen des jeweiligen „Typus“ des Sowjetmenschen. Die Bilder hatten in erster Linie „unbeirraren Optimismus“ und Konfliktlosigkeit des sozialistischen Lebens zu verbreiten. Da man vom thematischen wie vom stilistischen Inhalt her alles individuelles bewusst zurückdrängte, wurde auch die Persönlichkeit der

---

<sup>21</sup> Horst Richter. Köln, 1974, S. 150.

<sup>22</sup> Olga Postnikowa: `Unsere Herzen gehören der Partei`, in: Jan Tabor: `Kunst und Diktatur`, Wien, 1994, S. 760-781.

Künstler so austauschbar, dass deren Namen, sofern sie lediglich dem Sozialistischen Realismus verbunden waren, bedeutungslos blieben.<sup>23</sup>

Dieser Definition gemäß handelte es sich um Forderungen der Partei an die Künstler, einen idealen Staat als irdisches Paradies darzustellen, der im totalen Widerspruch zur damaligen Wirklichkeit stand. Es war der Grundzug sowohl im politischen als auch im künstlerischen Leben, den Kabakov später Schizophrenie<sup>24</sup> nennt.

So verlief der Weg vom Futurismus bis zum Sozialistischen Realismus. Es begann damit, dass erforderliche Konstruktionen hergestellt wurden. Die Fläche wurde vergrößert, die Straßen wurden zum Ausstellungsort, wo die fotorealistisch gemalte gigantische Bilder dominierten. Wie El Lissitzky in seinem Buch *Suprematismus des Weltaufbaus*<sup>25</sup> schrieb, wurden diese gigantischen Bilder auf der Straße als neue „Planete“ ausgestellt, die die gewaltige Macht eines geschlossenen Systems ausdrückten.

Erst in den 60er Jahren bildete sich in Moskau eine nonkonforme und unabhängige Kunst heraus, die sich der künstlerischen Aufarbeitung der sowjetischen Alltagswirklichkeit widmete und ein authentisches, ungeschminktes Bild der wahren Verhältnisse wiederzugeben versuchte. Als Soz-Art ging diese Richtung in die Kunstgeschichte ein.

---

<sup>23</sup> Margarita Tupitsyn: Die Abstrakte Avantgarde: Sowjetische Bildwelten unter Stalin, in: Katalog: Glaube, Hoffnung, Anpassung, sowjetische Bilder- 1929-1945, Essen, 1995.

<sup>24</sup> Ilya Kabakov: `Die Kunst des Fliehens`, 1991, S.59.

<sup>25</sup> El Lissitzky: *Suprematismus des Weltaufbaus*, Dresden, 1967.

### III. Werkauffassung im biographischen Hintergrund

Der Beginn einer künstlerischen Laufbahn wird oft zum Mythos verklärt. Giotto z.B soll als Hirtenknabe vom zufällig vorbeikommenden Cimabue entdeckt worden sein, als er im Sand ein Schaf zeichnete. Solch eine Entdeckung der Begabung dient in der Geschichte von Künstlerbiographien regelrecht als Modell. Mag sein, dass dieses Hirtenmotiv der Entdeckung vom Giotto eine Legende ist. Ähnlich legender sind auch die Umstände der künstlerischen Berufung von Joseph Beuys, der angeblich nach einem Flugzeugabsturz im zweiten Weltkrieg von Tatarenhirten mit Fett und Filz gepflegt wurde. Seine Materialwahl soll auf dieses Ereignis zurückgehen. Ähnliche Erfahrungen dienen Kunsthistorikern als prägende Kräfte, denen nachgesagt wird, wesentlich stärker zu sein als ein historisch belegbarer künstlerischer Werdegang.<sup>26</sup>

Nichts von all dem trifft im Fall Kabakov zu. Er wurde in einer Großstadt geboren und ist gelernter Grafiker und Buchillustrator. Dennoch wird auch sein künstlerischer Werdegang zum Mythos stilisiert. Er war ein Kind des Krieges und genoss eine autoritäre Erziehung in einem repressiven Staat, den er aus zeitlicher Distanz leicht nostalgisch verklärt:

„Wenn ich auf mein vergangenes Leben zurückblicke, dann ist eines der aufschlussreichsten Bilder der Korridor. Korridore verfolgen mich mein ganzes Leben - gerade, lange, kurze, niedrige, angewinkelte - , doch alle sind in meiner Vorstellung schlecht beleuchtet und fensterlos, haben geschlossene oder angelehnte Türen auf beiden Seiten“<sup>27</sup>

- schreibt Kabakov in seinem Text zu einer Installation *„Labyrinth. Das*

---

<sup>26</sup> Daniels, Dieter: `Duchamp und die anderen`, Köln, 1992, S.12.

<sup>27</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S. 228.

*Album meiner Mutter*“, <sup>28</sup> die er zum ersten Mal in New York in der Ronald Feldman Galerie im Jahr 1990 ausstellte. Sie zeigt einen langen Korridor, in dem Kabakov mit einer leisen, singenden Stimme die russische Romanze über die Erniedrigung einer einsamen Person erzählt. Diese ist keine geringere als seine eigene Mutter.

An den Wänden eines schmalen Korridors, der über 50 Meter lang ist und eher wie ein „lange nicht mehr geputzter“ Flur aussieht, hängen auf einer Seite gerahmte Fotografien, Texte und Postkartenausschnitte. Gemeinsam liefern sie die tragische Lebensgeschichte von Kabakovs Mutter, die in dem vierdimensional ausgedehnten Erzählraum durch den Ton verstärkt wird, damit im Labyrinth der Betrachter `live` die bedrückende Geschichte nachspürt.

Kabakovs Mutter wurde von ihrem Sohn Ilya am 30. September 1933 in Dnjepropetrowsk in der Ukraine entbunden. Sein Vater war Schlosser, seine Mutter Buchhalterin. Ihr Tagebuch, das nach der erwähnten Installation in der Ronald Feldmans Galerie als Reproduktion in Russisch mit dreisprachiger Übersetzung erschien, wird als „Leben als Erniedrigung“ charakterisiert. Alles beginnt mit einem Brief, den die Neunundsiebzigjährige im Jahr 1981 an Breschnew schrieb. Da sie weder Heizung noch fließendes Wasser hatte und ihr die Kräfte fehlten, sie sich selbst zu verschaffen, suchte sie mit diesem Brief um eine Verbesserung ihrer Wohnsituation nach. <sup>29</sup> Kabakov, der bewußt die letztlich alltäglichen Geschehnisse dramatisiert und die Gefühle bis zur Schmerzgrenze treibt, lässt diese bescheidene Bitte ohne Antwort und unerfüllt.

---

<sup>28</sup> Seit 2002 gehört die Installation der Sammlung Tate Modern, Gallery of Modern Art.

<sup>29</sup> Thomas Kellein: `Die Utopische Stadt`, Bielefeld, 2004, S.11ff.

Aus den Erzählungen seiner Mutter erfährt man, dass der Künstler ihr einziges Kind und dazu ein sehr guter Schüler war; „er zeichnete besser als andere Kinder“, schreibt sie in ihrem Tagebuch.

Als im Juni 1941 die deutschen Truppen in das sowjetische Territorium einmarschierten, zog die Familie Kabakov zunächst nach Samarkand. Dort erhielt der zehnjährige Sohn in einer evakuierten Leningrader Kunstschule seinen ersten Unterricht. Auch die Mutter fand in der Schule eine vorübergehende Stelle als Betreuerin. 1945 zog die Familie nach Moskau, aber der Vater lebte alsbald getrennt von den beiden. Seit damals verblieb Kabakov mittlerweile zwölfjährig aufgrund der materiellen Not der Mutter in Internaten oder studentischen Wohnheimen. Nur auf diese Weise wurde sein Schulbesuch ermöglicht. Widrige Lebensumstände, insbesondere die Raumnot, prägten später seine Einsichten in die Unabänderlichkeit menschlicher Existenz. Die Enge und das Gefühl der Kasernierung haben nicht nur die frühen Installationen Kabakovs geprägt, sie bilden einen Schwerpunkt in seinem Gesamtwerk.

Als Beispiel hierzu soll das Projekt „*Denkmal für Emigranten*“<sup>30</sup> von 2002 in der Kokerei Zollverein bei Essen dienen. In einem Wagon sind kleine ‘Abteile’ oder ‘Wohnwaben’ als Dauerwohnsitze für je eine Familie vorgesehen. Sie sind mit dem Nötigsten aus ärmlichem Hausrat eingerichtet. Ein weiteres Beispiel sei „*Der kleine Mann*“<sup>31</sup>, eine Figur aus dem „Kommunalen Leben“. Sein Zimmer besteht lediglich aus einem einfachen Rechteck (2,5x3,5x2,2 m), dessen Decke und Wände oberhalb von 1,22 m grau und darunter braun gestrichen sind. Viel komfortabler hat

---

<sup>30</sup> Thomas Kellein: Utopische Stadt, 2004.

<sup>31</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S.158. (Seit 2000 Sammlung The State University of New Jersey, Neu Brunswick.)

es auch nicht *Der glücklichste Mensch*<sup>32</sup>, dem eine Installation aus dem Jahr 2000 gewidmet ist. Auch in diesem Projekt herrschen einfache Verhältnisse: Ein normales Wohnzimmer, ärmlicher aber wohnlich eingerichtet: ein Tisch mit Tellern und Gläsern, ein Bett, Stühle, ein Kleider- und ein Bücherschrank, Bilder an den Wänden; an der Decke hängt eine Lampe...Mit einem Wort, hier tritt der Betrachter in eine normale, bescheidene menschliche Behausung mit einem einzigen Fenster in der dem Eingang gegenüberliegenden Wand ein. Dieses Fenster ist von ganz besonderer Bedeutung. Es geht nämlich in den Kinosaal mit seinen Reihen von Stühlen hinaus. Der glücklichste Mensch jedoch sitzt in einem bequemen Sessel am Tisch und hat einen guten Überblick über das, was sich auf der Leinwand abspielt. Seine Exklusivität besteht darin, dass seine Traumwelt mit der Wirklichkeit nicht kollidiert. Ein Film folgt dem anderen wie ein ewiger Märchentraum, aus dem er im Gegensatz zu den gewöhnlichen Kinobesuchern nicht herausgerissen wird. So findet er in diesen vier Wänden einen Ort der Abgeschiedenheit, in den er vor den Übeln der Umwelt geflohen ist.

Eine vergleichbare Antwort auf das Leben wird in der Installation *Im Schrank*<sup>33</sup> gegeben. Der Betrachter durchschreitet einen nichtssagenden leeren Raum, der an irgendeine Behörde erinnert. Ein Kunstwerk erwartet hier niemand. Weiter schreitend steht er unerwartet vor einem alten Einbauschränk mit angelehnter Tür, die geöffnet werden kann. Das Innere des Schrankes ist wohnlich mit Bett, Tisch, Leselampe, Bücher und Bilder eingerichtet. Der Schrank wird zum Fluchtort von demjenigen, der vor dem Leben, dem Gedränge und Lärm entkommen möchte, um sich Ruhe und

---

<sup>32</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.II, S.400ff.

<sup>33</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.II, S.236ff.

Alleinsein zu bewahren. Doch jeder kann die Tür öffnen und sein Leben belauschen.

Der Schrank als Metapher wird hier von Kabakov literarisch aufgegriffen. Er erfindet hierfür den Schriftsteller Kornejtschuk und schildert seine Nöte, sich in der engen Familienwohnung auf seine Arbeit nicht konzentrieren zu können. Er wird ständig gestört. All dies lässt sich durch den Einzug in einen Schrank abwenden. Diese belastende Enge, aus der so schwer zu entkommen ist, ist ein weiterer Versuch, die Enge als Quintessenz der sowjetischen Alltagswirklichkeit darzustellen.

Kabakovs Werkauffassung als Inszenierung eigener erlittener biographischer Gegebenheiten im sowjetrussischen Dasein kreist auch um das Thema *Fliege*, das er in seinen Installationen mehrmals aufgreift.

*Wir sind Frei /Noi siamo liberi*<sup>34</sup> (1998) steht in einem Café in Colle die Val d'Elsa auf einer Wand geschrieben. Die Buchstaben sind aus Plastikfliegen zusammengesetzt. Die Fliegen und ihre Aufreihung sind Metaphern des Sowjetmenschen, der „aus der Perspektive der „Staatsraison“ ein kaum sichtbarer Punkt ist, und demzufolge alle Menschen, auch darin wie Fliegen, einander gleichen.“ Es sind diese „menschlichen Fliegen - „Pünktchen“, die einzeln in dem „Staatstext“ die „Funktion eines Buchstabes“ hatten. Geschrieben werden sollte vor allem die Geschichte vom Glück, wozu alle diese „Pünktchen“ ihren Teil beitrugen.

Die Besonderheit, ein Glied in Buchstabe und Wort zu sein, erklärt die russische Vormachtstellung des Wortes:

„Es ist nicht schwer zu erraten, dass das Charakteristische für uns Russen der Umgang mit dem Wort ist. Niemand spricht so viel wie wir (Ausländer können

---

<sup>34</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.II, S.330 ff.

das bezeugen). Wir sprechen viel, pausenlos, ungebremst, überall, zu jedem Anlass. Wir legen unser alles in das eigene Wort, alles, was wir jetzt wissen, was wir gestern wussten und was wir von anderen gehört haben; wir wissen etwas und deshalb sprechen wir weiter und weiter. Wir sprechen über alles oder, wie ein Philosoph sagen würde, alles spricht durch uns. Wenn wir sprechen, klingen in den Worten unsere Leidenschaften, unsere Hoffnungen, unsere Hypothesen, unser Verhältnis zu dem, wovon wir sprechen(...) Unser „Wort“ liebt keinen Widerstand. Es kennt kein Widerwort, ist nicht darauf ausgerichtet. Es kennt kein „Opponenten-Wort“, kein „Partner-Wort“. Es muss nach vorne fliegen können, ohne Hindernis, es muss wachsen, wuchern, alles umfassen, alles durchdringen, über allem schweben. Unser Wort muss über eine alles zerschmetternde Macht verfügen. Auch trägt es in sich eine ungeheure, fast kosmische Energie. Aus dem Nichtsein macht es das Dasein, aus dem Nichtexistierenden das Lebendige. Unser gesprochenes Wort ist viel größer als die Tat, viel größer als ein Gegenstand. Es ist viel realer als das Leben, nicht mal im Scherz kann man sie miteinander in Korrelation bringen. Letztendlich wird es als die einzig existierende Realität wahrgenommen.“<sup>35</sup>

Nun wird verständlich, welche enorme Macht dem Wort, in der Sowjetunion der Parole, zukommt. Die ideale Welt hatte in der `Sowjet - Realität` tatsächlich die wirkliche Welt besiegt. In dieser `Schein - Realität` wurde die Katze zu einem Baum, die Fliege zum Grund der Kultur, „und wer will behaupten, dem sei nicht so.“<sup>36</sup>

Das Wort hat natürlich auch bei Kabakov eine eminente Bedeutung. Die Texte sind keine die Bilder bloß begleitende Kommentare, sondern sie sind eigenständig und vermitteln Ideale, wie die „Idee des Guten, des Gerechten und des Schönen“.<sup>37</sup> Es ist das geschriebene Wort, das sich über die

---

<sup>35</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S.65.

<sup>36</sup> Noemi Smolik : Ilya Kabakov, Wehe dem, der in einer Fliege ein lästiges Insekt sieht, in: Kunstforum International, Bd.119, `Die Dokumenta als Kunstwerk`, 1992, S. 152

<sup>37</sup> Noemi Smolik in: Kunstforum International, 1992, Bd.119, S. 152.



Wirklichkeit erhebt und fiktive Welten konstruiert.

Dostojewskij nennt diesen Tatbestand schlichtweg Lüge. In seinem Essey „Etwas über das Lügen“ schreibt er 1873 folgendes:

„Eine zartfühlende Gegenseitigkeit des Lügens ist fast die erste Bedingung der russischen Gesellschaft (...). Wahrhaftig, nur irgendein wahrheitsliebender Stumpfsinniger setzt sich in solchen Fällen für die Wahrheit ein und beginnt plötzlich an der Zahl der von ihnen gerittenen Wersten oder (...) an ihnen vollbrachten Wundern zu zweifeln.“<sup>38</sup>

Sein abschliessendes Fazit lautet:

„Dieses ganze Lügen, trotz all seiner Unschuld, spielt auf außerordentlich wichtige und hauptsächliche Züge von uns an, so daß hier fast schon Weltbewegendes hervortreten beginnt. Zum Beispiel, daß wir Russen vor allem Angst vor der Wahrheit haben, das heißt keine Angst, wenn Sie so wollen, sondern wir halten die Wahrheit ständig für etwas sehr Langweiliges und Prosaisches, sie nicht genügend meidend, haben wir damit aus ihr endlich eines der ungewöhnlichsten und seltensten Dinge in unserer russischen Welt gemacht.“<sup>39</sup>

Es muss betont werden, dass Dostojewskij mit dem „Lügen“ nicht nur den Betrug im Sinn hatte, sondern sie auch als Realisierung eines utopischen Traumes verstand. Diese zwei Seiten der Lüge: Betrug und Utopie, sind nach der Meinung von Postnikowa typisch für die Zeit der Oktoberrevolution 1917 und danach. Die damalige Aufbruchstimmung sog ihre Kräfte aus der Utopie, in der Lüge von der Wahrheit nicht mehr unterschieden werden konnte. Auch die damalige Kunst wurde dazu eingesetzt, die Phantasie, die

---

<sup>38</sup> F.M. Dostojewskij: `ob iskustwe` / F.M. Dostojewskij: `Über die Kunst`, Moskau, 1973, S. 235-236.

<sup>39</sup> F.M. Dostojewskij, 1973, S.235-236.

Illusionen durch ihren visuellen Beitrag noch zu steigern.<sup>40</sup>

1998 stellt Kabakov in MUHKA Museum Antwerpen die Installation *Zwei Fenster (Zwei Tische)*<sup>41</sup> aus: Vor den in die Trennwand geschnittenen beiden Fenstern stehen zwei Tische, die keine gewöhnlichen Tische sind. Ihre Platten sind mit Bildern unterschiedlichen Inhalts bemalt. An ihren Ecken sind Teller mit Löffeln und Gabeln befestigt. So erhält das jeweilige Bild die Funktion eines Tisches bzw. wird zum Tisch.

Die Frage stellt sich, ob hierdurch das Bild aufhört, ein Bild zu sein.

Kabakovs Rechtfertigung hört sich wie folgt an:

„Mir geht es nicht um ein gutes oder schlechtes, ein traditionelles oder ein modernes Bild, sondern um ein Bild überhaupt, um den Begriff des Bildes. Seitdem man diese Frage formuliert hat und es keine Rolle mehr spielt, was auf einem Bild dargestellt ist, sondern das Bild nur als ein Objekt unter anderen verstanden wird, hat man allerlei Versuche damit angestellt und experimentiert immer noch(...). Man lege das Bild flach, befestige Teller und Besteck darauf und lasse es zu einem Tisch werden, an dem man zu Abend isst.“<sup>42</sup>

Dieser Installation liegt, wie gewöhnlich, eine Episode aus dem Leben des Künstlers zugrunde. Als Kabakov in Moskau mit seiner Mutter ohne Meldebescheid lebte, irrten sie oft abends auf den Strassen herum und suchten einen Schlafplatz. Sie gingen mit Koffern und Taschen an den beleuchteten Fenstern der Häuser vorbei. In jedem Fenster leuchtete warmes Licht, man hörte Musik und sah die Menschen bei Tisch sitzen, Gespräche führen oder Abendbrot essen. Sie sind in Moskau geboren und

---

<sup>40</sup> Olga Postnikowa in: 'Kunst und Diktatur', Bd.2, Baden, 1994, S. 760ff.

<sup>41</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.II, S. 296.

<sup>42</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.II, S. 297.

lebten mit all` ihren Rechten in Ruhe und Frieden.<sup>43</sup>

Die Suche des Menschen nach Glück hinter den Fenstern setzt sich in der Installation *Der Beobachter*<sup>44</sup> (1998) fort, eines der Projekte, das Kabakov im Jahr 1998 in Colle die val d'Elsa in der Toskana ausstellte. Ein Holzschuppen wird als regengeschützte Beobachtungsstelle in einer Steinmauer eingebaut. Innen steht ein Stuhl. Vor dem in die Wand gesägten Fenster ist ein Stativ mit Fernrohr installiert. Nimmt man den Platz des Beobachters ein und schaut durch die Linse, sieht man etwas außergewöhnliches. Im Blickfeld erscheint ein hell erleuchtetes Fenster. An einem gedeckten Tisch sitzen ein Mann und eine Frau, sowie zwei Engel mit großen, weißen Flügeln, den Rücken dem Beobachter zukehrend. Ergänzend zu dieser rätselhaften Geschichte sei noch vermerkt, dass man im Objektiv nur das Fenster sehen kann; das Haus aber ist wegen der zu großen Entfernung unauffindbar. Wie Kabakov kommentiert, zog ihn das Thema „Wunder“ oder „das Wunderbare“ seit jeher an. Dies war Ausdruck des permanenten Gefühls des Überdrusses und der Langeweile angesichts der „realen“ Wirklichkeit, des Sogs des Alltäglichen und letztlich der sich stets wiederholenden Monotonie des Daseins, dem man nicht entrinnen kann.

„Die ganze Zeit schwebte mir vor, dass es irgendwo ein Fenster zu einem anderen Raum gibt, zu einer anderen Welt, wohin man auf unbekannte, unbegreifliche Weise gelangen kann - oder auch nicht, dass diese andere Welt irgendwo in der Nähe ist, ganz nah und dass in unserer Welt viele Sendboten von ihr zu finden sind (...). Und immer war da die Empfindung, dass der Zugang in die andere Welt nicht in einem fortlaufenden, wenn auch langen Weg von „dieser“ Welt aus besteht, sondern sich unerwartet eröffnet - wie ein

---

<sup>43</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.II, S. 297.

<sup>44</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.II, S.322ff.

Fensterchen oder eine fragile Leiter, die irgendwer aus irgendwelchen Gründen von oben herunterwirft. Diese Empfindung des Unerwarteten, des Unbegreiflichen, des geheimnisvollen Erscheinens einer solchen Leiter oder eines solchen Strahls - all das führt zum Begriff des Wunders.“<sup>45</sup>

Schließlich hat die Installation noch einen anderen Grund - nämlich den Wunsch des Künstlers, eine „zerrissene“ Installation zu bauen. Das bedeutet, dass die Teile der Installation nicht kompakt, an einem Ort beisammen sind, sondern über die Umgebung verstreut. Der Betrachter schreitet den Weg seltsamer Zufälle ab:

„Er geht in einen fremden Hof, er betritt eine Holzbude, die dort aus unerfindlichen Gründen steht, er schaut durch ein Fernrohr, das sich aus unerfindlichen Gründen dort befindet, er sieht etwas, das weit weg an einem anderen Ort ist. Und all dies im alltäglichen Sinne Vereinzelte und Zufällige vereinigt sich auf höchst merkwürdige und sonderbare Weise zu einer wundervollen Sequenz.“<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.II, S. 325.

<sup>46</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.II, S. 325.

#### IV. Die humanistische Weltanschauung

1995 meinte Kabakov im Rückblick auf die Lebensgeschichte seiner Mutter:

„Wenn ich an die Welt denke, in der das Leben meiner Mutter ablief, über seine Verdichtung als Metapher, entsteht in meiner Vorstellung das Bild eines langen, halbdunklen Korridors, der sich windet wie ein Labyrinth, wo hinter jeder Ecke, hinter jeder Biegung, sich kein heller Ausgang auftut, der in der Ferne leuchtet, sondern immer dieselben grauen, staubigen, angestrichenen Wände, beleuchtet von einer schwachen 40 Watt Lampe.“<sup>47</sup>

Als Kabakov geboren wurde, befand sich seine Heimat am Ende eines ersten Planwirtschaftszyklus. Jeder dieser Fünfjahrespläne sollte die Produktivität der sowjetischen Industrie und Landwirtschaft in einem Ausmaß steigern, dass der Sozialismus in die kommunistische Phase eintreten und die Versorgung der Bürger in sicherem Ausmaß gewährleisten konnte. Faktisch grassierte vor und nach der Oktoberrevolution 1917 eine nicht endend wollende Hungersnot. Um 1930, vor Beginn der Kollektivisierung der Landwirtschaft, wurden alle erfolgreichen Bauern enteignet, vertrieben oder nach Sibirien in den Archipel Gulag verbannt. Einen Großteil der Schweine-, Rinder- und Schafherden schlachtete die Bevölkerung kurz zuvor. Die seinerzeit in amerikanischer Lizenz gebauten Traktoren funktionierten nicht. Im übrigen herrschte Benzinknappheit, was nicht nur die Landwirtschaft, sondern ebenso die beginnende Industrialisierung behinderte. Die Bevölkerung war unterernährt und litt an Tuberkulose.<sup>48</sup>

Aus dieser Sicht der gesamten sowjet-russischen Geschichte bietet

---

<sup>47</sup> Ilya Kabakov zitiert in: Tomas Kellein, `Utopische Stadt`, 2004, S.14ff.

<sup>48</sup> Thomas Kellein. 2004, S. 15ff.

Kabakows Projekt *Licht am Ende des Korridors* einen Ausweg. Es sind Engelsflügel vorgesehen, die einzelne Menschen anlegen können, um sich von ihrem negativen Standpunkt zu befreien. Wiederum geht dem Ausflug in den Himmel ein langer „vierdimensionaler“ Tunnel in Form einer Galerie voraus:

„Dort, wo der breite Teil der Galerie aufhört, hängt links an der Wand eine Schautafel, an der Engelsflügeln angebracht sind. Daneben befindet sich eine Instruktion, wie man diese Flügel anlegen, aus dem Tunnel hinausfliegen und die Reise in den Himmel fortsetzen soll.“<sup>49</sup>

Yevgeny Yevtuschenko schreibt in seinem Vorwort zu dem Text- und Bildband *The Russian Century* über die Ambivalenz im russischen Charakter. Russland ist einerseits das letzte Land in Europa, das die Leibeigenschaft abschaffte, die sich andererseits aber Jahrzehnte später unter dem Pseudonym „UdSSR“ bleibend etablierte. Die ermordete Zarenfamilie wurde durch den Thronanwärter des Sozialismus ersetzt, der gewissermaßen auch die Blutkrankheit erbt. Ob es der Bürgerkrieg, ob es die Kollektivisierung und Industrialisierung oder ethnische Konflikte sind, überall steckt dieses kranke Blut. Obwohl Russland stets eine große Kulturnation war, blieb es politisch instabil und intolerant.<sup>50</sup>

Ein Denkmal wird auch den Tyrannen gewidmet. Das Projekt stellt eine Figur dar, die aus seinem Sockel herabsteigt. Die Figur wird aus Bronze ausgeführt, dessen Technik und Monumentalität nicht von den üblichen Vorgaben einer Skulptur abweichen. Die „Essenz“ des Denkmals ist die Gestalt des Generals und seine Position:

---

<sup>49</sup> Ilya & Emilia Kabakov in: Thomas Kellein. 2004, S.251.

<sup>50</sup> Yevgeny Yevtushenko, in: Brian Moynahan: `The Russian Century`. A photographic History of Russia's 100 Years. Foreword by Yevgeny Yevtuschenko.

„Vom Sockel auf die Erde herabgestiegen, scheint er die Passanten mit einer angedeuteten Verbeugung wie ein normaler Mensch ansprechen zu wollen. Doch man kann diese Geste auch anders verstehen. In seiner äußeren Erscheinung - Gesicht und Figur- erinnert der General an Stalin. Der Tyrann bittet die Menschen mit dieser Geste einerseits um Verzeihung, andererseits lassen seine ausgestreckten Hände an Krebschere denken. In diesem Fall ist das Bronzemonster eigens herabgestiegen, um noch weitere Menschen in seine tödliche Umarmung zu zwingen.“<sup>51</sup>

So beschreibt der Künstler die Bedeutung der Pose. Im Kontrast dazu entsteht das Projekt *Denkmal für die Toleranz*, das Kabakov im Auftrag der BBC London im Jahr 2002 ausführte. Er wählte als Grundthema Toleranz als „gegenseitiges Verständnis, gegenseitige Duldung und Loyalität zwischen den verschiedensten Kulturen, Ländern und Interessen sowie das Festhalten und Kundtun des Gemeinsamen, das uns alle auf unserem Planeten verbindet.“<sup>52</sup> Kabakov schafft hier eine sonnige Atmosphäre, die als leichte, transparente, glitzernde, als durchsichtige Konstruktion aus eloxierten Metallröhren hergestellt wird.

Nach Stalins Tod übernimmt Nikita Chruschtschow die Macht, in dessen Regierungszeiten die Zahl der Verhaftungen und Ermordungen deutlich abnimmt. Als Chruschtschow im Oktober 1957 den ersten Satelliten in den Weltraum schickt, überrascht und schockiert er die Welt. Für Kabakov bleibt diese Tatsache jedoch als positives Merkmal übrig. Er assoziiert den Satelliten mit einem „fliegenden Katalog“, dessen Idee später seiner Arbeit *Ein Satellit über der Landschaft* für den Zollverein zugrunde liegt.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Ilya & Emilia Kabakov in: T. Kellein. 2004, S.227.

<sup>52</sup> Ilya & Emilia Kabakov in: T. Kellein. 2004, S.218-219.

<sup>53</sup> Ilya & Emilia Kabakov in: T.Kellein. 2004, S.273.

In seinen Memoiren *Die 60er und 70er. Aufzeichnungen über das inoffizielle Leben in Moskau* schreibt Kabakov, dass er nach dem Studienabschluss 1957 mit seinem Kollegen Robert Rafailowitsch Falk an die Planung eines eigenen „Meisterwerks“ gedacht hat. Er füllte eine Leinwand von 140 X 200cm mit der Darstellung eines öden, unbebauten Platzes am Stadtrand aus. Die Szene sollte zunächst an einen Zirkuswagen und einen Clown erinnern:

„Das Bild tauchte blitzartig in meiner Vorstellung auf, zur Gänze fertig- so sollte es später auch bei anderen Bildern sein. Nur aus irgendeinem Grund reichte die Ausführung nicht an das angestrebte Resultat heran.“<sup>54</sup>

Bereits als Jugendlicher fordert Kabakov von sich, etwas außergewöhnliches zu schaffen. Durch diese zukunftsorientierte Haltung wird sein ganzes Leben und Schaffen geprägt. Fast 40 Jahre später thematisiert er das Leben als Projekt. Im *Palast der Projekte*<sup>55</sup> (1998) wird eine Installation vorgeführt, die eine scheinbar triviale Wahrheit, museal darstellen möchte. Der Betrachter bewegt sich nach seinem Eintritt in die „Schnecke“, in einer Spirale gleich einer Wendeltreppe von Stockwerk zu Stockwerk und gelangt so vor Vitrinen, Tischen, Wandschirmen, Zeichnungen, Objekten auf dem Boden.

Diese Installation soll zeigen, dass die Tatsache, ein eigenes Projekt zu haben, es zu ersinnen, zu verwirklichen, die einzig mögliche Art, der einzige Weg ist, ein erfülltes Leben zu führen:

„Jeder Mensch kann, jeder sollte sein eigenes Projekt haben und realisieren- gerade darin konzentriert und verkörpert sich der Sinn seines Lebens. Nur dadurch kann er demonstrieren „wer er ist“, wozu er in der Lage ist, „sich einen

<sup>54</sup> Ilya Kabakov: `Die 60er 70er`, 2001. S.21.

<sup>55</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.II, S. 244ff.



Namen machen“. Erst in dem Moment, in dem er sein „Projekt“ definiert, beginnt sein wahres „Sein“, im Gegensatz zum bloßen „Überleben“. <sup>56</sup>

Daneben existiert eine Art „Museum der Träume“, ein „Museum der Hypothesen“, der niemals realisierten Projekte. Beides sollte die

„Phantasie des Besuchers anregen, ihm Anstöße zur Lösung seiner eigenen Aufgaben geben, seine Vorstellungskraft wecken und ihn vor allem ermutigen, selbst kreativ zu werden.“<sup>57</sup>

Sowohl die unerfüllten und unerfüllbaren Träume wie auch die verwirklichten Projekte bekommen bei Kabakov einen bejahenden Glanz. So erklärt sich auch, dass in der gesamten Installation etwas „Heiteres, Fröhliches, fast Volksfestartiges“ herrscht.

In der Zeit um 1965 sollten viele Künstler zum Broterwerb einen offiziellen Beruf ausüben. Kabakov erarbeitete sich als Illustrator ein offizielles Oeuvre, das, wie er selbst sagt, „im schwebenden Zustand schweigender und unangenehmer Erwartung verharrte“. Zwar erschien ihm die Wirklichkeit weiterhin trotz der grauen Leere voller Geheimnis, aber sie blieb hell und lichtvoll zugleich. In dieser schweren Zeit mit all den äußeren Zwängen resignierte er keineswegs, sondern sein künstlerisches Anliegen wurde immer drängender, wie „gestoßen, gedrängt in diese Welt“ und hielt ihn in Spannung, „halb hineingezwängt wie in einem Koffer, der sich nicht schließen lässt“. <sup>58</sup>

Der Zwang, zum Überleben einen zweiten Beruf ausüben zu müssen, wird

---

<sup>56</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.II, S. 248.

<sup>57</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.II, S. 246.

<sup>58</sup> Ilya Kabakov: `Die 60er 70er, 2001. S.35.

in der Installation *Illustration als Mittel zum Überleben*<sup>59</sup> (1992) künstlerisch gestaltet. Diese Installation ist als Ausstellung von zwei Künstlern in der Art einer Provinzbibliothek konzipiert. Der Besucher betritt den ersten Saal mit dem biographischen Material über die Künstler: Ülo Sooster und Ilya Kabakov. Alles wirkt langweilig, bürokratisch standardisiert. Beide Künstler hatten Ende der 60er Anfang der 70er Jahre ein ähnliches Schicksal. Um Bilder nach eigenen Vorstellungen schaffen zu können, mussten sie ihr Geld mit den Illustrationen für Kinderbücher verdienen. Der Akzent dieser Installation liegt auf den Arbeiten von Ülo Sooster. Der erste „biographische Saal“ schildert sein Leben von der Geburt bis zum Tod; hier sind die Fotos und Dokumente ausgestellt. Im zweiten Saal liest man auf einer Erklärungstafel den Text mit dem Motto der Ausstellung. Danach geht die Installation in zwei lange, enge Räume über, die über eine Türöffnung miteinander verbunden sind. Im Saal von Sooster hängen links an der Wand Zeichnungen; es gibt drei Vitrinen mit Büchern; auf Lesepulten liegen rechts Illustrationen zu den Kinderbüchern, darüber hängen Soosters Bilder. Auch im Saal Kabakovs stehen links Lesepulte mit Illustrationen; darüber sind Regale mit Paravents angebracht. Ähnliche Paravents trennen rechts die Buchvitrinen. Im dritten Saal sind Stühle aufgestellt; in der Ecke werden Trickfilme von Sooster auf Video gezeigt.

Anfang der 60er Jahre haben sich viele junge Künstler in Moskau mit Illustrationen für Kinderbücher beschäftigt. Zu jener Zeit war in der Sowjetunion nicht nur die Kunst sondern auch das Leben reglementiert. Den Machthabern erschienen alle Kunstrichtungen bis auf den Sozialistischen Realismus äußerst verdächtig und sogar kriminell. Unter diesen Bedingungen boten Illustrationen ein etwas ruhigeres Leben und

---

<sup>59</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S. 408ff.

eine Möglichkeit, Geld zu verdienen. Jedoch wurde auch die Illustratorentätigkeit ständig kontrolliert, da es hierbei um Erziehung der Jugend und deren Ideologie und Moral ging.

In den 70er Jahren entwickelten die Moskauer „Konzeptualisten“ ein Forscherinteresse an dem kollektiven Bewusstsein, indem sie sich gegenüber dem sowjetischen „Sozium“ nicht mehr rein moralisch, politisch einstellten, sondern sich mit ihm auf einer ästhetischen Ebene auseinandersetzten. Kabakov selbst formuliert in seinem Essay „Soziale Kunst“, dass er „nicht nur als irgendeine abstrakte oder mystische Einheit“ seinem Sozium angehört, sondern auch als ein Mensch, der darin „vibriert“, „unablösbar“ an ihm festklebt und sich darum nicht in eine satirische Distanz begeben kann.<sup>60</sup>

Die Einstellung dieser Künstler lässt sich vielleicht am ehesten als eine selbsterhaltende mimikry, ein spiegelndes *sich-gleichmachen* mit einem lebensbedrohenden Feind, charakterisieren. Hier entsteht ein komplexeres Verhältnis zum Staatsapparat als der Dualismus zwischen Anpassung und Widerstand, Trivialismus und Elitarismus.

Kabakov, der „nonkonformistische“ Künstler auf der einen Seite, schlüpft auf der anderen Seite in die Rolle des Angepassten. Diese Inszenierung ist harte sowjetische Realität. „Der Künstler wehrt sich weniger gegen seine monströsen Bindungen, als dass er sich in ihnen reflektiert und so erst sich selbst und seine Genres kreierte.“<sup>61</sup>

Ilya Kabakovs Buchgrafik unterwirft sich völlig den Forderungen an jenen künstlerischen Stil der 60er Jahre. Bei Arbeiten, die er als „für sich“ bezeichnet, entwickelte Kabakov die Idee eines „durchschnittlichen

---

<sup>60</sup> Ilya Kabakov, SHEK Nr. 8, Baumann-Bezirk, Stadt Moskau, Leipzig, 1998, S. 187ff.

<sup>61</sup> Ilya Kabakov, SHEK Nr. 8, 1998, S.188.

sowjetischen Künstlers“ und versuchte die Verhältnisse zu studieren und zu beschreiben, in denen eine solche Persönlichkeit entstehen konnte. Dazu erklärt er:

„Als ich die Illustrationsaufträge bekam, bewegte mich weder der Wunsch, besonders originelle Bücher zu gestalten, noch die Kinderliebe, sondern einzig und allein das Ziel, Geld zu verdienen und zwar so schnell wie möglich, um noch für etwas anderes Zeit zu haben.“<sup>62</sup>

Die auf ihn wartende Aufgabe erschöpft sich jedoch nicht nur im „Archivar, Ordner oder Bewahrer“<sup>63</sup>, der sich in einer rein dokumentarischen Dimension bewegt. Dies ist nur seine vordergründige Absicht. Vielmehr möchte er eine weitere Ebene eröffnen, die laut den *Aufzeichnungen über die inoffiziellen Jahre in Moskau*<sup>64</sup> von der Realisierung losgelöst werden sollten. Ihren Reiz gewinnt sie dadurch, dass sie gerade nicht verwirklicht wird, aber die Möglichkeit dazu offen bleibt.<sup>65</sup>

Als ein Metapher für die vielfältigsten Lebensmöglichkeiten, ob verwirklicht oder nicht, soll die Installation *20 Methoden, an einen Apfel heranzukommen, während man Mozart hört*<sup>66</sup> dienen, die Kabakov 1997 in Ljubljana in der Moderna Galerija als riesigen Tisch ausstellte, der mit weißen Decken gedeckt war und unverhältnismäßig viel Platz im Raum einnahm. Auf allen Seiten lagen Teller und Bestecke, links von jedem Teller lag eine Zeichnung, rechts ein Text. In der Mitte stand ein Teller mit einem Apfel darauf, der von keiner Seite des Tisches zu erreichen war. Drei große

---

<sup>62</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S. 413.

<sup>63</sup> Gerhard Mack über Ilya Kabakov, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Aufgabe 33, Heft 4, München, 1996, S.3.

<sup>64</sup> Ilya Kabakov, `Die 60er 70er`, 2001.

<sup>65</sup> Ilya Kabakov: `Die 60er 70er`, 2001, S.52.

<sup>66</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.II, S.200ff.

Platten, die an drei Wänden des Raumes standen und weiß gestrichen waren, wurden zur Hälfte mit weißem Stoff bedeckt, der jeweils von beiden Rändern her in gleichmäßigen senkrechten Falten herabfiel. Desweiteren gab es 20 Stühle. Zu hören war ein Klavierstück von Mozart. In den Texten rechts wurde jeweils eine Methode beschrieben, wie man an den Apfel herankommt. Diese vielfältigen Vorschläge sind unerwartet und überraschend zugleich. Jedes Vorgehen kann philosophisch, psychologisch, politisch ausgelegt werden. Diese kleine „Enzyklopädie“ der „Appropriationsmethoden“ ist sehr tiefsinnig, sie verbreitet eine Atmosphäre sowohl des Spielerischen als auch Festlichen.

So steckt in vielen seiner Werke neben humanistischen Ideen und einer großen Portion von Leichtigkeit ein versöhnlicher Humor, dem sich keiner entziehen kann.

Es gibt auch eine andere Seite des Interesses an einem Apfel, die Norbert Nobis in seinem Artikel *Der erzählende Kabakov, Bemerkungen zum zeichnerischen Werk*<sup>67</sup> beleuchtet. Indem Nobis eine Zeichnung Kabakovs aus den 60er Jahren beschreibt, bezieht er sich auf das alte Testament, nach dem der Apfel zum Sinnbild des menschlichen Ungehorsam geworden ist. Auf der Zeichnung sind zwei Sätze eingetragen: „Anna Lvovna Semina: Wem gehört dieser Apfel?“ und „Oleg Borisovitsch Lepin: Ich weiß nicht.“ Mit diesen scheinbar belanglosen Worten wird auf eine Vielzahl alter Mythen und Legenden angespielt, die man nicht nur aus dem alten Testament kennt, sondern auch die griechische Sage vom Urteil des Paris in Erinnerung ruft.

Die kritische Haltung gegenüber den menschlichen und sozialen

---

<sup>67</sup> Norbert Nobis : `Der erzählende Kabakov, Bemerkungen zum Zeichnerischen Werk`, in: Ilya Kabakov: `Zeichnungen`, Ausst. Katalog: `Ilya Kabakov - Zeichnungen in Sprengel` Museum Hannover, von 14.März bis 16.Mai 1999, Hannover, 1999. S. 51ff.

Lebensverhältnissen, die sich schon in Kabakovs Zeichnungen in den 60er und 70er Jahren offenbart, war die Voraussetzung für die Schaffung seiner umfangreichen Werke aus den 80er und 90er Jahren. In ihnen gibt der Künstler seine kritische Haltung nie auf. Diese wird jedoch allgemeingültiger, sie bezieht sich nicht nur auf eine bestimmte Gesellschaftsordnung, sondern auf den Menschen in der Gesellschaft ganz allgemein. Sein Interesse gilt dabei den Schwachen, besonders den Kindern und den Kranken.<sup>68</sup> Damit interessiert sich Kabakov für das menschliche Dasein und seine Beziehung zum alltäglichen Leben. Aus einer Mischung von Imagination und Wirklichkeit zeigt er in seinen Werken den Menschen in seinen Träumen, Hoffnungen, Wünschen.

---

<sup>68</sup> Norbert Nobis in: Ilya Kabakov, 1999. S. 51ff.

## V. 1 Totale Installation als 'Unternehmen'

Bei der Definition des Begriffes „Installation“ fällt auf, dass das Bedeutungsfeld oft unbestimmt bleibt. Oskar Bättschmann versucht im Bezug auf die Totale Installation alle mögliche Deutungen des Wortes zu fixieren. Ob es der *Brockhaus*, das *Naturwissenschaftliches Lexikon* oder das *Oxford English Dictionary* ist, das Wort wurde zumeist aus dem Alltagsgebrauch entlehnt, der das Phänomen auf den größten gemeinsamen Nenner bringt. Wie die 14. Auflage des *Brockhauses* von 1906 notiert, ist als „Installateur“ der Techniker und Handwerker gemeint. Der *Brockhaus der Naturwissenschaften und Technik* von 1960 erklärt das Wort „Installation“ als Planung, Vorbereitung und Einrichtung von Leitungen für Wasser, Gas, Elektrizität, Heizung usw. Das große *Oxford English Dictionary* verzeichnet unter „Installation“ erstens eine formale Einführung einer Person in ein kirchliches Amt, einen Ritterorden oder in eine offizielle Position, zweitens ist „Installation“ die Anbringung von Maschinen und Apparaten zum zweckmäßigen Gebrauch und speziell die elektrische Ausrüstung von Räumen und Gebäuden.<sup>69</sup>

Dieser Information muss für den Zweck der Untersuchung natürlich eine weitere Eingrenzung des Begriffs hinzugefügt werden: Die Installation als eine Form des künstlerischen Ausdrucks beginnt ihr Leben anfang der 60er Jahre. Der Begriff wurde erstmals von Allan Kaprow geprägt. Es steht noch nicht fest, aus welchem Bereich die Übertragung der Installation in die Kunst stattgefunden hat, ob es ein kirchlicher oder technischer Bereich war. Auf jeden Fall ist es offensichtlich, dass mit der Einführung der „Installation“

---

<sup>69</sup> Oskar Bättschmann: 'Ilya Kabakov: Künstler der „totalen“ Installation', in: Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S.15ff.

in die Kunst auch „Müll, Dreck und was sonst noch zu verachten ist“, <sup>70</sup> in Erscheinung tritt. Als jüngste Kunstgattung der Moderne ist die Installation ein kulturelles Projekt von sakraler Bedeutung. Sie ist der „rituelle Ort“ in dem die Idee „der ästhetischen Kirche“ oder des „Kunsttempels“ geboren wird.

Im Winter 1992/93 hat Kabakov an der Städel-Schule in Frankfurt am Main seine Vorlesungen zum Begriff „Totale Installationen“ gehalten. Unter dem Begriff „Totale Installationen“ versteht bei Kabakov eine spezifisch östliche, russische Form des Zugangs zur Welt. Im Westen, sagt Kabakov, stehe das Objekt im Zentrum der Wahrnehmung und der Raum bleibe vergleichsweise leer. In der Sowjetunion sei die Sache umgekehrt gewesen. Die Dinge selbst spielten eine geringe Rolle, schon weil man im kommunistischen System kaum Waren erwerben konnte. Was man in der Sowjetunion angetroffen habe, sei in der Regel verbraucht und verschmutzt gewesen, oder es habe vom Äußeren her durchschnittlich gewirkt. Andere Dinge hatten die Anmutung von Abfall. Im Unterschied zum Westen seien jedoch die Orte prägnant gewesen und oftmals so charakteristisch, dass der Betrachter kaum noch frei gewesen sei, das Objekt als solches wahrzunehmen. Der Sowjetmensch sei deshalb durch den Raum „total“ determiniert gewesen.<sup>71</sup>

Obwohl in der Installation die „Bildlichkeit“ eher Raum impliziert, evoziert schon „Bilderfolge“ einen Zeitfluss, der als konkrete Dauer der Zeit eintritt. So bleibt die Zeit nicht nur abstrakt, sondern auch chronologisch gegeben. In der Bilddekonstruktion und ihrer Neukonfiguration geht er sehr souverän

---

<sup>70</sup> Boris, Groys: `Zeitgenössische Kunst aus Moskau`, München, 1991, S.172.

<sup>66</sup> Ilya Kabakov: `Über die Totale Installation`, Ostfildern, 1995.



mit der Geschichte der Echtzeit um.<sup>72</sup>

Die verschiedenen Aspekte der Zeit (bedrohte Gegenwartszeit, konkrete Erlebniszeit, Möglichkeiten entwerfender Zukunftszeit) will Kabakov zu einer kosmologischen Zeit erweitern und sie in seinen Installationen erzählerisch sichtbar machen, ihr Leben einhauchen. Dazu kommt auch eine poetische Collage von Bildern und Texten, auf die der Betrachter sich unterschiedlich einstellen muss. Schließlich wird alles zu einem bildhaften Prozess, in den der Zuschauer regelrecht eintreten kann und noch unfertige Bilder in seiner Vorstellungskraft vollendet. So ist er nicht nur Konsument sondern soziokultureller Akteur. Solche ästhetische Visualisierung der Zeit und Erinnerung an sie lässt in den Installationen existenzielle Fragestellungen bezüglich Zeiterfahrung, Erinnerung und Lebensgeschichte aufkommen. Die Installationsästhetik der 'Geschichtszeit' nährt sich hier aus den vorhandenen Texten. Die Erinnerung ist für Kabakov auch ein Fliehen aus der Gegenwartszeit, die sowohl biographisch als auch zeitgeschichtlich verwoben ist. Hier berühren sich Kabakovs Grundworte: *Ich, Identität und Erinnerung*.

Einer seiner „Weggefährten“ aus der „inoffiziellen“ Zeit Boris Groys erzählt über die Entstehung der Installationen folgendes:

„Die Installation ist geschichtlich als eine Kunstform entstanden, die meistens auf einen bestimmten, ihr vorgegebenen, wirklichen Raum bezogen war und diesen Raum sichtbar machen sollte, um damit die Gleichgültigkeit der Kunstwerke in bezug auf einen sie umgebenden Ausstellungsraum zu überwinden. In den „totalen Installationen“ von Kabakov wird der Raum der Installation dagegen in der Regel völlig transformiert. Dieser transformierte Raum funktioniert dann als alle Gegenstände der Installation umfassender Kontext, der diese Gegenstände völlig neu interpretiert und ihnen eine

---

<sup>72</sup> Hierzu wird detaillierter im Kapitel 'Die Zeit' S.131 eingegangen.

spezifische Bedeutung verleiht, die nur von diesem künstlerischen, fiktiven Raum diktiert wird. Der beherrschende Zug der Kabakovschen „totalen Installation“ ist also die totale Fiktionalisierung des Raums, die der Fiktionalität seiner früheren Erzählungen, Kommentaren und Interpretationen entspricht. Der Raum der „totalen Installation“ ist ein verräumlichter Text, eine zum Raum gewordene Geschichte, die alles zur Fiktion, oder zur Kunst macht, was in diesen Raum gerät.“<sup>73</sup>

Auf dieser Weise wird der Betrachter in dem Installationsraum mit dem geschlossenen Ganzen konfrontiert.

Aus Kabakovs Biographie und der Geschichte der Sowjetunion lassen sich zunächst zwei Momente herauszufiltern: der ideologische und der soziale. In dieser Hinsicht begegnen wir zwei Formen des Ausdrucks für Identifikationen des „wir“ und „ich“. Das ideologische Moment, als allgemeines, okkupiert den Ausdruck „wir“, stehend für das Kollektive als Wunschtraum des russischen Kommunismus. Der dritte Aspekt befasst sich jedoch mit dem *Ich*, mit dem Kabakov seine eigene Identität einbringt und dafür die künstlerische Form der „Totalen Installationen“ erfindet. Das war der Moment seines deutlichen Wunsches, etwas einmaliges für die Zukunft zu schaffen. Aus diesem Prinzip integriert er nun in sich den universellen Künstler. Er ist: Philosoph, Dichter, Schriftsteller, Kritiker, Komponist, Theosoph, Zirkusartist, Schauspieler, Kostümbildner und Regisseur.

Es ist oft darauf hingewiesen worden, dass die Grundtendenz der Kabakovs Kunst, gleich ob es sich um Personagen oder um Variationen der behandelten Themen geht, ihr „polyphoner“ Charakter ist, den Kabakov

---

<sup>59</sup> Boris Groys in: Beckmann-Preis 1993 der Stadt Frankfurt am Main, 1993, S.10-16.

von der sowjetischen Gesellschaftsform ableitet und aus der russischen Literatur übernimmt.

So schreibt Kabakov „den sowjetischen Roman“, in dem die Helden einerseits in einer heruntergekommenen, miserablen, bürokratischen Hölle schmachten, andererseits der Fiktion der Unsterblichkeit im „Paradies einer kollektiven Existenz“ huldigen. Überhaupt dient „die sowjetische Wirklichkeit der Kunst Kabakovs als Metapher für die totale Fiktion, die das ganze Leben umfasst“ und davon abgehoben demonstriert er in seinem Werk die „potentielle Fiktionalität jeder Lebensweise.“<sup>74</sup> So wird zwischen Traum und Wirklichkeit nicht mehr unterschieden.

Ein wesentliches Thema dieses „Romanes“, das die sowjetische Geschichte in ihrer Totalität liefert, ist bei Kabakov die Kommunalwohnung. Die Entwicklung des kommunalen Lebens wurde in der Sowjetzeit zum staatlichen Interesse erhoben, weil man in den Kommunen alles „besser“ registrieren und kontrollieren konnte. Es entwickelte sich eine Paradoxie widersprüchlicher Bestrebungen. Das Kommunale wurde zur besten ‚Reitpeitsche‘ für die Entwicklung der Tyrannei, und sie erzielte oft doch nur Chaos.

Das Kommunale hatte seine eigenen Regeln, die stets die Individualität des Menschen unterdrückte. Andrej Bely erwähnt in seinem Buch *Ich ein Symbolist* zwei Degenerierungsformen: Druck von außen (der Polizei) und von innen (des Tyrannen oder dessen Reglement).<sup>75</sup> So wird das Wesen der Individualität zur Vereinigung vieler Personalgestalten. Das Individuum war zugleich Kollektiv und Kollektiv war gleich Kommune, ein organisches Gliedergewebe, das zugleich wiederum ein Individuum ist. Das

---

<sup>74</sup> Boris Groys in: Beckmann-Preis, 1993. S.15-16.

<sup>75</sup> A. Belyj: ‚Ich ein Symbolist‘, Frankfurt am Main 1987, S. 73.

Gesellschaftliche als individualistischer Kommunismus - das ist der verborgene Begriff des Ganzen.<sup>76</sup> Aus diesen Gründen war auch die Kommunalwohnung, deren Form nach der Oktober Revolution zu einem Typ des staatlichen Lebens geworden war, eine praktische Realisierung der kommunistischen Idee. Die Kommunalwohnung, in der der Staat in nur einem Zimmer eine Familie wohnen ließ und auf diese Weise die Bewohner dazu zwang, einander ständig im Auge zu halten, bildete „die Hölle auf Erden.“<sup>77</sup>

So begegnet man in den Installationsräumen Alltagssituationen speziell aus dem Bereich der gemeinsam genutzten Küche und Toilette. Man atmet hier die existenziellen Nöte und damit verbundenen Problemen jedes einzelnen Bewohners. In der Kommunalwohnung konzentrieren sich viele unterschiedliche Sujets, für deren Leben Kabakov ein sinngebendes Modell wählte, das gleichzeitig einen abstrakten Charakter trug. In diesem Modell wird die Lebensgeschichte zu einer Erinnerung an die Geschichte der Sowjetunion.

Diese Auseinandersetzung wird zu einem unendlichen Dialog und sein Werk zu einer „konkaven Spiegelung des alltäglichen Umfelds“.<sup>78</sup> Dieser Dialog ist die *'anonyme Version originärer Gespräche'*, die oft im Alltagsjargon gehalten werden und ein Zufluchtsort „authentischer“ Kommunikation sind. In mehreren Inszenierungen, die man zusammenfassend den „Küchenroman“ nennen kann, werden solche Stimmen - wie der Niederschlag von Küchendämpfen - auf Tapetenpapier geklebt.

1991 stellt Kabakov in der Galerie Dina Vierny die Installation erstmalig aus.

---

<sup>76</sup> A. Belyj, 1987, S. 74.

<sup>77</sup> Boris Groys in: Die Kunst des Fliehens, 1991, S. 85.

<sup>78</sup> Ilya Kabakov, SHEK Nr.8, 1994, S.189ff.

Die Einrichtung wird überaus naturgetreu nachgestaltet, bestehend aus Tischen und Schränken. Über jedem der sechs Schränke hängt eine Tafel, an die diverse Küchengeräte geklebt sind - ein regelrechte Anschauungstafel, wie in der Schule. In den Ecken der Bilder steht Aufzeichnungen von jeweils zwei Stimmen, doch findet hier kein Dialog statt, die Sätze werden in den Raum geworfen, ohne sich an Jemand konkretes zu wenden.<sup>79</sup>

„Die Gemeinschaftsküche ist das Herz der Gemeinschaftswohnung, der sogenannte „Kommunalka“. Wie ein Zauberkristall blitzt sie und spiegelt alle Facetten des Lebens in solch einer Gemeinschaftswohnung wider. Hier zeigen sich ihre Krankheiten, Probleme und Hoffnungen. Alles findet hier seinen Platz- Gemeinheit und Größe, Alltag und Romantik, Liebe und Fehde wegen eines zerbrochenen Glases, rückhaltlose Freigebigkeit und Streit wegen der Stromrechnung, Bewertung mit einem frischgebackenen Pastetchen und Tauziehen um das Ausleeren des Mülleimers. Die Küche ist wie der Marktplatz einer mittelalterlichen Stadt oder ein Theater, wo Schauspieler und Zuschauer die Plätze tauschen, wo sich die Szenen schleppend hinziehen oder aber lawinenartig überstürzen, wo mal zwei, mal unzählige Darsteller agieren - der Ort der Handlung bleibt jedoch unter allen Umständen derselbe. Niemand wagt es, sich herauszuhalten; und jeder ist stets aktiv oder passiv bei allem dabei, was jeden Augenblick geschehen kann. Die Skala der Ereignisse reicht vom leisen, nachdenklichen Gespräch bis zum hysterischen Geschrei, vom stillen Rühren im Kompott bis zur wilden Prügelei, wo die Regale von den Wänden gerissen werden und sich alles - Teller, Töpfe, Speisen, Dosen- in eine amorphe Masse auf dem Fliesenboden verwandelt.“<sup>80</sup>

-schreibt Kabakov zu der installation *Die Gemeinschaftsküche*.

---

<sup>79</sup> Ilya Kabakov: `In der Gemeinschaftsküche` in: Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S. 340.

<sup>80</sup> Ilya Kabakov, `Die Gemeinschaftsküche` (1991), Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S. 318 - 319.

Der zentrale Bau dieser Installation besteht aus einem sechs Meter hohen Hexaeder mit schmalen Fenstern. Zusätzliches Licht wird von zwei schwachen Glühlampen gespendet, die unter der Decke hängen. Um den ganzen Raum herum sind auf einem Wandschirm eine Vielzahl von Blättern mit all den Bemerkungen der Bewohner über Jahre hinweg angeheftet. Alles zusammen könnte man dies mit einer Enzyklopädie der Probleme von Kommunalwohnungsmietern bezeichnen. Am oberen Drittel der Wände hängen Töpfe, Krüge, Becher und Pfannen und alles mögliche Küchengeschirr. Auch von der Decke hängen viele kleine Objekte mit jeweils kleinen zugehörigen weißen Schildchen herab, sodass über viele Lichtflecken ein eigentümliches phosphoreszierendes Netz gebildet wird. Nach Kabakovs Kommentar sollte dieser vielfältig „dekorierte“ Raum, die Assoziation zu einer Kapelle wecken: „Diese Gemeinschaftsküche war für mich unsere sowjetische Kapelle.“<sup>81</sup> Dieser Kommentar könnte sarkastisch wirken, wenn man nicht um die tiefe Anteilnahme Kabakovs an seinen Mitmenschen wüßte.

In einem regelrechten „Universum von Texten“ tritt vor dem Beschauer die Welt des sowjetischen Menschen auf. Sowohl als Künstler wie auch Theoretiker überhebt Kabakov sich nicht über diese Kultur, sondern nimmt vielmehr einen Innenstandpunkt ein, der sich vom banalsten Alltagstext bis zu den Höhen ‚Meister der Kunst‘ erstreckt.

Diese Sprache von innen erfasst jeweils einen spezifischen Ausschnitt einer Kultur und deren unverwechselbare Besonderheit.

Das Ziel, die Verbindung zwischen Leben und Kunst zu stiften, benötigt einige Erläuterungen. Nach der Theorie von Michael Bachtin, wird die Wirklichkeit, die der Kunst gegenüber gestellt und in der Kunst ästhetisiert

---

<sup>81</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S. 323.

wird, zum Leben erhoben. Dabei ist der Inhalt ein notwendiges und konstitutives Moment, mit dem die künstlerische Form des ästhetischen Objektes korreliert.<sup>82</sup>

In seinem Buch „Kunst-Kommentare“ setzt sich Boris Groys mit dem Phänomen des Kommunalen auseinander, dem die spezielle Form der Kommunalwohnung zugrunde liegt. Er verweist auf einen Text von Jean - Luc Nancy *La communauté desoeuvré - Die Gemeinschaft jenseits der Arbeit...*, in dem hervorgehoben wird, dass es sich hier um eine Gesellschaft von Menschen handelt, die Menschenrechte haben, vor allem das Recht zu verheimlichen, das Recht auf Anonymität und das Recht auf Schutz vor der Öffentlichkeit.<sup>83</sup> Sie leben zwar als Fremde unter Fremden, aber das Bild, das sie von sich abgeben, ist nicht mehr kontrollierbar. Dies bezeichnet Nancy als *être exposé*, als *Ausgestelltsein* des Menschen.<sup>84</sup> Von hier aus kann der Bogen zu Kabakovs Kommunalwohnung geschlagen werden, die bei ihm zunächst einmal ein sogenanntes Museum ist. Laut Groys ist die reale Kommunalwohnung ein Ort,

„an dem das Gesellschaftliche am schrecklichsten, am aufdringlichsten und am radikalsten auftritt, und wo die Intimität des Einzelnen bedroht und terrorisiert wird und dem Blick des anderen ausgesetzt, eben ausgestellt ist - und zwar dem Blick eines feindlichen oder zumindest fremden anderen.“<sup>85</sup>

„Wenn ich mich jetzt frage, was nun eigentlich die Kommunalwohnung bei Ilja Kabakow ist - dann ist sie zunächst einmal ein Museum“- sagt Groys und erfasst mit diesen Worten den Grundtenor, die Grundgestimmtheit von

---

<sup>82</sup> Michael Bachtin: `Ästhetik des Wortes`, Frankfurt am Main, 1979.

<sup>83</sup> Boris Groys: Über das Kommunale, in: Groys, Kunst- Kommentare, Wien, 1997, S.209.

<sup>84</sup> Boris Groys: Kunst-Kommentare, 1997, S.210.

<sup>85</sup> Boris Groys: Kunst-Kommentare, 1997, S.211.

Kabakovs Installationen, die sich mit dem kommunalen Leben auseinandersetzen. Groys unterstreicht, dass es sich hierbei um keine soziale Kritik an den sowjetischen Lebensbedingungen handelt, sondern vielmehr um eine Metapher für das moderne Museum.

In der Konzeption seiner Kommunalwohnung ist diese sowohl „mystische Gemeinschaft“ wie auch „modernes Museum“. So wird diese Installation von Kabakov zu einem Mittelding zwischen Museum und privatem Raum. Sie ist ein Raum, der weder privat ist noch wirklich öffentlich, weder familiär noch museal geschützt.<sup>86</sup> Es handelt sich hier eher um den Versuch, einen strategischen Punkt, eine strategische Mitte zwischen Realität und Museum, zwischen Leben und Kunst zu finden.<sup>87</sup>

## 1.1 Das Werk - Anspruch und Realisierung

Im Bezug auf das hier zu behandelnde Thema scheinen zwei Vorhaben als besonders dringlich: erstens die Erforschung der Ziele, die das Bild verkörpert, d.h. das, was lediglich dem Bild folgen sollte bzw. was sich ausschließlich an das Bild halten sollte; zweitens die Entmystifizierung, d.h. die Bestimmung dessen, was sich „hinter“ dem Bild verbirgt.

„Ein Russe“, sagt Ilya Kabakov,

„denkt, dass die Erde der falsche Platz für den Menschen sei. Wie ein

---

<sup>86</sup> Boris Groys. 1997, S.217.

<sup>87</sup> Boris Groys. 1997, S.218.



herrenloses Kind müsse er eine überfüllte Kutsche besteigen - ohne Ausweis für die Fahrt. Folglich kreisen seine Gedanken um den Kosmos, folglich liegt sein irdischer Raum in der Kunst. Sein Streben geht dahin, die eigenen Fantasien, Projekte und Träume im Laufe eines Lebens zu verwirklichen.“<sup>88</sup>

Ähnliches schreibt Jewgeni Kowtun:

„Ungeachtet der Entdeckungen von Galilei, Kopernikus und Giordano Bruno ist das Weltall für die Künstler (emotional und praktisch) geozentrisch geblieben. Ihre in den Bildern entstehenden Phantasien und Strukturen waren durch die Erdanziehungskraft „gefesselt“.“<sup>89</sup>

Das alles änderte sich mit der Geburt des Suprematismus. Malewitsch betrachtete die Erde vom Kosmos her, der ihm als inneres „geistiges Universum“ den suprematistischen Blick diktierte. Er formte die Grundstruktur seines Suprematismus, indem seine gegenstandslosen Bilder auf kosmischen Wahrnehmungen beruhen sollten. Er versuchte damit allerlei irdische „Orientierungspunkte“ zu ignorieren und somit die Autonomie des Werkes zu erreichen.

„Ich bin eine Stufe“<sup>90</sup> - verkündete Malewitsch angesichts seines schwarzen Quadrates auf weißem Grund und nahm damit als Revolutionär in der avantgardistische Kunst des 20. Jahrhunderts eine herausragende Stellung ein. Mit der suprematistischen Gegenstandslosigkeit hat der Künstler nicht nur ein neues Weltbild eröffnet, er legte auch die Urelemente der künstlerischen Form frei. Stereotype, wie Kreuz, Quadrat, Kreis entlehnte er

---

<sup>75</sup> Ilya & Emilia Kabakov in: Utopische Stadt, 2004, S.8.

<sup>89</sup> Jewgeni Kowtun: `Die Russische Avantgarde der 20er Jahre`, Bournemouth, 1996, S.15ff.

<sup>90</sup> K. Malewitsch, Brief an Benois 1916 Mai, Handschriftenabteilung des Russischen Museums St.Petersburg, Foloant 137, Aufbewahrungseinheit 1186, B.I, Rückseite, zitiert aus: Jewgeni Kowtun : Die Russische Avantgarde , 1996, S.83.

der traditionellen Ikonenmalerei. So versuchten die Suprematisten sich auf die wirksamen Grundstrukturen als absolutes Fundament zu beziehen.

Viktor Sklowski formuliert das so:

„Die Suprematisten haben in der Kunst genau das getan, was in der Medizin die Chemiker getan haben. Sie bestimmten den wirksamen Anteil der Mittel.“<sup>91</sup>

Die Kunst von Kabakov öffnet sich zunächst den Traditionen der russischen Avantgarde. Er verarbeitet alle ihre Prinzipien im „Laboratorium“ seines Bewusstseins, um dann als „Sichscheidender“ seine Welt-Anschauung und Welt-Wahrnehmung in seinen Kunstwerken durch erfundene Sujets und Personagen auszudücken. Wegen eigener Phantasmen über den Kosmos, wurde Kabakov sogar im Jahr 1997 in East Hampton als Äquivalent zum Kosmonauten Juri Gagarin „gekürt“ und es wurde ihm wegen seiner ‚überschießenden Phantasie‘ sogar Frivolität unterstellt.<sup>92</sup>

Kabakovs Installationen sind eine *Zeit-Kunst*, die den Raum quasi in Bewegung bringen und es schaffen, *Raum zu verzeitlichen* und die *Zeit zu verräumlichen*. Kabakov teilt die Einfachheit und Größe des Ausstellungsraumes in viele, einander ähnliche Abschnitte ein.

Paradigmatisch stellt er sich in seinen Installationen auf die sowjetische Wohnsituationen ein. Von jenem Moment an, in dem man seine Installationen als ein vermeintlich sowjetisch-russisches Interieur betritt, stößt man auf dumpfe Farben, matte Beleuchtungszustände und zahlreiche Dokumente der tagebuchähnlich aufbereiteten Fotos oder den authentisch

---

<sup>91</sup> Sklovskij: `prostranstvo v iskusstve i suprematisty` (Der Raum in der Kunst und die Suprematisten) in: Zizn iskusstva 1919, Nr. 196-197, zitiert in: Jewgeni Kowtun. 1996, S.15,

<sup>92</sup> „The Reading Room“, East Hampton, New York, Guild Hall Museum 1997, S.4. Zitiert in: Th. Kellein, `Utopische Stadt`, 2004.

wirkenden, illustrativen Zeichnungen mit erklärenden Schriften. Der Gegenstand des Erzählens ist damit leicht zu identifizieren. Aber in seinen Werken geht es nicht allein um Erzählungen. Kaum ist der Betrachter in dem Werk „angekommen“, setzt ein Zeitfaktor ein. Man ist gezwungen, sich durch lange Vorräume oder labyrinthische Gänge zu bewegen und dabei eine Fülle weiterer Objekte zu studieren. Das Tempo der Raumwahrnehmung wird durch die Vielfalt der textuellen Informationen und die Kleinteiligkeit der meisten Bilder bestimmt.

So werden die Installationen als Zeiterlebnis geprägt. Die Bereitschaft, in diesem Raum etwas von der russischen Welt zu sehen, verflüchtigt sich irgendwann beim Besichtigen und man verliert sich in einem fiktiven und bedrückenden 'Kabakov-Raum'. Das Wichtigste dabei aber ist, dass das Sowjetisch-Russische als glaubhaft und lebendig erscheint.

Im Jahr 1988 stellt Kabakov erstmals ein Werk in der Feldman Gallery in N.Y. aus. Er erhält zwei Räume für seine Installation zur Verfügung. Aus ursprünglich vier Installationen, wird eine große, die sich ganz der Idee der Kommunalwohnung widmet, nahezu identisch der „Kommunalka“ eingerichtete Räume mit Korridor, zwei Küchen, Toilette usw. Diese Installation erlaubte einen regelrechten Ausbruch seines Enthusiasmus, der den Betrachter grade zu ins Innere sog. Hier gelang es ihm, eine Wohnatmosphäre zu schaffen, die zu einem Grundzug seiner Kunst geworden ist.

*Zehn Personen* - so lautet der Titel dieses bahnbrechenden Werkes, das in exemplarischer Weise die Lebensgeschichte der verschiedenen Figuren in breiter epischer Erzählmanier vereint. In einer Geschichte seiner Protagonisten *Der Mann, der aus dem Dach flog* wird ein weiteres Grundmotiv aufgegriffen - das Fliegen, das Kabakovs Werke von Anfang an

kennzeichnet. Eingangs führt uns das Werk die Geschichte des Kindes vor, mit seinem unbedingten Wunsch wegzulaufen. Der kleine Junge flüchtet von allen Orten, wo er sich grade befindet, ohne zu wissen, wovor, wann und wie er weglaufen will.

„Dieses verrückte, unbezwingbare Verlangen, wegzulaufen und zu verschwinden“, bleibt allerdings als sein unerfüllter Wunsch. „Seit meiner früheren Kindheit habe ich seine (des Lebens) zermürende Alltäglichkeit satt-Tag für Tag derselbe Trott. Sogar die Tatsache, dass das Leben einfach „war“, egal ob angenehm, froh und interessant oder langweilig und quälend, widerte mich an. Ich war es einfach leid, zu sein. Mein Leben ist mir als öder Zwang in Erinnerung. Aus dem Leben wegzulaufen? Nein, das kam mir niemals in den Sinn. Der echte „Abgang“ geschieht ja wohl von allein, zu seiner Zeit, und hängt nicht von unseren Wunsch ab.“<sup>93</sup>

Die Installation *Der Mann, der aus dem Dach flog* wird durch ein kleines Zimmer ( 1,4 X 3 X 2,5m) gebildet, das verwüstet aussieht. Der Boden ist mit allerlei Gegenständen bedeckt. Durch einen tiefen Spalt in der Decke dringt Licht in das Zimmer ein. Die Wände sind mit politischen und anderen Plakaten beklebt, auf deren Lay-out die rote Farbe so dominiert, dass das ganze Zimmer rötlich schimmert. In seiner Mitte hängt ein großer, schaukelartiger Gegenstand, der mit Bändern an den Dachecken fixiert ist. Im Zimmer steht ein altes Klappbett, zwei Holzstühle, auf denen ein Brett liegt.

Im Installationstext liest man, dass es sich um das Zimmer eines einsamen Mannes handelt, der träumt, aus eigener Kraft in den Kosmos zu fliegen.

Aus dem Glauben an eine da oben unbekannte, bessere Welt, errichtet er

---

<sup>93</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S.94ff.

sein 'großes Projekt'. Das im Zimmer aufgehängte Katapult lässt ihn gleich einem „Kosmonauten“ durch das Dach fliegen. Laut Text ist es der letzte Tag seines Lebens, wie sich sein Nachbar erinnert. Diesem Bericht zufolge verwirklichte der Held erfolgreich sein Projekt. Außer diesem Abenteuer kommen in dieser Installation auch andere fragmentarische Lebensgeschichten von Nachbarn des Fortgeflogenen zur Darstellung. Schließlich handelt es sich ja um eine Gemeinschaftswohnung. Neben den dargestellten konkreten Personen, eröffnet sich eine weitere Bezugsebene über Anspielungen, Erzählungen oder Kommentaren. Im Eingang der hier beschriebenen Installation klingt das Thema der inneren Trauer an. Dazu dient ein genau kalkulierter Farbenklang aus Rot-Braun Tönen und düsteren Lichteffekten, deren Quelle das Loch im Dach ist, das eine Explosion verursacht haben soll. Ein letztes Wort zu den Plakaten, mit denen er sein Zimmer dekorierte: Diese Plakate sind in drei Friesen übereinander geklebt. Diese Anordnung lässt uns schwer die drei mythologischen Seinsebenen erkennen; und zwar der Kosmos mit seinen Göttern, das irdische Leben in seiner Alltäglichkeit, die Unterwelt als Hölle, die nicht zufällig aus roten Plakaten zusammen gesetzt wird. Alle Sujets, aus denen die *Zehn Personage* besteht, haben grundsätzlich mit 'Manipulationen der Welt' zu tun. Doch die hier beschriebene Installation unterscheidet sich von den anderen durch Kabakovs Versuch, die Geschichte des Helden transzendieren zu lassen. Obwohl die Figur fiktiv ist, ist sie trotzdem spürbar durch die Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit bzw. Nähe und Ferne. „Es ist ein alter Kunstgriff“, erklärt Kabakov:

„Ein Element spielt die Rolle der Metabeschreibung des Ganzen. (...) Der Held hat sich zur Aufgabe gestellt, eine technische Lösung für die Flucht aus der

Gemeinschaftswohnung zu finden, und zwar nicht irgendwohin, sondern gleich ins Paradies.“<sup>94</sup>

Nicht zufällig hat der 'russische Traum vom Fliegen' und das 'Leben im All' eine jahrhundertelange Tradition. Dieser Traum lässt sich nicht nur in der Kunst von Malewitsch finden, auch in den großen Erfindungen von Ziolkowskis und Kibaltschitschs kehrt er wieder. Nicht zuletzt baute Tatlin im Sommer 1932 sein Flugobjekt „Letatlin“. Unter der Losung „Die Kunst ins Leben“ und „Die Kunst in die Technik“ sollte die Kunst aktiv am praktischen Lebensaufbau beteiligt werden.

„Der Traum sich im Weltall anzusiedeln“ oder „das Streben in die Transzendenz“ ist in christlich - orthodoxer Sicht die Quelle des Lebens. Aus dieser Vorstellung über das Leben gewinnt der Traum vom Fliegen exakt berechenbare Konturen. Diese Utopie ist für Kabakov wiederum mit der Gemeinschaft verbunden: „Auf der Erde sind die Menschen durch Staaten, Städte und Wohnungen getrennt, der Kosmos aber ist transnational. Alle werden dort wie eine große Familie leben“.<sup>95</sup>

Aus diesem Wunschtraum entstehen in Kabakovs Kunst Personen, die weiter nichts als ausgezeichnete Träumer sind.

Eine weitere Installation über das Thema Fliegen ist eine aus der Serie der *Zehn Personagen - Der Mann der ins Bild flog*. Der berühmte weiße Hintergrund der russischen Avantgarde als Symbol für eine freie und strahlende Zukunft, verwandelt sich bei Kabakov zu einer unendlichen Monotonie des russischen Lebensraums, „in dem jede Form ihre Nichtigkeit erkennt und sich auflöst.“<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S.101.

<sup>95</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S.101.

<sup>96</sup> Boris Groys in: Beckmann- Preis 1993, 1994, S.14.

Die Installation *Der Mann, der ins Bild flog* besteht aus einer riesigen weißen Tafel, die mit schwachem Licht beleuchtet ist. Vor ihr steht ein leerer Stuhl. Links an der Wand hängen mehrere Reihen aus handgeschriebenen Sprüchen, in der Regel jeweils nur eine Zeile. Rechts auf dem Regal steht ein Faltbogen, dessen Text über die Hauptidee des Sujets berichtet.

Kabakov erzählt in dieser Installation über einen Arbeiter, der an einem Abend nach Hause kommt und sich in seinem einsamen Zimmer auf einem Stuhl vor eine weiße Tafel setzt, die er vor langer Zeit selbst angefertigt hat. Indem er die weiße Fläche starr anblickt, verliert sie die Eigenschaften, nur eine weiße Tafel zu sein und verwandelt sich zu weißem Nebel in einen riesigen weiß strahlenden Raum. Er taucht in diesen „Lichtozean“ ein und verschmilzt mit einer Figur, die auf dieser Tafel 5 cm groß gezeichnet ist. Der Bildraum saugt ihn auf. Dies ist eine Form des Rückzugs, in dem man sich von der Umgebung befreit und mit Hilfe dieser ‘Meditationstechnik’, ins Nichts schauen und eine Art ‘Nirwana’ erlangen kann, um von seiner Qual erlöst zu werden.<sup>97</sup>

Es stellt sich die Frage, was die ästhetische Dimension des Werkes sein könnte? Da ein Mensch mit seinen alltäglichen Eigenschaften ausgestellt wird, um einen Moment des Lebens entstehen zu lassen, wird dieser Moment scheinbar verewigt. Ein Moment aus der Wirklichkeit wird in einem Raum konserviert, wobei in diesem Augenblick das Kunstwerk entsteht, das sein eigenes Leben zu leben beginnt. Nicht zuletzt schreibt auch Boris Groys, dass die Kommunalwohnung bei Ilya Kabakov nicht anderes sei als ein Museum - der tatsächliche Ort, an dem das Gesellschaftliche am schrecklichsten, am aufdringlichsten und am radikalsten aufträte, wo die

---

<sup>97</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S. 146.

Intimität des Einzelnen bedroht und terrorisiert werde.<sup>98</sup>

Die in *Zehn Personen* dargestellte Geschichte ist eine Allegorie auf jenen „kleinen Mann“, die zu den „Menschen ohne Welt“ gehören, die gezwungen sind, innerhalb einer Welt zu leben, die nicht die ihrige ist; eine Welt, die, obwohl sie von ihrer täglichen Arbeit zeugt und von ihnen in Gang gehalten wird, aber „nicht für sie gebaut“ und nicht für sie da zu sein scheint.<sup>99</sup>

Da die Verbindung zwischen Leben und Kunst zu stiften und sie gegenüber zu stellen einer genaueren Formulierung bedarf, muss ein sinngebendes Modell für den Ausdruck dieses Lebens gesucht werden, indem die Wirklichkeit, die sich „Leben“ nennen darf, in der Kunst ästhetisiert wird.<sup>100</sup> Kabakov folgt dieser Theorie von Michael Bachtin und als Ausdrucksform dieses Modells wählt er erdachte Geschichten für die Gegenüberstellung des Lebens und der Kunst. Jede Darstellung des menschlichen Lebens ist eine abstrahierende Modellierung einer konkreten Lebensgeschichte, die durch einen literarischen Kontext kommentiert werden.

---

<sup>98</sup> Boris Groys: `Kunst-Kommentare`, 1997, S. 211.

<sup>99</sup> Günther Anders: `Mensch ohne Welt`, München, 1984, S. XI.

<sup>100</sup> Michael Bachtin: `Ästhetik des Wortes`, 1979.



## 1.2 Werk und Theorie (Erzähltypus)

Traditionell versteht man unter Kunst etwas Vollkommenes, etwas, das den Augen wohltut. Zur Zeit der Postmoderne wurde die „Produktionsweise“ nicht nur in Industrie und Wirtschaft verändert, sondern auch in der Kunst. Sie bietet kaum Augengenuß, eher Denkansätze und Informationen, die durch ein Kunstwerk vermittelt werden. Der postmoderne Künstler wird zum Analytiker, der seinem Publikum die Erleuchtung über das eigene Werk bereits integriert anbietet. Auch Ilya Kabakov gehört zu den Künstlern, deren Schöpfung von intellektuellen Ansichten durchdrungen ist. ‚Kunst‘ begreift Kabakov nicht nur als das, was man sieht, sondern auch, was er als Autor meint, will und vermutet. Die Abgrenzung zwischen dem, was er tut und was er meint, ist für Kabakov derart wichtig, dass sein Werk tatsächlich nur dann funktioniert, wenn der Bruch zwischen den beiden Komponenten deutlich in Erscheinung tritt, ohne dass dabei beim Betrachter das Gefühl entstünde, er könne den Sinn nicht ausdrücken.

„Zwischen dem Ding und mir entstand ein Spalt, aber überhaupt nicht in dem Sinn, dass ich mich sozusagen nicht ausdrücken konnte, unklar war, keine Form fand etc. Das war keineswegs der Fall. Die Situation der Spaltung zwischen dem, was ich mache, und dem, was ich meine, empfand ich von Anfang an als normal, mehr noch, ich empfand sie als die interessanteste und fruchtbarste. Zu „funktionieren“ begannen diese Erzeugnisse eigentlich genau dann, in dem Moment, in dem dieser Bruch sich deutlich abzeichnete, das heißt, wenn das fertige Ding losgelöst von mir existierte. Seine Losgelöstheit bedeutete aber in meiner Vorstellung nicht, dass es selbständig ohne mich lebte. Es war genau umgekehrt: In diesem Augenblick setzte ein besonderer, ganz eigenartiger Dialog zwischen dem fertigen Ding und meinem Bewusstsein ein [...] Die furchtbare innere Aufgewühltheit, die beim Anblick des Bildes

ausgelöst wurde, war zugleich sein zentraler Sinn, die wichtigste Beschäftigung. Es war dies nicht ein Zustand der Kontemplation, sondern umgekehrt, das aktive Erforschen, das Abdriften in die verschiedensten, oft weit entfernten Sphären der Kulturologie, der Philosophie, der Sozialpsychologie. In meinem Kopf brodelten alle möglichen Assoziationen, Zusammenhänge.“<sup>101</sup>

So besteht ein Hiat zwischen dem realisierten, konkreten Produkt und der ursprünglichen geistigen Intention, bzw. der zugrundeliegenden Idee. Diese Gegenteiligkeit bzw. Gegenwendigkeit von Verborgenem und Offenbarem ist der Grund für die enorme Spannung, die Kabakov selbst als „fruchtbare innere Aufgewühltheit“ beschreibt und die für ihn den „zentralen Sinn“ und die „wichtigste Beschäftigung“ in der Auseinandersetzung mit seinen Werken darstellt. Kabakov selbst spricht in diesem Zusammenhang von dem „Wesen der Beziehung zwischen dem Bewusstsein und dem fertigen Ding.“ Er fragt sich nicht von ungefähr, ob der Betrachter diese seine „Absicht“ auch wahrnehme und verstehe.

Gleich nach dem Eingang in seine Installation wird als erstes ein Gegenstand wahrgenommen und dazu eingerahmte Texte, die im Raum als Textobjekte ausgestellt werden. Erst nach dem Erblicken der konkreten Objekte entsteht der Hauptsinn des Werkes, da dieser von Kabakov in den ausgestellten Texten interdisziplinär - philosophisch und psychologisch erforscht wurde.

In diesem Sinne entwickelt der Text einen zwiespältigen Charakter: erstens - ist er erklärend, indem er die Geschichte ergänzt oder erzählt, die sich in der Installationen abspielt; zweitens wird der Text selbst zum Textobjekt

---

<sup>101</sup> Ilya Kabakov in: Quartett; August 1968 September 2000

Baldessari, Kabakov, Kosuth, Pistoletto; 9.September - 12 November 2000, Basel, 2000, S. 40-41ff.

und spielt in diesem Sinne die Rolle eines gewöhnlichen plastischen Gegenstandes, der an der räumlichen Struktur der Installation einen eigenen Anteil hat.

Cornelia Oßwald<sup>102</sup> behauptet, dass die Texte, die sich mit den Raum- und Ausstellungswerken beschäftigen, dem besonderen Charakter der räumlichen Werke nicht gerecht werden könne. Nun erweist sich bei Kabakov jedoch, dass er mit Integrierten Texten die Installation als Gesamtwerk ausstellt.

Es ist bekannt, dass in Kabakovs Kunst die Anbindung an die russische Literatur das Entscheidende ist. Zwar unterscheidet sich der Text von Kabakov deutlich von Belletristik, aber er bewahrt Traditionen aus der Literatur, insbesondere aus der russischen. Die Anbindung an das Literarische ergibt sich aus den Äußerungen, die durch ihren intimen Charakter eine poetische Spannung im Werk verankern. In jedem Text stecken unmittelbare Schmerzens-, Angst- oder Freudenschreie. Es handelt sich um eine Metaphorik, die jeder Installation von Kabakov zugrunde liegt. Solche Metaphorik ist sogar Hauptmotor für das 'Funktionieren' der Installation. Aus der Verallgemeinerung der biographischen Elemente, auch aus Kabakovs eigenem Leben, entstehen Lebensmodelle, die im jeweiligen Werk gestaltet werden.

In Jedem Text sind Schmerz und existentielle Angst formuliert. Eigentlich würden diese Metaphern für die menschlichen Psyche zum Bereich der Psychologie und Philosophie gehören, hier sind sie jedoch ein notwendiger Faktor, damit die Installation überhaupt 'lebt'. Er aktiviert den Betrachter und beteiligt ihn am Erkennen des Lebens. Zur freien Verfügung steht das, was den tieferen Sinn der dargestellten Erscheinung aufspüren hilft. Die

---

<sup>102</sup> Cornelia Oßwald-Hoffmann: 'Zauber- und Zeigeräume', München, 2003, S.25ff.

Dinge werden zu Imaginationen der Gedanken des Künstlers und die Texte zu deren Rechtfertigung. In diesem Sinne spielen die Texte in den Installationen dieselbe Rolle, wie es von einer Beweisführung für geometrische Theoreme gefordert wird.

Es ist allgemein bekannt, dass die Sowjetunion für die Ewigkeit gebaut war. Sie war mächtig und ihre Stimme in den Texten der sowjetischen Propaganda versprach energisch eine glückliche Zukunft. Alles wurde geschrieben: Aufrufe, Befehle, Erklärungen, die an den Hauswänden entlang wie Spruchbänder hingen. Auf diesen Umstand verweist Kabakov:

„Unser Phänomen ist noch einmaliger, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Unsere Texte richten sich nur an Text, und jeder Text ist ein Text auf den vorhergehenden Text. In diesem Sinne haben wir eine echte Wittgensteinische Hermeneutik - wir alle leben als Wörter innerhalb eines Textes“.<sup>103</sup>

Es waren die Texte, die alles integrierten und gleichzeitig nivellierten. Diese 'Hauptsprache' war *Archi* des Anonymen, die durch die Bildproduktionen, die auf der Straße aufgehängt waren, verstärkt in der Wirkung war.

Diese schöpferische Verfahrensweise besitzt noch einen Vorteil. Der einzige Weg, auf dem ein Künstler den Betrachter in den Rezeptionsprozess auf eine gleichberechtigte Ebene hebt, besteht darin, ihn die Einheit einer Installation aus deren Teilen konstituieren und dabei eigenes hinzu denken zulassen. Aus den Gründen gegenseitiger Achtung von Künstler und Betrachter ist eine solche Beziehung die einzig angemessene künstlerische Kommunikation.

Ähnliches erkannte Tolstoj Ende 19. Jahrhundert:

„Wie das Wort, in dem es die Gedanken und Erfahrungen der Menschen

---

<sup>103</sup> Ilya Kabakov, Boris Groys: `Die Kunst des Fliehens`, 1991.

wiedergibt, zum Mittel der Einigung dient, so wirkt auch die Kunst. Der Unterschied besteht darin, dass durch das Wort ein Mensch dem anderen seine Gedanken wiedergibt, durch die Kunst jedoch die Menschen einander ihre Empfindungen, ihre Gefühle wiedergeben.“<sup>104</sup>

Es überrascht nicht, dass Kabakov die Traditionen der russischen Literatur in seiner Kunst mit den Mitteln der zeitgenössischen Kunst wiederbelebt. Schließlich entsteht durch textuelle Kommentare ein „intertextuelles“ Spiel, das Michael Bachtin „Dialogismus“ nennt.<sup>105</sup> Es sei jener Moment, der die Zeit des Betrachtens zu einer „enzyklopädischen“ Kompetenz mache. Wie bekannt, ein photographisches Objekt wird vom Auge schneller erfasst als schriftliche Aufzeichnungen.<sup>106</sup> In den Installationen werden Art und Weise der Sinneswahrnehmung gegenüber der Photographie verändert. Hier ist der Text das Medium, das dem Betrachter Geschichten erzählt. So trifft sich einzigartig die totale Installation mit der Tradition der russischen Literatur, die allerdings in den Installationen außerordentlich gewandelt wird.

---

<sup>104</sup> Leo Tolstoj: `Was ist Kunst`, Berlin, 1898, S.86.

<sup>105</sup> Michael Bachtin: `Ästhetik des Wortes`, Frankfurt am Main, 1979.

<sup>106</sup> Walter Benjamin: `Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit`, Frankfurt am Main, 1963, S.12.

### 1.3 Die Identität der Protagonisten

Die gegenwärtige Kunst kann zwar ein eminentes Weltbild geben, doch diese umzuformen sei ihr nicht gegeben- schreibt Franz Roh- und erklärt weiter, dass auf die Künste nur ein winziger Ausschnitt der „Welt“ (Kosmos) reagiere und dieser Ausschnitt heiße der Mensch. Nur er allein würde durch die gegenwärtige Kunst einige formende Einflüsse erfahren.<sup>107</sup> Die Kunst, die von Menschenhand geschaffen wird, sei Teil des Lebens, erklärte Burchartz, und somit Äußerung des Lebens, getragen durch den Selbstdarstellungsdrang. Sie beweise, wie weit bildhaft und rational den Individuen ihre Eigengestalt bewusst wird. Die Kunstäußerungen würden besonders intensiv erlebt, wenn sie den Geist der Zeitgenossen einfangen und damit, wie es zu allen Zeiten gab, an der Formung der Welt mitwirken.<sup>108</sup>

Kabakovs Installation ist ein Werk über den Menschen, der auf dieser Erde lebt und ein Teil der Erde ist, die ihrerseits wiederum ein Teil des Wesens dieser fiktiven Protagonisten ist. In der Installation wird uns ein Mensch vorgeführt, der gegenüber seinem Leben in Vergangenheit und Zukunft einzustehen hat.

Wie bereits erwähnt, existieren in den Installationen Bild und Text parallel, was an sich in der Kunstgeschichte nicht neues ist. Aber bisher hat wohl kein Künstler so viele Personagen in sein Werk eintreten lassen, die zudem nicht isoliert sondern in einem ständigen Dialog miteinander stehen, wie das Kabakov tut. Die Ereignisse, die Verhaltens- und Handlungsweisen der Helden, haben ihre eigene Logik, aus der die Erzählungen über ihre

---

<sup>107</sup> Franz Roh in: ZERO, Massachusett, 1973, S. 3.

<sup>108</sup> Max Burchartz in: ZERO, 1973, S. 4.

Gedanken, ihre Erinnerungen und Träumen wachsen. Mathematische Logik wird man hier vermissen. Aber schließlich erklärt diese ja auch nicht, was nun eigentlich der Mensch ist und worin der Sinn seines Lebens besteht. Die Verfahrensweise der textuellen Darstellung des Helden lässt natürlich an Literatur denken, denn er tritt ja nicht auf der Bühne auf, wie wir es vom Theater her kennen. Doch die Beschreibung seiner Gedanken, die Art dessen, was und wie er denkt, gibt uns ein so klares Bild vom Helden, dass seine Anwesenheit ganz nah spürbar wird. Schließlich sind diese Gedanken Aspekte des menschlichen Lebens, die hier mit Gegenständen und Erzählungen verwoben werden und auf diese Weise den Helden nahezu „plastisch“ in Erscheinung treten lassen. Darüberhinaus ist es sicher kein Zufall, dass der Held regelrecht poetisch ausgeschmückt wird und so die typisch emotionale Atmosphäre nicht verloren geht.

Diese fiktive Personagen sind sehr vielschichtig. Jede Aussage erzeugt einen individuellen Typus des Menschen, der sich in 'Rhythmus', 'Intonation', 'Artikulation' und sogar 'Gestikulation' von den anderen unterscheidet. Gerade die alltäglichen Worte lassen die Vielfältigkeit seiner *Menschen* hervortreten, indem für jeden eine bestimmte Sprachen gewählt wird.

Auch Meinungen und Kommentare werden verwandt, um so mit den Grad des Wirklichen und der Echtheit zu erhöhen. Es treten reale Menschen auf: Nachbarn, Mutter, Betrachter usw. Auf diese Weise schafft er das breite soziale Spektrum, in dem der jeweilige Held agiert und seine Abenteuer erfährt.

In den von Kabakov ausgesuchten Themen werden der eine oder andere Moment des Lebens besonders hervorgehoben und auf eine metaphorische Weise Grundgestalten menschlicher Existenz ins Lebens

gerufen. Kabakov formuliert es in folgender Weise:

„Meine Personen sind halb phantastisch und halb real...Meine Personen sind...Ideologen. Jede von ihnen ist Vermittler und Opfer der eigenen Idee-einer Ansammlung von Müll oder der Rettung der Welt. Und: jede dieser Personen verkörpert eine meiner fixen Idee, Ängste und Wünsche.“<sup>109</sup>

Damit verwischt er die Grenzen zwischen sich und Anderen.

Die Vielfalt der Themen gleicht einer 'Inventurliste' der menschlichen Daseinsmöglichkeiten, die vom Künstler mit der Vielzahl seiner Helden bebildert wird.

In den 60er und 70er Jahren beschäftigte sich Kabakov mit den Alben, in denen er Personen oder auch nur „Idee-Personen“ auftreten lässt. In den Jahren 1975 und 1976 kamen neben den Hauptpersonen auch Nebenstimmen zur Sprache. So wurde auch die Rolle des Textes stärker hervorgehoben, da diese Personen in den Werken nur 'im Wort' existierten. „Diese Themen“, schreibt Kabakov:

„nahmen sofort ein menschliches Antlitz an, erwiesen sich sogleich als „Personagen“- Komarov, Barmin etc. Das heißt, ich entschied bereits damals, dass die „Personage“ einen geradezu literarischen Helden darstellt, der von einem Zustand oder von einem Thema besessen ist und der diesen Zustand, dieses Thema von Anfang bis Ende als seinen einzigen Lebensinhalt durchlebt. Oder anders ausgedrückt: Das Thema, das offensichtlich die Geschichte wiedergibt, wie der Held an seiner „Idee“ erkrankt, erreicht an einem bestimmten Moment seine volle Entfaltung und höchste Spannung, und nach einer gewissen Zeit stirbt der Held, nachdem ihn diese krankhafte Idee von innen zerstört hat. Am Anfang zeigt sich diese „Ideenkrankheit“ noch undeutlich und unbestimmt, gegen Mitte- allumfassend und in voller Blüte, nicht als

---

<sup>109</sup> Ilya Kabakov, Boris Groys: `Die Kunst des Fliehens`, 1991, S.36.



Krankheit, sondern eher als eine besondere Art blühender Gesundheit, einer erhellenden Erkenntnis, die einem „absolut alles“ offenbart. Schließlich tritt das erschöpfte Finale ein, wo alles, nachdem es sich als Ergebnis einer leeren Aufregung erwiesen hat, vergeht und verschwindet.“<sup>110</sup>

Die letztliche Realisierung dieser bereits 'personifizierten' Themen obliegt dem Betrachter und seiner freigelassenen Fantasie und Assoziationsfähigkeit. So wird im Bewusstsein des Betrachters ein Schauspiel aufgeführt, in dem er mit dem Helden aktiv wird und seine Nöte teilt.

Kabakov, ein Anhänger Dostojewskis, Gogols und der russischen Avantgarde, ist ein Tragiker. Doch seine 'Apokalypsen' drängen den Betrachter nicht nur in die Alltagstragödien sowjetischer Prägung, sondern in einem weiteren Sinne in eine allgemeine gesellschaftliche Krise. Je nach dem Charakter der dargestellten Personen und Genauigkeit des russischen Lebens wird die konkrete Alltagsmisere überstiegen und Allgemeigültiges erfasst, wie Bedeutungslosigkeit, Vergeblichkeit, Versagung, Erniedrigung, Erleidung usw. Darüber hinaus ist das emotionale Kolorit der Protagonisten nicht gerade hell und fröhlich. Die Bürde des Lebens ist sehr spürbar, ebenso das Übermaß an lebensfeindlichen Kräften.

Kabakov gestaltete seine erste Alben (1970-1976), die zum Ausgangspunkt der späteren Installationen werden, in der gleichen Technik wie seine Bücherillustrationen. Es handelte sich insgesamt um zehn Alben und zehn Personagen, je ein Buch mit losen Blättern. Die Zeichnungen, geschaffen von imaginären Künstlern ganz nach ihren momentanen Intuitionen frei von gesellschaftlichen Zwängen, werden von Nachbarn und Freunden

---

<sup>110</sup> Ilya Kabakov: 'Die 60er 70er, 2001, S.129.

kommentiert.

In den Installationen erscheinen zusätzlich Äußerungen fiktiver Betrachter über das jeweilige Werk. Dies sind Versuche den Urteilen der realen Betrachter zuvorzukommen. Diese geraten gleichsam in einen Strom von Meinungen, die sie ablehnen oder vertreten können. Diese Kommentare haben auf den Betrachter zwiespältige Wirkungen, indem er sie einerseits als konkrete Meinungsäußerung sieht, andererseits nur als künstlerisches Konzept und Teil des Ganzen. Diese Zweigleisigkeit ist für Kabakov ein unbedingter und endgültiger Kunstgriff. Dies geht so weit, dass der physisch in die Installation eingetretene Betrachter, sobald er sich kritisch den Gegenständen zuwendet, selber zu einem Bestandteil der Installation wird. Der vermeintlich als Individuum eingetretene Besucher, wird unversehens zu einem Aspekt des Ganzen und seiner Autonomie quasi beraubt. Der Betrachter wird zunächst in die verschiedensten Situationen regelrecht hineinkatapultiert. Er steht vor Meinungen, Erzählungen bis hin zu dokumentarischen, archivarischen Bildern, die er erforschen muss. Dann kommt der wichtige Moment, in dem der Blick auf das Ganze der Installation fällt. Jetzt wird der Besucher in einen eigentümlichen Kosmos geführt, der ihn ganz gefangen nimmt. Diese ungeheuerliche Welt mit ihren „Ein- und Ausgangstüren“ muss regelrecht bereist werden.

So überlässt Kabakov dem Betrachter die Rolle des Schiedsrichters. In seiner Hand liegt es, ob die Installation Bestand hat und ihr Zukunft beschert ist. Nur er gibt dem Künstler Bestätigung.

## 1.4 Räumliche Gestaltung der Installationen

Wenn in der Kunst die eine oder andere Richtung eingeschlagen wird und sich weiter entwickelt, so hat es wohl damit zu tun, dass dies offensichtlich geschehen musste, weil ihre Zeit gekommen war. Ein neuer Stil entsteht, wenn der vorherige seine Dynamik verliert.<sup>111</sup>

In der russischen Auffassung entstand eine bemerkenswerte Phase - die russische Avantgarde Anfang des 20. Jahrhunderts: die abstrakte Malerei von Kandinsky, der Suprematismus von Malewitsch und der Konstruktivismus von Tatlin und anderen. Ihre Werke propagierten eine neue Welt. Eine zweite Phase entstand in den 60er - 70er Jahren und ging in die Kunstgeschichte als „Moskauer Konzeptualismus“ oder sogenannte Soz-Art ein. Diese neue Richtung wurde vom Staat oft angegriffen, da diese Kunst seinen Interessen nicht entsprach. Aus der Überzeugung, dass in ihrer Kunst mehr lag, als die Massen dachten, dass in ihren Werken das Mysterium des Erkennens lag, haben diese Künstler unerschütterlich weiter gearbeitet, um ihre eigenes Wesen nicht zu verlieren. Daher wird verständlich, weshalb die Werke der „inoffiziellen“ Künstler eine utopische Aura umgab.

„Das geschichtliche Leben der sowjetischen Zivilisation war relativ kurz, aber außerordentlich intensiv. In einem kleinen geschichtlichen Zeitraum konnte diese zivilisation ihre eigentümliche, historisch einmalige ästhetische Form entwickeln ...Deswegen war der Untergang der Sowjetunion nicht nur die Niederlage einer politischen Ordnung, sondern die Auflösung, das Verschwinden , der Tod einer bestimmten Lebensform“<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Rudi Fuchs in: Nikolas Serota (Hrsg.), Ausst. Katalog `Donald Judd`, Köln, 2004, S.15.

<sup>112</sup> Boris Groys: Beckmann- Preis, 1994, S.10.

- sagt Groys und betont weiterhin, wie liebevoll aber auch nahezu pedantisch Kabakov die Überbleibsel der Sowjetunion als „sowjetischen Müll“ sammelte, kommentierte und katalogisierte. Auf diese Weise schuf er ein regelrechtes Museum des Sowjetischen Lebens und rettete diese einmalige Daseinsform durch ihre künstlerische Umgestaltung vor dem Vergessen und völligen Ausgelöschtsein.

Die Soz-Art orientierte sich ähnlich wie die amerikanische Pop-Art an den Klischees der Massenkultur. Im Unterschied zur Hochglanz - Warenwelt, den Reklamephotos zu Konsumartikeln haben die russische Künstler ganz andere Vorbilder. Sie greifen die ideologische Kunst des Sozialistischen Realismus mit ihren propagandistischen Appellen auf. Diese Bilderwelt, die durch Schriften, Lösungen, Devisen, Musterbiographien usw. das große Epos des historischen Fortschritts illustrieren, dient als Material, das durch entsprechenden „Erläuterungen“ und „Hintergrundinformationen“ literarisiert wird. So wird sie zu einem Dokument der Alltagsrealität jenseits der propagierten Utopien.<sup>113</sup>

Während die amerikanische Pop-Art sich unkompliziert und konfliktfrei der Konsumwelt widmete, setzte sich die Soz-Art mit der russischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts und dem Sozialistischen Realismus 'zweigleisig' auseinander. Diese ambivalente Konstellation ist auch in Kabakovs Werk zu finden. Im Juli 1970 erfand er die ihm eigene verzwickte, vierdimensionale Dramaturgie. In Erinnerung an die frühen Moskauer Jahre entdeckte er eine Form der „Regie“, die er „Verwicklung“ und „Intrige“ nannte.

---

<sup>113</sup> Ilya Kabakov, SHEK Nr.8, 1994.

„Mich hat die gewöhnliche, langweilige Hängung von Bildern oder Zeichnungen ...immer sehr erzürnt. Der Gedanke, dass man meine Arbeit zwischen zwei anderen betrachtet und sich eine oder zwei Sekunden dabei aufhält, dass der Betrachter, wenn er sie sieht, hinter seinem Rücken freien Raum hat, in den er sich jederzeit umdrehen und verschwinden kann, bedeutete für mich im Grunde die Vernichtung meiner Bilder und Zeichnungen.“<sup>114</sup>

So entstand der Gedanke, ein Werk zu schaffen, das den zufälligen und episodischen Kontakt zwischen seinen Arbeiten und dem Betrachter vermeiden müsste. Außerdem war es nur möglich, die Atmosphäre des russisch-sowjetischen Raums entstehen zu lassen, indem man mit dem Raum als Dingliches arbeitete. Die Atmosphäre, die im Raum entsteht, verleiht dem Werk allen möglichen Sinn, ob nun sozial, historisch, mental oder psychologisch. Der Raum ist für Kabakov der Ort, an dem die Auseinandersetzung von Objekten und ihrer Bedeutung in Spannung gehalten werden. Somit wird bei ihm die im Raum errichtete Welt eine Welt, die mehr ist als nur die Summe ihrer Teile.

Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts schufen Schwitters und El Lissitzky Raum- und Ausstellungskunstwerke. Ausgehend vom traditionellen Kunstwerk, begannen sie mit einer besonderen Vermittlung ihrer Werke durch räumliche Gestaltung. Auf diesem Weg stellte sich das Problem des Betrachters, der von beiden Künstlern als neues, noch unverbrauchtes 'Material' erkannt wurde.

Dieses Problem löste die Suche nach neuen Formen aus, mit deren Hilfe Kunstwerk und Künstler auf den Betrachter zugreifen konnten. Diese Tatsache, sich mit dem Betrachter auseinanderzusetzen, ihn mit

---

<sup>114</sup> Ilya Kabakov: `Über die Totale Installation`, Ostfildern, 1995. S. 38.

einzu beziehen, benötigte eine Inszenierung und eine entsprechende Strukturänderung. Das Kunstwerk wurde jetzt eine spezielle Kommunikationsform zwischen Künstler und Betrachter. Es war die Arbeit im Raum und mit dem Raum, die neue Betrachtungsweisen erforderte. Die Künstler entwickelten für sich je charakteristische Formen und Aufbauschemata, die sie für ihre räumlichen Überlegungen kombinierten. Damit wurden den Formen ihre spezielle räumliche Ausrichtung verliehen. Obgleich in diesen Anfängen der Betrachter noch nicht als Zeitzeuge einbezogen wurde, war er schon damals für die Entstehung des Werkes entscheidend. Er existierte 'im Kopf' des Künstlers. El Lissitzky erschuf ihn als 'abstrakte Größe' und setzte ihn neben den Raum, Schwitters sah ihn als idealen Betrachter aus dem Personenkreis von den Freunden und Fachleuten.<sup>115</sup> Bei Kabakov dagegen ist der Betrachter nicht eine ideale oder abstrakte Größe, sondern höchst real, oft nach dem Maßstab der Massen.

In den 80er Jahren schafft Kabakov seinen ganz eigenen Installationsraum, indem er versucht eine träumerische Irrealität im Raum entstehen zu lassen und eine Fiktion einer Theater-Bühne zu erreichen. Hierbei kommt Kabakov zu einer Lösung, das Leben in den Installationen durch Panoramabilder einzuführen, in denen entsprechende Lebensmotive dargestellt werden. Mit dieser Einstellung wird das Vorgefühl des sich Darstellenden eingefangen. Das jeweils Dargestellte wird durch die Auswahl der Gegenstände: Kostüme, Bilder, Gerätschaften pointiert. Diese Gegenstände treten als Rollentypen auf, wie man es vom Theater kennt: Hauptdarsteller, Nebendarsteller, Ensemble usw. Durch Lichteffekte werden bestimmte Örtlichkeiten und Gegenstände in der

---

<sup>115</sup> Cornelia Oßwald-Hoffmann, 2003.

Installation betont, so dass eine Hierarchie zwischen den Bestandteilen der Installation je nach deren Wichtigkeit entsteht: *wichtig, weniger wichtig, unwichtig*. Diese Rangfolge, die die Gegenstände als wichtige und unwichtige Gegenstände herausfiltert, leitet auch den Gang des Betrachters von einem Gegenstand zum anderen. Im Theater hat man es mit einer fiktionalen Darstellung zu tun. Umberto Eco vergleicht das Theater mit einer Erscheinung, deren fiktionaler Charakter nicht an inexistenten Dingen liegt, sondern an der Vortäuschung von Echtheit. Je mehr die Vortäuschung gelingt, umso wirklicher erscheint die Darstellung.<sup>116</sup>

In beiden Fällen, sowohl in der Installation als auch im Theater, werden die rein theatralischen Termini „Darstellung“ und „Vorstellung“ verwendet. Sowohl das Theater als auch die Installation haben mit dem Spiel zu tun. Sie sind beide ein Schauspiel, in dem dem Betrachter etwas vorgeführt wird. Jedoch ist das Objekt auf der Theater-Bühne der menschliche Körper, der mit seinen Bewegungen im Raum sich als „Signifikat konstituiert“.<sup>117</sup>

In den Installationen wird im Gegensatz zum Theater der menschliche Körper durch den Text ersetzt. Überwiegend werden die spielerischen und fiktionalen Züge in den Installationen durch Gegenstände dargestellt, die mit der Idee der Installation verbunden sind. Diese sich im Raum der Installation befindenden Gegenstände, die den betrachtenden Blick auf sich ziehen, sind auch die Voraussetzung dafür, dass die Installation ihren zweifachen Charakter erhält: Den alltäglichen und den metaphorischen. So wird im Raum eine 'Arena' gebaut, in der die Gegenstände nicht nach ihrem Wert gehandelt werden, sondern indem sie eine Vision der isolierten und in sich geschlossenen Welt Kabakovs eröffnen.

---

<sup>116</sup> Umberto Eco: 'Über die Spiegel und andere Phänomene', Wien, 1988, S. 63ff.

<sup>117</sup> Umberto Eco. 1988, S. 63.

Dieser so gestaltete Raum gleicht mit seinen Objekten und der sie umgebenden Welt, den einzelnen Figuren und Sujets innerhalb dieses eigentümlichen Raumes einer mythologisierenden Bildersprache. Durch Fragmentierung der Lichtreflexe wird zudem eine hierarchische Aufteilung des Raumes erreicht. Das farbliche Klima, das fast immer gleich bleibt: braun, grün und grau, erzeugt zusammen mit der Beleuchtung einen imaginären Raum, der dem Werk und seinen Protagonisten ein wirkungsvolles Pathos gibt.

Um höchste Spannung zu erreichen, verwendet Kabakov die einfache Koordinierung der Formen. Nach dem Motto: aus dem Minimalen Maximales zu erreichen, entscheidet er sich für klare geometrische Formen, für ein Rechteck, das überall in Kabakovs Installationen als Pflichtform auftritt, das von dem Rest des Ausstellungsraumes durch die ebenso rechteckigen Wände getrennt wird.

Auch das Exposé des Erzählthemas beeinflusst die Grundrißform des ganzen Installationsbaus. Diese konstruktivräumliche Idee, mit der Kabakov seine Installationsräume gestaltet, ist die Isolierung des Raumes, der in düsteren Farben und Beleuchtung mit Schmutz, Müll und Dreck eingerichtet wird. Somit wird ein ganz bestimmtes Milieu heimlichen Lebens geschaffen, das eine Gestimmtheit verbreitet, die auf den Betrachter überspringt.

Die düstere Farbgebung schafft eine eigene Welt, die stark von jener Welt abgeschieden ist, aus der der Betrachter gerade kommt. Der Kontrast soll unüberbrückbar sein, sodass der eintretende Besucher überrascht und regelrecht befremdet wird. Aus diesem Grunde spielen die Eingangstüren als Grenze und 'Vorposten' eine so wesentliche Rolle, dass nicht nur ihr Platz und ihre Größe von Bedeutung sind, sondern auch die Frage, ob und



wie weit sie geöffnet sind. Diese sind notwendige Bedingungen zur Entstehung einer autonomen Welt in der Installation. Die Tür als erster Übergang in den Installationsraum ist die Zwischenschicht als ein Signal: „Achtung, da kommt etwas!“ Dieser Übergang von einer aktuellen Realität in die andere sollte schmerzhaft und psychisch unangenehm sein.<sup>118</sup> Die Innenräume sind gewöhnlich an der Decke und im oberen Teil der Wände in einem mittleren Grau gestrichen, die unteren Abschnitte in einem unklaren und glanzlosen Grün und Rotbraun. Der Boden wird in dunkelbraun gehalten. Zwischen dem Grau und dem Grün werden an den Wänden schmale dunkelblaue und grüne Streifen eingefügt. Dies sind die Farben, die sich von Installation zu Installation wiederholen. Das wichtigste Merkmal der Farben ist ihr trüber und unklarer Schein. Mit diesen Farben werden die Installationen so gestaltet, dass sie weitgehend dem Inneren der Moskauer Kommunalwohnungen und öffentlichen Orten ähneln. Das bedeutet aber keineswegs, dass alles früher in diesen Farben so gestrichen wurde, sondern es dient lediglich dem Zweck, eine traurige und ausweglose Stimmung in der Installation zu schaffen, was durch das Fehlen von Fenstern zusätzlich verstärkt wird. Das Gefühl der Einsamkeit und des Leidens soll alles beherrschen. All dies bedeutet jedoch nicht, dass Kabakov in seinen Darstellungen lediglich ein sowjetisches Stilleben überliefern möchte, sondern es soll die Phantasie des Betrachters anregen, um ihn in diese Zeit, an diese Orte zurückzukatapultieren. Neben der Farbgebung wird die optische Wirkung dieser niederdrückenden, traurigen und ausweglosen Welt zusätzlich durch die dominierende Rolle des Lichtes erreicht. Das Licht als erste Bedingung der Sichtbarkeit gehört zu der Sphäre der Farbe. Es ist wie ein Lebelement für das Bild. Die

---

<sup>118</sup> Ilya Kabakov. Ostfildern, 1995. S.85ff.

Farbe gewinnt Qualität durch den Anteil an Licht, das der Farbe beschieden ist. Durch Licht wird das Bild kraftvoll, reich und sinnlich. Es flutet zwischen Bild und Betrachter und erfüllt den Raum, der zwischen ihnen liegt.

Kabakov ist mit Licht und Farbe äußerst sparsam. Seine Farben sind trübe, die Beleuchtung ist schwach. All dies ist Ausdruck der Trübheit seiner Menschen, der Trübheit ihres Bewusstseins im engeren Sinne und versetzt den Beschauer ebenfalls in den Zustand der Trübsal. Dieses Licht erzeugt in Verbindung mit der Farbpalette eine bedrückende Trostlosigkeit, die den Betrachter in jene Ebene entrückt, in der Traum und Wirklichkeit ineinander fließen.

Gleich wie im Film wird die emotionale Wirkung der visuellen Reize akustisch mit Musik verstärkt. Manchmal interveniert die Musik nur in einem bestimmten Moment und bewirkt eine andere Einstellung des Bewusstseins, die den Blick tiefer und durchdringlicher macht. Zu bestimmten erzählerischen Momenten übernimmt die Musik die Rolle einer Protagonistin. Also ist sie nun mehr als nur bloße Illustration oder vordergründige Untermalung der Handlung aufzufassen.

In *Der Rote Pavillon*<sup>119</sup>, den Kabakov zum ersten Mal im Jahr 1993 in Venedig präsentierte, wird die Thematik der „russischen Installation“ von

---

<sup>119</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S. 454ff.

El Lissitzky,<sup>120</sup> die er in Köln 1928 ausstellte, wieder aufgegriffen. Das spezifisch Sowjetische darzustellen, haben sich beide Künstler zur Aufgabe gemacht.

In *Der Rote Pavillon* wird das Sowjetische mit den Symbolen der Nation und den Insignien von Herrschaft und Macht äußerst sarkastisch dargestellt. Zentral in dieser Installation ist ein kleiner rosaroter Pavillon. Im Format ähnelt er einem kleinen Schuppen, der allerdings festlich geschmückt ist. Auf seinen Wänden sammeln sich alle Attribute der großen sowjetischen Epoche: Hammer und Sichel, rote Sterne, Flaggen und in der Mitte über der Eingangstür das Wappen der Sowjetunion. Aus dem kleinen Dachstuhl ragt eine dünne Stange heraus, an deren Ende ein vergleichsweise überdimensionierter dreiarmer Lautsprecher prangt. Daraus erschallt das heitere sowjetische Lied der fünfziger Jahre, die

---

<sup>120</sup> Im Jahr 1928 realisierte El Lissitzky eine seiner wichtigsten Arbeiten in Köln. Es handelt sich um das Projekt des russischen Pavillon in der Ausstellung „Pressa“. Es war ein „Demonstrationsraum“, der ihm viel Erfolg brachte. Eine neue Gesellschaft brauchte eine neue Sprache, deren Form man als „künstlerische Revolution“ betrachten kann. Mit dem Ziel, eine neue Gesellschaft aufzubauen, machte er auf die Möglichkeiten aufmerksam, Demonstrationsräume zu schaffen. Bei deren Gestaltung versuchte er eine vibrierende dynamische Umgebung zu schaffen und damit den Raum zu einer künstlerischen Einheit zu bringen.

In seinen Proun-Bildern sehen wir schon den Versuch die zweidimensionalen Fläche dreidimensional zu gestalten, sodass die einzelnen Elemente in eine räumliche Beziehung zu einander gebracht werden. Hier findet eine räumliche Konzeption statt, in der Lissitzky den Betrachter in den Raum schickt. Die Teilnahme des Betrachters ist wesentlich.

Als Basis für die Gestaltung seiner Räume erlebt man das Quadrat, das an den Wänden mittels Reliefs angebracht wurde. Diese Gestaltung sollte das Kunsterleben verstärken. In den Ausstellungen in Dresden im Jahr 1926 und in Hannover ein Jahr später gestaltete er seinen berühmten Raum *abstraktes Kabinett*. Ziel dieser Ausstellungen war es, die Teilnahme des Betrachters im Raum zu erwirken. Er bedeckte die Wände mit Lamellen, färbte einen Teil schwarz, den anderen Teil weiß und trennte die beiden Wände durch graue Zwischenräume. Dieses Hell-Dunkel sollte das Erlebnis des Betrachters steigern.

Als dies zusammen sollte sein erstes Ziel bestärken, den Betrachter zu aktivieren, und damit eine größere Anteilnahme am Inhalt des Ausgestellten zu erreichen.

feierlichen Märsche voll frischen Muts und unerschöpflicher Energie. Das Ganze ist umzäunt und unzugänglich, ähnlich wie eine Bühne während einer Theatervorstellung. Bezeichnender Weise ist vor dem Zaun Müll und Dreck angehäuft. Aus den riesigen Lautsprechern erschallen ekstatische Schreie, Grußworte, drohende Musik und Reden, die das volle Programm der Parade auf dem Roten Platz anlässlich von Feierlichkeiten entstehen lassen. Diese Lautstärke ist schwer auszuhalten, man kann ihr nicht entkommen. Hier wird gegen alle menschliche Rücksichtnahme verstoßen. Diese Klangattacke unterstützt entscheidend den visuellen Eindruck des Werkes.

„Es war ungefähr 1985, als ich, wie viele meiner Freunde auch, erkannte, dass das Energietief in unserem Land auf das Ende einer wichtigen Epoche der sowjetischen Geschichte hindeutete. Eine neue, „außergeschichtliche“ Zeit hatte begonnen. Deutlich spürte ich aber auch, dass mit diesem Jahr nicht nur eine bestimmte Periode zu Ende gegangen war, sondern dass diese ganze „sowjetische Geschichte“, die im Oktober 1917 begonnen hatte, aufhörte und nie zurückkehren würde. Das, was ewig zu dauern schien, platzte leise und floß aus, wie eine alte, schmerzende Eiterbeule. Es war unendlich wichtig, diese „sowjetische“ Zeit von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende zu begreifen, sie widerzuspiegeln, zu beschreiben und, wie es heißt, zu „verewigen“, weil sich nie, weder früher noch später, in der Geschichte etwas ähnliches wiederholen wird. Aber wie, auf welche Art und Weise lässt sich diese sowjetische Geschichte in ihrer in sich geschlossenen Entwicklung anschaulich darstellen? In meiner Vorstellung erscheint sie mir in Gestalt eines Bogens, irgendeiner „Brücke“.<sup>121</sup>

Eine der vielfachen Auseinandersetzungen mit der sowjet-russischen

---

<sup>121</sup> Ilya Kabakov zitiert in: Ilya Kabakov, `Der Rote Waggon`, Museum Wiesbaden 2001, S. 28.

Alltagswirklichkeit stellt Kabakov in seiner Installation *Der Rote Waggon*<sup>122</sup> dem Betrachter vor, die er, so wie *Rote Pavillion* in Venedig, am spätkalulärsten in der Kunsthalle Düsseldorf gestaltet hat. „Spektakulär deshalb“, so Isabel Siben, „weil sie - bei flüchtigem Blick-Direktimport oder „Ready-made“ aus der gerade untergegangenen Sowjetunion zu sein schienen: Mit ihrer sozialistisch anmutenden Symbolik mussten sie befremdend auf den Betrachter wirken. Die parodistischen Elemente von überall verteilten „Müllresten“ und die Tatsache, dass der „Waggon“ keine Räder hatte, nahmen vermutlich nur wenige wahr. Beide Werke waren gewissermaßen 3D-Historienbilder mit Potemkinschen Fassaden.“<sup>123</sup>

Die Installation setzt sich aus drei Teilen zusammen, die in sich ein geschlossenes Ganzes bilden. Der erste Teil, über den man die Installation betritt, ist eine Holzkonstruktion im konstruktivistischen Stil der 20er Jahre. Sie symbolisiert eine Himmelsleiter, auf der man einer verheißungsvollen Zukunft entgegen schreitet. Flaggen und Spruchbänder betonen die Feststimmung. Als nächstes schließt sich ein neun Meter langer rotgestrichener Holzkasten an - Der rote Waggon. Anstelle der Fenster hängen auf beiden Seiten Plakate im Stil der Sozialistischen Realismus. Beim Eintritt gelangt man in einen dunklen Raum und setzt sich auf eine zweistufige Bank, der gegenüber eine Bühne aufgebaut ist. Die Zuschauer warten auf den Beginn der Vorstellung, aber es ereignet sich nichts, „außer absurder, trostloser Ungewissheit und drückender Erwartung.“<sup>124</sup>

Der Zuschauer wartet, solange seine Geduld reicht, und geht irgendwann

---

<sup>122</sup> Ilya Kabakov, *Werkverzeichnis*, 2003, Bd.I, S.290. (Die Installation wurde 1991 in Kunsthalle Düsseldorf zum ersten Mal gezeigt. 1999 folgte eine zweite Version der Installation im Museum Wiesbaden, allerdings ohne Treppeneingang).

<sup>123</sup> Isabel Siben „Mit dem Rücken zur Utopie“ in: Ilya & Emlia Kabakov: *Installation und Theater*, München, 2006, S. 23.

<sup>124</sup> Volker Rattemeyer in: Ilya Kabakov, `Der Rote Waggon`, Wiesbaden 2001, S.28.

durch eine kleine Hintertür hinaus. Eine morsche Treppe führt in einen Müllhaufen, in dem alle Reste des ursprünglichen Baus chaotisch herumliegen. Dies ist also das Ergebnis des so pompösen Eingangs: „Was soll ich tun, unser Leben war schlimm, aber es war unser Leben“- so kommentiert Kabakov diese Installation.<sup>125</sup>

Es gibt viele Formen und Verfahren der Installationstechnik. Ungeachtet des individuellen Herangehens, kreist jede Arbeit um den verbliebenen Rest gleich ob es Werke von J. Kounellis, R. Rauschenberg, D. Oppenheim, A. Kaprow, J. Beuys, N. J. Paik betrifft oder die von den bereits genannten Kurt Schwitters und El Lissitzky. Für Kabakov entsteht eine Installation daraus, was nach der einen oder anderen Aktion übrigbleibt, sie erfüllt sich in dem Prozess des Verlassens der übrig gebliebenen Gegenstände, nach dem die Handlung längst beendet ist. Im Grunde genommen ist die Installation für Kabakov ein nicht aufgeräumter Raum mit nicht „weggefegtem“ Müll als zurückgelassene Leere und unerschlossene Formen. Man beseitigt diesen Kehrlicht nicht, sondern bewahrt ihn sorgfältig auf. Die Installation überdauert die Vergangenheit so, wie sie aus der Vergangenheit entstanden ist.<sup>126</sup> In der Installation werden beide Vorgänge lebendig; sowie das Werk durch das bereits Geschehene existiert, bewahrt es dieses in seiner Aktualität. Diese Dynamik der Handlung und ihre Spontanität erzeugt das Überraschende und Originelle jener Formen, die aus dieser Handlung entstanden sind.

Die Technik der Kabakovschen Installationen hat ihren Stammbaum im Theater und der Bühnenbildnerischen Darstellung. Alle diese Demonstrationen und Repräsentationen der Geschehnisse oder auch

---

<sup>125</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S.295.

<sup>126</sup> Ilya Kabakov. Ostfildern, 1995.

jedes beliebige Sujet haben eine eigene Kultur der Vorführung und der Vermittlung. Entscheidend kommt es dabei auf die Gesamtwirkung der Installation an. Sie soll in fundamentalem Sinne als „Bild der uns umgebenden Welt“ dienen.

Angesichts dieser Forderung nach einer totalen Bildhaftigkeit kommt es auf erstaunliche Weise zu einer Wechselwirkung des dreidimensionalen Installationsraumes mit der zweidimensionalen Wahrnehmung jedes einzelnen Segmentes. Dieser Kunstgriff muss vollendet und klar sein, damit das Werk wiederum als ein einheitliches, visuelles Bild entsteht.

Als Beispiel hierfür soll die Installation *NOMA oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*<sup>127</sup> dienen. Dieses Werk besteht aus einem großen, runden Raum von 20m Durchmesser. Inmitten des Raumes hängt eine dunkle halbdurchsichtige kegelförmige Decke, deren Spitze abgeschnitten ist, so dass das Licht von oben einströmt. Durch den scharfen Kontrast zwischen dunklen und hellerleuchteten Raumteilen wird die Atmosphäre eines düsteren Kellers erzeugt. Durch Stellwände entstehen kreisförmig angeordnete Zimmersegmente. Von einem solchen Raum gelangt man durch Türen in den anderen, so dass jedes Segment für sich separat gleichzeitig zu einem Durchgangszimmer wird. Jedes Zimmer ist zur Mitte geöffnet und wird durch die zentrale Lichtquelle beleuchtet. Die durch das runde Dachfenster erhellte Mitte wird durch rechteckige Blöcke kreisförmig eingerahmt. Man fühlt sich in einen rätselhaften geheimen Ort versetzt, der einem undurchsichtigen Kult zu dienen scheint. Die Einrichtung der Kabinen besteht aus je einem Bett, Stuhl und Tisch, so wie Texte an den Wänden

---

<sup>127</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S. 486ff. Dieses Denkmal wurde im Jahre 1993 in der Hamburger Kunsthalle gezeigt und gehört deren Sammlung an.

und auf den Blöcken. Hier sei an die antike Einstellung erinnert, in der Einzelteile in Harmonie zum Ganzen stehen müssen. Im Vergleich zu diesem Prinzip wird auch die Struktur einer totalen Installation als ein harmonischer Kosmos wahrgenommen, in der das Ganze über die Einzelteile herrscht. An dieser Stelle ist noch hinzufügen, dass die Wahrnehmung des Betrachters, der sich auf eine Totalinstallation einlässt, ambivalent ist. Seine Aufmerksamkeit schwankt, je nach dem, worauf er seinen Blick richtet, zwischen zwei Aspekten: der Installation als Ganzes und den einzelnen Objekten.

Jede „Totalinstallation“ ist, wie bereits erwähnt, die Ausstellung von biographischen oder geschichtlichen Lebensaspekten. Stets umfasst sie zahlreiche Objekte, Bilder, Zeichnungen, Texte, Entwürfe, die zum Besichtigen und Lesen gedacht sind. Der Moskauer Kunst-Theoretiker G. Rapport hat dafür den Terminus des „Expo Art“ eingeführt: Kunst, die ihrerseits mit dem Akt des „Ausstellens“ spielt. Die Gegenstände einer totalen Installation sollen ernsthaft betrachtet, ja studiert werden. Daher müssen, laut Rapport, diese Gegenstände ihre eigene Bedeutung haben, die sie durch die Integration in ein einheitliches Gebilde gewinnen.<sup>128</sup> Insofern muss eine totale Installation ein prinzipiell neues Kunstwerk werden, das auf Grund seiner Einheitlichkeit keine weiteren Einheiten gelten lässt. „In ihrer allgemeinsten Form“, so Kabakov, „lautet die Definition der totalen Installation wie folgt: „Ein vollständig bearbeitete Raum.“<sup>129</sup> In einer Totalinstallation, die stets ein autonomes Gebilde darstellt, muss die Bedeutung des einzelnen Gegenstandes im gewissen Maße zurückgenommen werden.

---

<sup>128</sup> G. Rapport zitiert in: Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S.409ff.

<sup>129</sup> Ilya Kabakov: Über die Totale Installation, Ostfildern, 1995, S. 27.



Die Besonderheit der Totalen Installationen besteht gerade nicht in der Anpassung an reale Theaterprojekte, sondern in der „Umpolung des gesamten Theaterraumes auf die Kräfte, welche die Installation besitzt.“<sup>130</sup>

Eine dieser Kräfte ist der Betrachter, dessen Funktion den Charakter der Totalinstallation entscheidend prägt. „Im Vergleich zum Theater [...] benimmt sich der Betrachter in der totalen Installation völlig anders“, so Kabakov, „er sitzt nicht auf der Stelle, sondern bewegt sich frei, findet immer neue Standorte, von denen er mal die Details betrachtet, mal das Ganze, wobei er sich scheinbar nur von Lust und Laune leiten lässt.“<sup>131</sup>

Traditionell werden auf der Theaterbühne die Rollen nach inhaltlicher und formaler Struktur des Stückes verteilt. Für Kabakov kommt es dagegen darauf an, einen totalen Raum zu schaffen, in dem keine Differenz zwischen dem Zuschauer und der Installation gegeben ist. In der Vorstellung des „totalen Raumes“ kommt es auf die Fähigkeit des Betrachters an, sich auf Erlebnisse einzulassen. Dies ist nur möglich, wenn er sich im inneren Raum der Installation befindet und nur dort ihre volle Wirkung erleben kann.

In der „totalen“ Installation, schreibt Kabakov, „wird der Betrachter, der sich bis dahin in jeder Installation - wie vor einer Skulptur oder einem Bild - relativ frei fühlte, nun von der Installation gesteuert und in gewissem Sinne zu ihrem „Opfer“. Jedoch“, so differenziert er, „ist er „Opfer“ und zugleich „Täter“, der einerseits die Installation betrachtet und bewertet, und andererseits jenen Assoziationen, Gedanken und Erinnerungen nachhängt, die sich bei ihm in der intensiven Atmosphäre der Installation einstellen.“<sup>132</sup>

So ist es nicht erstaunlich, dass die Installation mit dem Erlebnis einzelner

---

<sup>130</sup> Ilya & Emilia Kabakov. 2006, S. 15.

<sup>131</sup> Ilya Kabakov: Ostfildern, 1995, S. 45.

<sup>132</sup> Ilya Kabakov: Ostfildern, 1995, S.15.

Besucher rechnet, während sich das Theater auf Gruppenerlebnisse konzentriert.

In Kabakovs Theaterinstallationen entsteht der Eindruck, als wären ihm die nicht realisierten Projekte die liebsten. Dies ist wohl die Folge des hohen Stellenwertes der utopischen Dimension, die der Künstler so bevorzugt: „Der Sozialismus ist wunderbar, aber er sollte den Utopien von Iofan und Majakowski vorbehalten bleiben und auf keinen Fall verwirklicht werden.“<sup>133</sup>

In der Tat ist in Kabakovs gesamten Kunstwerk die Sehnsucht nach einer Utopie eines Kreislaufes von Dekonstruktion und Rekonstruktion unverkennbar. In der Inszenierung der sich stets wiederholenden Aufbauversuche in der Sowjetideologie greift Kabakov zu dem Mittel der Anhäufung von Derivaten des täglichen Lebens, meist in Form von Müll als Ausdruck der Dekonstruktion und Zerstörung. In der ihm eigenen Terminologie nennt Kabakov dies die „Bannung all dessen, was die Konditionierung seiner eigenen Existenz ausmacht.“<sup>134</sup>

Der vom Theater entlehene Bühnencharakter seiner Installationen wird auch durch seine Darstellung bzw. Auffassung von Zeit geschaffen, der Juliane Rebentisch in Ihrem Buch *Ästhetik der Installation* nachgeht. „Die künstlerische Reflexion auf die Bewegung des Betrachters“, so Rebentisch, wird „durch die Installation [...] zum Ausgangspunkt einer Gestaltung, die zugleich auf die Zeitlichkeit dieser Bewegung reflektiert.“<sup>135</sup>

Wie Kabakov betont, ist die „totale“ Installation mit dem Theater nicht nur mit dem Blick auf dessen darstellenden, sondern auch mit dem Blick auf

---

<sup>133</sup> Ilya Kabakov zitiert in: Hans-Peter Riese: `Der Russe ohne Fenster`, in: Ilya & Emilia Kabakov, 2006, S.31.

<sup>134</sup> Riese in: Ilya & Emilia Kabakov, 2006, S.31.

<sup>135</sup> Juliane Rebentisch: `Ästhetik der Installation`, Frankfurt am Main, 2003, S. 166ff.

dessen Charakter als Zeitkunst berührt.<sup>136</sup> Letzteres deshalb, weil es in der Installation ein Subjekt der Bewegung gibt: den Betrachter, dessen Bewegung „jenen zeit-räumlichen Aspekt der totalen Installation schafft, den wir im weiteren ihre Dramaturgie nennen werden.“<sup>137</sup> Dass „Die räumliche Logik der Installation hier tatsächlich der zeitlichen des Theaters anzunähern scheint“, so Rebentisch, „ist der Umstand, dass die einzelnen räumlichen Situationen *nacheinander* abgelaufen werden müssen.“<sup>138</sup> In seinem Buch *Über die Totale Installation* schreibt Kabakov, „daß die Unbewegtheit der Gegenstände kompensiert wird durch die Bewegung des Betrachters, so daß man auch sagen kann, daß die Gegenstände auf seinem Weg durch die Installation „auftauchen“, plötzlich zu „klingen“, ziemlich laut und deutlich ihren Monolog zu deklamieren, zu „reden“ beginnen.“<sup>139</sup>

Das alles „zielt darauf“, so Rebentisch, „mit dem Prinzip der räumlichen Dramaturgie eine Geschichte zu erzählen.“<sup>140</sup> Als Voraussetzung dafür wird das Sujet gesehen, denn „Wo es ein Sujet gibt“, so Kabakov, „haben wir auch schon die Erzählung, ein verborgenes Erzählen, ein Narrativ. Die Objekte in der Installation, durch das Sujet miteinander verbunden, existieren in ihr schon so, als stünde hinter ihnen ein „Text“, der ihre Anwesenheit erklärt und garantiert.“<sup>141</sup> Juliane Rebentisch schränkt dieses Postulat ein, indem sie darauf hinweist, dass „der Text die Rolle der Objekte

---

<sup>136</sup> Vgl. Ilya Kabakov: Ostfildern, 1995, S. 83.

<sup>137</sup> Vgl. Ilya Kabakov: Ostfildern, 1995, S. 83.

<sup>138</sup> Juliane Rebentisch: Frankfurt am Main, 2003, S. 166-167.

<sup>139</sup> Ilya Kabakov: Ostfildern, 1995, S. 63.

<sup>140</sup> Juliane Rebentische: Frankfurt am Mail, 2003, S.168ff.

<sup>141</sup> Ilya Kabakov: Ostfildern, 1995, S. 63.

in der Installation niemals gänzlich „erklären und garantieren“ kann.<sup>142</sup> Und zwar deshalb, weil „der Text, der nur im konjunktivischen Status eines „Als ob“ existiert“, „aus strukturellen Gründen nie zu fixieren“ sei. Daher kann der begleitende Text der Installation zwar einen möglichen Bedeutungshorizont hinzufügen, er kann jedoch nicht die Rollen vorschreiben, welche die Elemente der Installation in den Prozessen der ästhetischen Erfahrung spielen werden. „Vielmehr wird er selbst zum Element der Installation und geht als solches in das prozessuale Spiel der ästhetischen Verstehensvollzüge ein.“<sup>143</sup>

Die Objekte in der totalen Installation haben einen Doppelcharakter, sie sind gleichzeitig Ding und Zeichen. Durch diese ästhetische Doppelpräsenz fallen die Objekte aus ihrer bloßen Tatsächlichkeit heraus und werden, wie Sarah Kofmann es ausdrückt, zu „eigentümlich untoten, beunruhigenden Doubles, Doppelt- oder Wiedergänger der Gegenstände in der wirklichen Welt.“<sup>144</sup> Dies ist die strukturelle Grundlage für Kabakovs Feststellung, daß sich Bedeutung und Rolle der Gegenstände in der Installation, ihr „Name“, wie er sagt, „auf ungewöhnliche Weise konzentriert und ausprägt. An einem ausgestellten Tisch“, schreibt er, „steigert sich sein „Tischsein“, an einem Schrank sein „Schrankssein“.“<sup>145</sup> Und zwar im Sinne einer Steigerung, durch die der Tisch sich selbst unähnlich wird. „Mit der wachsenden Bedeutung des einzelnen Gegenstandes“, so Kabakov, „bildet sich um ihn herum eine Leere, die ihn gleichsam umgibt, die Gegenstände existieren einzeln, nicht „zusammenklebend“ wie „im Leben“. Darum wird in der totalen Installation das „Intervall“ zwischen den Gegenständen so wichtig,

---

<sup>142</sup> Juliane Rebentische: Frankfurt am Mail, 2003, S. 168-169ff.

<sup>143</sup> Juliane Rebentische: Frankfurt am Mail, 2003, S. 170.

<sup>144</sup> Vgl. Sarah Kofman: Melancholie der Kunst, Wien, 1998, S.15ff.

<sup>145</sup> Ilya Kabakov. Ostfildern, 1995, S. 62.

die gespannte Leere zwischen ihnen [...]“<sup>146</sup> Darum sind für den Betrachter, so Rebentisch, „nicht nur die Gegenstände der Installation potentiell bedeutend, sondern auch deren „intervallartige“ Anordnung im Raum; Zwischenräume erscheinen etwa plötzlich als „gespannte Leere“, Wegstrecken als lang oder kurz.“<sup>147</sup> So wird der Raum, wie die Gegenstände, weder einfach faktisch noch zu einer Abfolge identifizierbarer Szenen.

Mit seinen Erläuterungen über die Totale Installation versucht Kabakov seine Ansichten nicht als Theorien darzustellen, sondern als Akte der Selbsterkenntnis. Durch seine entwaffnende Offenheit bekommt der Betrachter die Freiheit, das Werk so aufzufassen, wie es ihm sein Bewusstsein erlaubt. Hier werden im höchsten Grade die Möglichkeiten freien Anschauens verstärkt und eine unerschöpfliche Quelle von stets fruchtbaren Kontrasten und Gegenüberstellungen eröffnet.

---

<sup>146</sup> Ilya Kabakov: Ilya Kabakov: Ostfildern, 1995, S. 62.

<sup>147</sup> Juliane Rebentische: Frankfurt am Mail, 2003, S. 173.

## 1.5 Die Form-Inhaltfrage und ihre Auswirkung auf den Rezipienten

Die Arbeiten von Kabakov sind voll von inszenierten Dialogen fiktiver Personen und ihren Kommentaren. Kabakov führt für diesen Zusammenhang den Begriff der „Stimmen“ ein:

„Zugleich empfinde ich die ganze Welt und mich selbst als voll von zahllosen unterschiedlichen Geräuschen: Knacken, Gluckern, Brabbeln, Türenschiagen, Motorenlärm - alles Alltagsgeräuschen. Und unter allem übrigen die mich umgebenden, in mir klingende Stimmen der anderen Leute ...ich spüre ständig den Wunsch, auf diese Stimmen zu antworten, mich mit meiner eigenen Existenz bemerkbar zu machen. Vielleicht fragt man: „wer hat diese Tasse da hingestellt?“ und ich weiß es und bin froh darüber und beeile mich, in ein Gespräch einzutreten: „Diese Tasse hat Nikolai Wassiljewitsch da hingestellt.“<sup>148</sup>

Durch das Verhältnis vom Bild und Text erhalten die Arbeiten eine spezifisch narrative Struktur. Der Künstler wird zum Erzähler.<sup>149</sup> Jedem Bild liegt eine Idee zugrunde, die in der Installation in eine Geschichte gekleidet wird, die ihrerseits aus einer Vielzahl von sich widersprechenden Kommentaren, Dialogen, Anmerkungen zusammengesetzt ist. Bildelemente und Textabschnitte „werden ungleichzeitig und das Bild wird schließlich nur noch Ort ihres zufälligen oder sogar illusorischen Zusammentreffens. Dadurch löst sich das Bild auf und bildet aus sich eine Vielheit visueller und erzählerischer Sequenzen“.<sup>150</sup> Der Akt des Erkennens geht im Werke von dem Gegenstand aus. Das Werk wird erst lebendig und künstlerisch bedeutsam, wenn es in seiner intensiven

---

<sup>148</sup> Ilya Kabakov und Boris Groys. 1991, S. 25.

<sup>149</sup> Boris Groys: `Ilya Kabakov- der Künstler als Erzähler` in: Katalog: Ilya Kabakov, `Am Rande`, Düsseldorf, 1986, S.8.

<sup>150</sup> Boris Groys in: Katalog: Ilya Kabakov, `Am Rande`, 1986, S.8.

und aktiven Bestimmung der Wirklichkeit erkannt und bewertet wird. Zweifelsohne ist es das Anliegen Kabakovs, eine Verbindung zwischen Kunst und Leben zu stiften, sie sich einander befruchten zu lassen. Dieses Leben ist eingebettet in eine konkrete Wirklichkeit, die ihrerseits politischen, sozialen, ökonomischen und moralischen Abhängigkeiten ausgesetzt ist. Diese Wirklichkeit, gepaart mit Kunst, erhält so erst die Kraft, sich in der Kunst als Leben zu erfahren. Auf diese Weise wird die Wirklichkeit erhöht und in der Kunst verewigt.

Kabakov ist ein Geschichtenschreiber. Inhalt seiner jeweiligen Geschichte - das Sujet - ist eine notwendige Voraussetzung für jedwede künstlerische Gestaltung. Der Gegenstand der Geschichte ist letztlich die Welt, die Kabakov auf unterschiedlicher Weise betrachtet. So isoliert er jede seiner Personagen in einem ihr zugehörigen Raum, gleich einer in sich abgeschlossenen Weltanschauung des Künstlers. So schafft er in seinem Werk immer seine eigene Welt und vermittelt eindeutig seine durch die Lebenserfahrung geprägte Position, die unberührt von der künstlerischen Gestaltung bleibt.

Für die Analyse von Form und Inhalt müssen Text und räumliche Gestaltung getrennt von einander besprochen werden. Damit die Form zur Geltung kommen kann, bedarf es eines gültigen epischen Grundes des darzustellenden Inhaltes. Diese Form nun holt jede Menge Abfallgegenstände in die Räume und intensiviert den Inhalt, der seinerseits auch zu einem Moment der Form wird.

Im Verhältnis zwischen Form und Inhalt, ist das Wort von wesentlicher Bedeutung. Vom ihm hängt es ab, ob das Kunstwerk lebt oder stirbt. So erweist sich Kabakov als „Wortkünstler“. Durch diese entsteht im Werk eine Eigengesetzlichkeit in Gestaltung und Wirkung. Diese Worte, letztlich auch

Gegenstände, ermöglichen das Erkennen und Erfassen der jeweiligen Wirklichkeit.

Form und Inhalt sind wie zwei Machthaber mit jeweils eigenen Gesetzen. Sie treten in jeder Phase der Betrachtung gemeinsam auf und wirken aufeinander. Nur in ihrer Gleichzeitigkeit, durch die Dichte entsteht, kann man von einem Werk als Kunstwerk sprechen. Dies erfordert natürlich eine entsprechende Wahrnehmung, in der der Betrachter diese Gleichzeitigkeit als Spannung erfährt, die er auszuhalten hat. Ohne Texte zu den Objekten, die Wesentliche formale und inhaltliche Elemente besitzen, würden sich dem Betrachter nur ausdruckslose vermüllte Räume, ohne jeglichen Bedeutungsgehalt zeigen.

Zur Frage über die Beziehung zwischen Form und Inhalt erklärt Kabakov, wie nah der inhaltliche Gegenstand zur Form stehen muss, um in der Form aktiv zur Geltung zu kommen. Die Frage der Form ist deshalb so wichtig, weil nur in ihr der Standpunkt des Textes zum Ausdruck kommen kann. Auf dieser Ebene werden seine biographischen Lebensumstände zum Ereignis, unabhängig von einer persönlich wertenden Auswahl. Diese Lebensdaten werden zu geformten Aktivitäten, in denen der Künstler selbst zu einer Einheit mit seinem Werk kommt. Diese Form verfügt über alle Aspekte seiner Kunst.

Eine weitere formale Frage betrifft die dialogische Orientierung seiner Texte, die seinen Lebensdramen prosaischen Charakter verleihen.

Voraussetzung dafür ist das lebendige Wort, das die Vergangenheit als gegenwärtig wahrnehmen lässt. Darauf basierend herrscht in seinen Installationen keine tote Atmosphäre, sondern eine lebendige Stille.

Erforderlich hierfür ist aber der betrachtende Blick auf ein so wesentliches Form-Element, wie die dargestellten Objekte. Diese sind eben keine



abstrakten Bilder oder Skulpturen, keine beziehungslose Dinge, sondern eher ein Modell von etwas, das uns zu etwas anderem hinführt. Auch hier wird ganz deutlich der Beziehungscharakter gezeigt, der das Gesamtwerk Kabakovs durchzieht. Ein Ding ist nicht ein Ding an sich, sondern es wird erst lebendig, nachdem es in Beziehung tritt, z.B. mit anderen im Raum befindlichen Dingen, dem es angehört, denen es entspricht, durch die es motiviert ist.

Diese Entsprechung, die Inbeziehungsetzung, kann sich nicht einstellen, wenn sich einander fremde Dinge im Raum entgegen stehen. Hierzu kann ein kuriose Beispiel für eine radikale Nichtentsprechung herangezogen werden: In einer *Toilette* (1992)<sup>151</sup> ist ein Zweizimmerwohnung mit Tisch, Sofa, Schrank eingerichtet. Ähnlich wie die Texte regen auch Objekte konzentrierte Aufmerksamkeit des Betrachters an. Betritt er eine Installation, richtet er seinen Blick wie von selbst auf die Gegenstände eines eingerichteten Zimmers gleich einer plötzlich erleuchteten Bühne eines Theaterschauplatzes.

Nicht zuletzt vergleicht Kabakov dieses Phänomen mit dem „architektonischen Axiom des unbewegten Theaters“ mit stillstehenden Personen als unbewegte Objekte.<sup>152</sup> Den Betrachter in seinen Bann zu ziehen, bedeuten „Erfolg und Sieg“ der gesamten Idee der Installation. Die zentrale Rolle, die dem Text zukommt, erklärt Kabakov folgendermaßen: „Der Text orientiert das Werk nach „innen“, „sperrt“ es ein, während die Gegenstände es nach außen drängen.“<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> Ilya Kabakov. Ostfildern, 1995. S.60.

Die Installation wurde erstmal auf Dokumenta IX, Museum Fridericianum, Kassel im Jahr 1992 gezeigt.

<sup>152</sup> Ilya Kabakov. Ostfildern, 1995, S. 61.

<sup>153</sup> Ilya Kabakov: 'Die 60er und 70er Jahre', 2001. S. 54ff.

Zudem ist hier ein anderer Aspekt wesentlich: Die Texte zu den Bildern sind nicht nur geschriebene sondern auch gesprochene Worte. Man hört einen unsichtbaren Sprecher in unmittelbarer Nähe, als sei die sprechende Person anwesend. Außerdem wirken die gesprochene Worte ungewöhnlich 'räumlich'.

Auf die Frage, was ein Text sei, antwortet Ricœur, dass es ein fixierter Diskurs sei. Was durch die Schrift festgelegt wird, ist somit eine Rede, die man zwar hätte sprechen können, die man aber genau deshalb schreibt, weil sie nicht gesprochen wird. Die schriftliche Fixierung tritt an der Stelle des Sprechens, wo gesprochen werden könnte. Der Leser nimmt in dem Moment die Stelle eines Gesprächspartners ein. Der Leser ist beim Schreiben abwesend, der Autor ist beim Lesen abwesend. In diesem Sinne tritt der Text an die Stelle einer dialogischen Beziehung, welche die Stimme des einen mit dem Gehör des anderen verbindet. Letztlich kann man sagen, dass die Lektüre den Dialog ersetzt.<sup>154</sup> Dieser Umstand ermöglicht es schließlich, den Text als den Ort zu betrachten, an dem der Autor ankommt.<sup>155</sup>

Nach diesem Muster, kann man wohl sagen, dass sich bei Kabakov das interne Verhältnis zwischen Installation Bestandteilen und Betrachter ähnlich wie in der These vom Ricoeur entwickelt. Ein wesentlich formaler Aspekt zeigt sich bei Kabakov in dem Verhältnis des Wort - Bild - Zusammenhanges zum Betrachter, der als Leser in die Installation einbezogen wird. In diesem Moment werden das Eigene der Installation und das Fremde des Betrachters einander gegenüber gestellt. Je nach Wahrnehmungsintensität wird der Grad und die Dichte des begegnenden

---

<sup>154</sup> Paul Ricœur: 'Vom Text zur Person', Hamburg, 2005, S. 81- 82ff.

<sup>155</sup> Paul Ricœur. 2005, S. 85.

Austausches bestimmt und als Einheit konstituiert. Obwohl die Verbindung zwischen Text und Gegenstand ein unbedingtes Vorgehen ist, wird es doch nie zur Routine. Jedes Wort, je nach dem Typus des darzustellenden Menschen, wird auf entsprechend individuelle Weise ausgesucht. So entsteht ein soziales Spannungsfeld, in dem sich der reale Betrachter mit einer passenden Replik identifizieren kann.

Dieses dialogische Prinzip umfasst sowohl die Texte der Sujets mit deren Inbeziehungsetzung zu den Objekten, als auch die Spannung zwischen der Installation und dem Betrachter, und wird somit zur obersten Formmanifestation, die mit Inhalt gefüllt in der Tat einen Roman schreibt.

## VI. 1. Müll als Sonderaspekt

Eines der Ziele dieser Arbeit ist es, den Müll als eines der zentralen Probleme der Kunst Kabakovs darzulegen, vor allem seinen Symbolcharakter für das Leben, für die Beziehungen zu Werten und Verhaltensweisen, zu Weltanschauung und Handlungen in Kultur und Gesellschaft zu zeigen. Zu diesem Schwerpunkt seiner Arbeit äußert sich Kabakov wie folgt:

„Die im Laufe der Zeit angesammelten, in Aktenmappen abgehefteten Papiere bilden den Stoff meines ganzen Lebens, so wie es früher war und wie es jetzt ist. Mögen diese Mappen nach einem unordentlichen Haufen Altpapier aussehen, für mich ist in diesem Müll sehr viel enthalten - fast alles. Und seltsam - ich fühle, dass gerade der Müll, eben dieser Dreck, wo alles durcheinandergeraten ist, wo die wichtigen Papiere nicht von den Fetzen getrennt sind, den wirklich echten und einzig realen Stoff meines Lebens darstellt, selbst wenn er von außen als irgendein Unsinn und dummes Zeug erscheinen mag.“<sup>156</sup>

1982 erfindet Kabakov die Person des „kleinen Menschen“, der in seinem Leben nichts wegwirft. „Abfall“ und „Müll“ werden zu einem Synonym für die Geschichte des Lebens. Der Müll und die Objekte des Alltags werden zum Ideenträger in seinen Werken. In einem Gespräch mit Boris Groys definiert Kabakov den Müll folgendermaßen:

„Mit dem Müll assoziiere ich dreierlei: 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

---

<sup>156</sup> Ilya Kabakov: SHEK Nr.8, 1994. S.112.

hat. Und drittens stellt sich mir unsere gesamte Kultur, die durch Unfertigkeit, Unvollkommenheit in der Form, Undurchdachtheit, Unaufgeräumtheit gekennzeichnet ist, als Müll dar...Dreck und Müll bleiben konstante Faktoren unseres Lebens.“<sup>157</sup>

Durch das Sammeln des „Abfalls des Lebens“, legt Kabakov ein Archiv der Erinnerungen an:

„Das Erinnern ist das produktive Vermögen früher schon einmal Erlebtes neu zu ordnen, um auf diese Weise quasi eine neue Vergangenheit zu erfinden. Kabakov aktiviert die poetische Kraft der Erinnerung, die wie ein Tagtraum mit dem labilen Triften zwischen Zerstreung und Festhalten spielt.“<sup>158</sup>

Ein weiteres Spannungsfeld öffnet sich für Kabakov in der „ständigen Gespaltenheit“ von Aufgang und Niedergang. „Die flackernde, kurzzeitige „Scheinbarkeit“ in ihrer „Zufälligkeit und Unverbindlichkeit“ geht über in eine „permanente sinnlose Formlosigkeit“:

„Alle Dinge, die uns umgeben, sind nach meiner Vorstellung „schlecht“ genau in diesem „skulpturalen“ Sinn. Sie haben nur zum Teil das Aussehen und die Funktion von Tassen, Fernsehern, Stühlen, Strassenbahnen, Häusern und so weiter. Zum grösseren Teil aber gehören sie diesem blinden, stummen und formlosen „Nichts“ an, diesem Chaos, das alles, was uns umgibt, durchdringt und durchtränkt“, schreibt Kabakov und nennt diesen Gesamtwiderspruch das „schlechte Ding“ . Es geht hier jedoch nicht um eine Ästhetik des „Schlampigen“, „Nachlässigen“, sondern um das „Nichts“, das jeden Gegenstand „verlacht“ und seine „Armseligkeit“, „Zufälligkeit“ sowie

---

<sup>157</sup> Ilya Kabakov, Boris Groys. 1991, S. 105-106.

<sup>158</sup> Gabriele Sand in: Ilya Kabakov: `Zeichnungen`, Ausstellungskatalog: Ilya Kabakov - Zeichnungen in Sprengel Museum Hannover, von 14.März bis 16.Mai 1999, Hannover, 1999, S. 69.

„Vergänglichkeit“ sichtbar macht.“<sup>159</sup>

In russischer Auffassung steht das Ding als „allgemeines Integral“ für das hinter allem stehende Ding. d. h. es verweist auf eine allgemeine „Abfallgrube“, da wo alles sich in Chaos und Nichts auflöst.

„Genau das empfand ich, als ich begann, meine Bild-Objekte zu machen, die als Ergebnis diese Gespaltenheit vollkommen in sich tragen sollten. Einerseits sollte das „Ding“ etwas aussagen, auf irgendwelche Zusammenhänge anspielen, als etwas erscheinen (als Bild, Sujet, Witz, das heisst überhaupt als Sinn), andererseits sollte es vollständig in das gesichtslose, massive Etwas beziehungsweise Nichts abdriften, gemeinsam mit den anderen Gegenständen des Zimmers, in dem es sich befindet: den Wänden, Stühlen, Mänteln, Tischen und so weiter. Es gehörte zum Kreis dieser erbärmlichen, kurzlebigen Familie und sollte und nur eine Minute lang etwas sagen, genauer, es sollte den Eindruck erwecken, dass es „spricht“, dabei aber unablässig, gemeinsam mit den anderen Gegenständen des täglichen Lebens, im allgemeinen Berg aus Müll und Staub versinken.“<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> Ilya Kabakov in: Quartett; August 1968 September 2000 Baldessari, Kabakov, Kosuth, Pistoletto; 9. September - 12 November 2000, Basel, 2000, S.45-46.

<sup>160</sup> Ilya Kabakov in: Quartett; 2000 S.45-46.

## 1.1 Müll als Faktum

Über Müll zu forschen, wird von den meisten Menschen als Scherz oder Anekdote abgetan. Doch geht man den Dingen auf den Grund, zeigt sich die ganze Reichweite seiner Problematik.

Es ist offensichtlich und allgemein bekannt, dass auf unserer Erde Veränderungen auftreten, deren Ursachen wir nur ahnen und deren Ausmaß wir nicht einschätzen können. Von den zukünftigen Auswirkungen haben wir nur ein unklares Bild. Schlagworte, wie Waldsterben, Ozonloch, Kohlendioxid- Gürtel, Luftverschmutzung etc., nennen solchen Veränderungen. Bereits im 19. Jahrhundert sagte Fjodor Dostojewski sinngemäß, dass der Mensch viel zu weit gegangen sei und ihm Grenzen gesetzt werden müssten.

Das Wort Müll<sup>161</sup>, das erst im 19. Jahrhundert in der deutschen Sprache auftaucht und etymologisch von *Zermahlen* herrührt, ist heutzutage in aller Munde. Und doch, oder vielleicht gerade deswegen ist das Reden über Müll nicht einfach. Früher wurde der Müll noch ohne größeres Aufsehen einfach auf der Müllkippe abgeladen. Heute muss erst einmal geklärt werden, um welchen Müll es sich überhaupt handelt, um Hausmüll, Industrieabfall, Sondermüll...? Für den jeweiligen Bestimmungsort hat sich statt Kippe der Begriff der Deponie eingebürgert. Er wird auch nicht mehr weggekippt, sondern entsorgt. Wörtlich heißt dies eine Sorge wegnehmen. Durch die Entwicklung von Chemie und Physik und der damit einhergehenden Technik und Industrialisierung hat als Folgeerscheinung der Müll immer größere Ausmaße angenommen und ist inzwischen zu einem

---

<sup>161</sup> Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der Deutsche Sprache, Berlin, 1963, S. 491.

Wirtschaftsfaktor geworden.

Der Mensch macht sich sowohl beseelte als auch unbeseelte Natur dienstbar. Es kommt zu einem nie dagewesenen wirtschaftlichen Aufschwung. Die Geschichte des Mülls beginnt allerdings nicht erst in der *modernen*, auf Reichtum und Expansion ausgerichteten Gesellschaft, sondern viel früher in der antiken Welt.

Der Müll- und Abfallexperte Hans-Hermann Habeck-Tropfke<sup>162</sup> behauptet, dass das Zeitalter des Mülls mit der Entstehung des Menschen beginnt. Abfälle gibt es zwar bereits in vormenschlicher Zeit, jedoch sind sie organischen Ursprungs und verbleiben damit im natürlichen Stoffwechselprozess der Natur.

Einführung des Geldes und Militärwesens war die Folge einer spezifischen Rationalität einer zunehmend patriarchalisch geformten Gesellschaft. Geld beherrscht immer mehr die gesellschaftliche Kommunikation und es bildet sich eine bürgerliche Gesinnung, einhergehend mit gestärktem Identitätsbewußtsein und immer deutlicherer Differenz zwischen Subjekt und Objekt.

Die zunehmende Entwicklung einer bürgerlichen Gesellschaft geht einher mit einer stetig wachsenden Menge von Müll, die es zu bewältigen gilt.

So besteht für Kabakov unsere ganze Lebenspraxis darin, Platz zu schaffen, den Müll an den Rand, an die Peripherie zu schieben. „Die ganze Welt, alles, was mich hier umgibt, erscheint mir wie eine unüberschaubare, endlose Müllkippe, wie ein unerschöpflich vielfältiges Müllmeer“:<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Hans-Hermann Habeck-Tropfke: `Müll- und Abfalltechnik`, Neuwied, 1995.

<sup>163</sup> `Der Mann, der nie etwas wegwarf` in: Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S.179.



„Wir schaufeln ständig Müll, bereiten den Raum für die eigene Existenz, die ständig überschüttet zu werden droht. Das ist eine Art Perpetuum mobile. Doch die Sauberkeit siegt niemals endgültig, und Dreck und Müll bleiben konstante Faktoren unseres Lebens.“<sup>164</sup>

Nicht zuletzt schreibt Italo Calvino in seiner Essey-Sammlung *Die Mülltone und andere Geschichten* :

„Die einzige Hausarbeit, die ich mit einer gewissen Kompetenz und Befriedigung verrichte, ist das Hinausschaffen des Mülls. Der Vorgang teilt sich in mehrere Phasen: Abholung des Mülleimers aus der Küche und seine Entleerung in die größere Tonne (...), wo sie von den Müllmännern abgeholt und ihrerseits in den Müllwagen entleert werden wird.“<sup>165</sup>

Dies ist keine Klage über den Müll oder Beschreibung des Recycling-Prozesses, sondern die Frage danach, worin die Befriedigung besteht, die das Hinausschaffen des Mülls gewährt. Müll wegzuwerfen wird zu einer rituellen Handlung, ein immer wieder neues Beenden und Beginnen.

„Ich sehe das Leben um mich herum aus lauter Müll bestehen. Er verschwindet nicht dadurch, dass er hin- und hergeschafft wird.(...) Das ist die Vermischung zweier Räume des Ortes, von dem man den Müll wegbringen muss, mit dem Ort, wohin er gebracht werden muss, also eine Art „Einheit der Gegensätze“(…). Sie erscheint als wirkliche Einheit, wo das eine vom anderen wahrhaft nicht zu unterscheiden ist.“<sup>166</sup>

Das „Hinaustragen des Mülls“, dem Kabakov ein Werk widmet, suggeriert im Grunde den Abschied vom Leben, indem vom Lebenden, wie auf

---

<sup>164</sup> Ilya Kabakov, Boris Groys.1991, S.105-106.

<sup>165</sup> Italo Calvino: `Die Mülltonne und andere Geschichten`, Wien 1994, S. 77.

<sup>166</sup> `Der Mann, der nie etwas wegwarf` in: Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S.179.

einem Grabstein, nur der Name auf der Tafel bleibt. Das Hinaustragen des Mülls entspricht hier dem Gestus des Wegwerfens: Der Mensch ist tot, und all seine Habe werden weggeworfen. Ähnlich empfindet es Calvino:

„Dass die Ausscheidung der Abfälle des Tages mit dem Ende desselben zusammenfällt (...), tun wir nicht nur aus natürlichem Hygienebedürfnis, sondern auch, damit wir morgens beim Aufwachen einen neuen Tag beginnen können, ohne uns noch mit dem abplagen zu müssen, was wir am Abend zuvor für immer von uns haben abfallen lassen.“<sup>167</sup>

So vergleicht er die Befriedigung durch Müllbeseitigung mit der Erleichterung der Defäkation, die das Gefühl vermittelt, der Körper enthalte nun nichts Fremdes mehr. Nur durch die Absonderung des Fremden wird uns das Eigene erhalten:

„Wehe dem Verstopften oder dem Geizhals, der sich von nichts zu trennen vermag und am Ende im eigenen Kot erstickt.“ Dabei betont Calvino noch einmal die Bedeutung der Trennung: „Mich von einem Teil dessen, was mein war, zu trennen, die Hülle oder Larve oder ausgedrückte Zitrone des gelebten Lebens abzuwerfen, um meine Substanz zurückzubehalten und mich am nächsten Morgen wieder vollständig (ohne Reste) mit dem identifizieren zu können, was ich bin und habe. Nur wenn und indem ich es wegwerfe, kann ich sicher sein, dass etwas von mir noch nicht weggeworfen worden ist und vielleicht nie weggeworfen werden muss.“<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Italo Calvino. 1994, S. 84.

<sup>168</sup> Italo Calvino. 1994, S. 85.

In seiner Installation *Der Mann, der nie etwas wegwarf*,<sup>169</sup> greift Kabakov die Gegenposition auf. Diese Installation ist beseelt von der Idee, dass eine alltägliche Verrichtung zu einer existentiellen Erfahrung werden kann. Aus dem gewöhnlichen Hausmüll wird seelischer Müll, aus der Reinigung des Wohnzimmers, die Reinigung des „Seins“. Nur indem wir uns fortwährend von den Schlacken unseres abgelebten Lebens trennen, können wir das erhalten, was unsere Substanz und unser eigentliches Sein ausmacht. Kabakov transzendiert den Müll vom nüchtern, sachlichen, objektivierbaren, berechenbaren Gegenstand zum existenziellen Phänomen, vor allem Bewegung, Veränderung, Entscheidung. Es gleicht der Reise eines Menschen, die auf zwei Gründen ruht: Entweder reist man, um etwas zu suchen; oder man reist, um etwas zu verlassen, von etwas loszukommen. Man weiß nicht warum, aber da ist das Bedürfnis nach Bewegung.<sup>170</sup> So wird bei Kabakov der Müll geradezu lyrisch, begleitet von Melancholie und Rhythmus, die wie eine Melodie ins Leben eindringen. Über die Transzendierung des Mülls, erhält er auch den Charakter der Entwertung.

„Manchmal steht jemand am Mülleimer, hält einen Gegenstand in den Händen und überlegt, schwankt: wegwerfen oder aufheben. Und diese Sekunde des Zurückhaltens, dieser Moment des Schwankens interessiert mich“, sagt Kabakov und betont die Spannung, „In diesem Moment stehen die Chancen für das Wegwerfen und das Aufheben ungefähr gleich. Das ist ein Flimmern zwischen Aufbewahren und wegwerfen.“<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> Ilya Kabakov, *Werkverzeichnis*, 2003, Bd.I, S. 174. Die Installation stellte Kabakov im Jahr 1988 erstmalig in der Galerie Feldman in New York aus.

<sup>170</sup> Theo Angelopolos in: Larcher, Gerhard, Wessely Christian: *Zeit, Geschichte und Gedächtnis*, Marburg, 2003.

<sup>171</sup> Ilya Kabakov, Boris Groys. 1991, S.109.

Das Phänomen *Entwertung* zeigt sich auch am Beispiel des Unterschiedes von Abfall und Müll. Der Abfall steht stellvertretend für Müll, allerdings mit der Differenz, dass er einen würdigeren Abgang hat, er kann nämlich wieder verwendet werden. Alles, was aus dieser Möglichkeit herausfällt, ist als Müll ein verbrauchtes Objekt ohne Tausch- und Gebrauchswert. In diesen Prozessen werden *Wertgabe* und *Entwertung* für Kabakov zum ewigen Entscheid zwischen *Ja* und *Nein*: „Sowohl die Realität als auch das Kunstwerk bedeutet nichts als das Abhaken und Absegnen dieser unnützen Gegenstände.(...) Das ganzen Leben ist eine lange Kette von Entscheidungen nach dem Muster „ja oder nein.“<sup>172</sup> Das heißt, die Art und Weise, wie wir uns dem Gegenstand gegenüber verhalten, ist Ausdruck unserer Weltsicht, unseres Handelns, ob wir ihn ent- oder aufwerten. Zwischen diesen zwei Polen ist uns eine Flexibilität gegeben, uns zu entscheiden und somit eine gewaltige Macht über die Dinge zu erhalten. Diese Bewertung, die die Folge unbewusst ablaufender Vergleichen ist, wirkt nach außen wie eine willkürliche Setzung. Was nun als Abfall zu bezeichnen ist, so gibt es dafür keinen absoluten Bewertungsmaßstab. Theodor M. Bardmann definiert diesen Sachverhalt folgendermaßen:

„Abfall als etwas Absolutes gibt es nicht, weder in sachlicher, noch in sozialer Hinsicht. Die Kategorisierung eines Gegenstandes als Abfall ist die Leistung eines beobachtenden Systems, d.h. stets abhängig von den Unterscheidungen eines Betrachters, mit denen er die Welt einteilt. Zum anderen können sich die Wert- und Abfallvorstellungen im Laufe der Zeit wandeln und so können Objekte

---

<sup>172</sup> Ilya Kabakov, Boris Groys. 1991.S.110.

der einen Kategorie zu Objekten einer anderen werden. Dies unterstreicht den transitorischen wie transformatorischen Charakter des Abfalls.“<sup>173</sup>

Diese laufende Entscheidung wird durch den ambivalenten Charakter des Abfalls provoziert und perpetuiert, da doch die Einheit des Systems weder mit noch ohne Abfall denkbar ist. Zu vergleichbaren Schlüssen kommt Bardmann:

„Abfall ist Teil einer Unterscheidung, d.h. Element einer Operation, auf die jede Kultur, jedes soziale System und jede Person, kurz: jeder Beobachter zurückgreift, wie auf andere Unterscheidung auch, um die eigene Ordnung zu konstruieren, zu demonstrieren, nachvollziehbar zu machen und dabei konkurrierende Ordnungen abzuwehren. Die Unterscheidung von Werten und Abfällen scheint als solche universal und zeitlos, und doch ändert sich, was sie jeweils bezeichnet, wie sie die Inhalte sortiert, und mit welcher Heftigkeit und Radikalität sich eine Kultur gegen den Abfall und die Verunreinigung formiert.“<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> Theodor M. Bardmann: `Wenn aus Arbeit Abfall wird`, Frankfurt am Main, 1994, S.213.

<sup>174</sup> Theodor M. Bardmann. 1994, S. 194.

## 1.2 Müll - Kunst - Leben

„Das Industrielle Problem von morgen wird nicht lauten: Wie produzieren wir die von uns gewünschte Produkte, sondern wie produzieren wir die Installationen, mit deren Hilfe wir unerwünschte Produkte loswerden?“<sup>175</sup>

Diesen Vorschlag hat Kabakov bereits in seiner Installation *Begegnung*<sup>176</sup> in Gent 1993 aufgegriffen. Als er im Herbst 1992 mit Jan Hoet, dem Direktor des Genter Museums van Hedendaagse Kunst, das Projekt - Kunst, eine Installation aus Gegenständen - zusammenstellte, wandte dieser sich an die Bewohner der Stadt mit der Bitte, ihre „Lieblingsgegenstände“ mit kurzem Kommentar für eine Weile ins Museum zu bringen. Mit regelrechter Begeisterung folgten die Genter dem Aufruf.

In einem großen halbrunden Saal mit Tischen und Schrankvitrinen, wurden die zusammengetragenen Objekte - Fotos, Bücher, Vasen und sogar ein Fahrrad - in musealer Gründlichkeit ausgestellt und beschriftet. Hinter einer Wand ließ Kabakov Gesang erklingen. So erhielt in dieser Installation der Haushaltskram musealen Rang. Zur Eröffnung kamen über 3000 Besucher. In gespannter Neugier suchte jeder nach seinem Zeug. Trotz dieser Massenansammlung herrschte im Raum eine gewisse Stille. Zum Erstaunen stellte sich dann heraus, dass die Wiederbegegnung mit den altvertrauten „Lieblingsgegenständen“ auf einer völlig anderen emotionalen Ebene stattfand. Diese Transformation von einer *ich-es*, Subjekt-Objekt Beziehung, in eine *ich-du* Begegnung geschieht wohl in der Komplexität von Musealem, Alltäglichem und Musikalischem.

---

<sup>175</sup> Günther Anders: Philosophische Stenogramme, München, 1993, S. 93.

<sup>176</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S. 442.

Sicherlich ist Kabakov nicht der erste, der banale und wertlose Dinge zum Träger eigener Kunst machte. Im Jahre 1917 wollte Marcel Duchamp in New York ein beschriftetes Urinoir ausstellen.<sup>177</sup> Dies war der Auftakt für nachfolgende Künstler, die „kunstfremde“ Realobjekte in ihre Arbeiten einbezogen. Harmlose, bedeutungslose, nachsagende Objekte bis hin zu Müll zogen wachsende Aufmerksamkeit auf sich. Von Fall zu Fall, völlig unterschiedlich, wurden diese in Kunstwerke einbezogen. Für Kurt Schwitters war dieser neue Werkstoff nicht nur eine zündende Idee, sondern entsprang realer wirtschaftlicher Not. Sein Umgang mit dem Müll war vor dem Hintergrund der historischen Situation durch Mangelwirtschaft nach dem ersten Weltkrieg begründet. Rückblickend äußerte sich Schwitters über den gesellschaftlichen Bezug seiner Materialmalerei mit Müll:

„Aus Sparsamkeit nahm ich das, was ich fand, denn wir waren ein armes Land. Man kann auch mit Müllabfällen schreien, und das tat ich, indem ich sie zusammenleimte und - nagelte. Ich nannte es Merz, und es war mein Gebet über den siegreichen Ausgang des Krieges, denn noch einmal hatte der Frieden wieder gesiegt. Kaputt war alles sowieso, und es galt aus den Scherben Neues zu bauen.“<sup>178</sup>

Im Gegensatz zu Schwitters, dessen Hinwendung zum Müll aus der Mangelwirtschaft entsprang, entwickelte sich die amerikanische Kunst nach dem zweiten Weltkrieg in einer vom Überfluss geprägten Gesellschaft bzw.

---

<sup>177</sup> Arturo Schwarz: The complete Works of Marcel Duchamp, New York, 1969.

<sup>178</sup> Andrea El-Danasouri: `Kunststoff und Müll, Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters`, Scanec- Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 54, München, 1992, S. 172.

Umwelt. Den gängigen Begriff „Affluent Society“ benennt Vance Packard 1960 knapp und drastisch „The Waste Makers“.<sup>179</sup>

Ein Beispiel dafür ist Pop Art - eine amerikanische Spielart des Dadaismus. Sie sollte eine Spiegelung der neuen Zivilisation sein, die sich als „truly American“ bezeichnete.<sup>180</sup> Diese Haltung war der Grund für Engagement und Optimismus, die in dieser Kunst seinen adäquaten Ausdruck finden konnten. „The movement... is an expression of our industrialized mass-production society. It derives from our world - a protection of a twentieth-century landscape it could be only in Amerika.“<sup>181</sup>

Als Duchamp Alltagsgegenstände ausstellte, ging es ihm weder um eine besondere Form noch um einen besonderen Inhalt. Vielmehr bestand seine Hauptidee darin, gegen traditionellen Geschmack zu agieren. Zum Unterschied wählten die Pop-Artisten Gegenstände aus der Werbe- und Konsumwelt.

Eine Rechtfertigung oder besser gesagt Notwendigkeit für die radikale Neudefinition der Pop Art sah z.B. Warhol in den fundamental veränderten sozialen Gegebenheiten. Die amerikanische Wirklichkeit floß ungefiltert in diese Gegenwartskunst ein. In seinen Vervielfältigungen von Konsumartikeln, von Filmklischees und Kollektividolen griff er die Werbemethoden für Massenprodukte auf. Er sah in dieser vorgefabrizierten

---

<sup>179</sup> John Kenneth Galbraith prägte diesen Begriff für die Überflusgesellschaft in „The Affluent Society“ (Boston: Houghton Mifflin, 1958). In der populärwissenschaftlichen Studie beschreibt Galbraith im deutlichen Gegensatz zu Kouwenhoven - die sozialökonomische fünfziger Jahre und mit diesen auch den Abfall als Problem.

<sup>180</sup> D. Herzka in: Pop Art One, New York 1964, p. 4., zitiert in: H.R. Jauß, Jürgen Wissman: `Die nicht mehr schönen Künste`, Grenzphänomene des Ästhetischen, München, 1968, S.509.

<sup>181</sup> Rublowski zitiert aus. H.R. Jauß, Jürgen Wissmann, 1968. S. 509 - 510.



Umwelt eine zweite Natur.<sup>182</sup> Mit diesen Erläuterungen soll keinesfalls angedeutet werden, Kabakov sei ein Nachfolger von Marcel Duchamp oder der Pop-Art. Anfang der fünfziger Jahre erregte in Amerika Abfall nicht nur Aufmerksamkeit, Zuwendung, sondern erzeugte auch eine ästhetische Erfahrung. So erinnert sich Georg Segal rückblickend: „We found it amazing“, und betont, dass die Avantgarde des 20. Jahrhunderts in direkter Berührung mit der realen Welt stehe.<sup>183</sup>

Einmal von den Künstlern entdeckt, verschwindet der Abfall nicht mehr spurlos als Unbrauchbares, sondern wird zum Symbol einer Zivilisation, die Amerika bereits in den fünfziger Jahren als Überflussgesellschaft prägte. Als Werkstoff der Kunst überschreitet die Müll-Materie ihre Wertlosigkeit und wird durch den künstlerischen Schöpfungsakt gehaltvoll, es wird ihr gleichsam Leben eingehaucht.

Diese Grenzüberschreitung erlebt in der Kunst der 50er Jahre eine erste Blüte. In der amerikanischen Kunst stand der anti-bürgerliche Aspekt hierbei jedoch im Vordegrund. Diese wurde als *Junk Art*<sup>184</sup> bezeichnet und ihre Vertreter als *new vulgarians* von der etablierten Kritik herabgesetzt. Sie versuchten durch die Arbeit mit Müll die unüberbrückbaren Ebenen zwischen Hoch- und Massenkultur einander zu nähern und vor allen Dingen sich selbst als Teil der müllproduzierenden amerikanischen Zivilisation zu

---

<sup>182</sup> H.R. Jauß, Jürgen Wissmann, 1968. S. 529.

<sup>183</sup> Georg Segal zitiert in: Franka Ostertag: `Der Müll als Material und Metapher der US - amerikanischen Kunst und Literatur seit 1950`, Berlin 1988, S. 20.

<sup>184</sup> Ostertag, Berlin 1988; Der Begriff wurde von Lawrence Allway geprägt. Siehe dazu seine Aufsätze: `Junk Culture`, in: `Architectural Design` 31:3 (März 1961), p. 122-123, und Katalogtext in: *New Forms - New Media*, Martha Jackson Gallery, New York, 1961 [keine Pagierung].

sehen.<sup>185</sup> Dies war gleichzeitig auch ein Versuch die institutionelle Grenze zwischen Kunst und Leben zu überwinden und damit die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des Kunstschaffens und -konsums in Frage zu stellen.

In den 50er Jahren entstanden neue Kunstformen, die den Müll als Werkstoff verwenden, gleich ob es sich um Assemblage, Environment oder Happening handelt. Die künstlerischen Gattungsgrenzen wurden verschwommen, so dass der Kunstbegriff neu definiert werden musste. Die profane, großstädtische Umwelt wird in die Hochkultur eingegliedert, und man versucht damit die Lücke zwischen den beiden Realitäten zu überbrücken. Rauschenberg greift dieses Problem auf seine Weise auf:

„Er will die Welt im Bild nicht mehr als illusionistischen Raum begriffen wissen, der durch den Bildrahmen gegen die Außenwelt positioniert wird, sondern als faktische Verlängerung eben dieser Außenwelt in die Kunst.“<sup>186</sup>

Indem Rauschenberg als bevorzugtes Material Müll wählt und seine Objektmontage und den Malakt mit ihm verbindet, gelingt es ihm, die Dialektik zwischen Kunst und Leben nicht aufzuheben, sondern durch das Spiel mit Müll ein dialogisches Verhältnis zwischen Kunstraum und Alltagswelt aufzubauen. Durch die Einbeziehung des urbanen Milieus erreicht Rauschenberg ein erweitertes Bild und ein erneutes Kunstverständnis, das über die Verhältnisse von *art and life* hinaus geht. So gehört Müll zu den zentralen Merkmalen der amerikanischen Kunst

---

<sup>185</sup> Ostertag.1988, S.12ff.

<sup>186</sup> Mary Lynn Kotz: Rauschenberg's Tour de Force. In: The New York Times, 3.Mai 1987, p.30. Zitiert in: Ostertag. 1988, S. 38.

(und nicht nur amerikanischen) der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre und ist seither zum kulturprägenden Phänomen und Markenzeichen einer etablierten Kunst geworden, die auf eigene Weise einen veränderten Kulturbegriff widerspiegelt. Gemeint ist damit die Eingliederung des Abfälligen in den symbolischen Raum der Ästhetik: Das Museum - der Ort, wo Wahrnehmungsobjekte den Besucher zu Wertzuschreibungen auffordern.

Durch die Aufnahme der profanen Gegenstände ins Museum werden sie zur Kunst geadelt. Der Müll wird zudem zum Symbol unserer Daseinswahrnehmung und Weltsicht. Laut Wsewolod Nekrassow gibt es:

„Kultur und Kultur, und dabei handelt es sich um zwei unterschiedliche Begriffe, die einander in gewissen Sinne sogar zuwiderlaufen. Es gibt die museale Kultur und die Schaffenskultur, die Kultur verstanden als Summe von Kenntnissen, und die Kultur als Können.(...) Nein, es geht nicht um den Jambus, sondern um das Leben des Jambus, nicht um die Malerei, sondern um das Leben der Malerei. Ohne den Jambus kann man auskommen, ohne das Leben nicht. Auf dieser Tatsache gründet jenes Kulturverständnis, das - untrennbar mit der Kultur des Alltags verbunden. (...) Dabei denke ich an das Alltägliche im weitesten Sinne, zu dem bekanntlich das Sakrale ebenso gehört wie das Gewohnheitsmäßige, wie Gelächter und Pathos... Ich denke an das, was praktisch keiner Definition und Erklärung bedarf und einem jeden von uns bestens bekannt, für jeden nachvollziehbar und verständlich ist. An das, was in seiner völligen Offensichtlichkeit keine besondere Anstrengung erfordert, was gegeben ist und deshalb (bis vor kurzem) vom rein künstlerischen Standpunkt aus einen minimalen Wert repräsentierte. (...) Doch erweist sich nun, dass das Gewöhnlich- Alltägliche, das wir alle so gut kennen, als absolutes künstlerisches Ziel keineswegs leichter und einfacher zu erreichen ist als andere, ähnliche Ziele.“<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> Wsewolod Nekrassow in: Erik Bulatov , Moskau, Ausstellungskatalog Kunsthalle Zürich, Zürich, 1988, S.23-25.

Die Installationen von Kabakov sind in erster Linie als Museen aufgebaut, die eine andere Geschichte präsentieren als die öffentlichen Museen.

In *Zehn Personen* (1988, Roland Feldman Gallery, New York) entsteht im gesamten Raum der Installation eine durchschnittliche sowjetische Kommunalwohnung, in der die früheren Bewohner ihren Müll zurückgelassen haben, der auf Beseitigung wartet. So unterscheidet sich bei Kabakov das Museum nicht wesentlich von einer Müllhalde.

Die Gegenüberstellung Museum/Müllgrube wird bei Kabakov mit der untergegangenen sowjetischen Zivilisation verknüpft. Diese „glanzvolle“ zukunftssträchtige Zeit mit all ihrem Aufbruchsmut, ihren Verheißungen landet letztlich auf der Müllhalde. Diese Zivilisation, die höchst möglichen geschichtlichen Anspruch hatte, endete in Armut, Schmutz und Chaos, so dass aus ihr „keine eindeutig identifizierbare historischen „Monumente“ vergleichbar etwa mit den ägyptischen Pyramiden oder den griechischen Tempeln“ übrigblieben.<sup>188</sup>

Dieses ´Janusgesich´ des Mülls erklärt die zwiespältige Haltung: Einmal ist er Objekt ästhetischer Wahrnehmung und lässt sich kunsthistorisch analysieren, dann wieder ist er ein rein gesellschaftliches, ökonomisches, ökologisches Problem. Als unbrauchbare und störende Restmaterie aus vornehmlich technisch orientierter Produktion, gilt die Sorge nach der Devise - „Out of sight - out of mind“ - vor allem dem Verschwindenlassen. Dieses aber gelingt nicht, da Materie sich nicht auflösen lässt. Dieser alltäglich uns begleitende Schmutz ist kein einmaliges, isoliertes Phänomen,

---

<sup>188</sup> Boris Groys: ´Ein Mann, der die Zeit überlisten will`, in: Ilya Kabakov: ´Die 60er und 70er Jahre, 2001, S.333-341.

sondern er ist in der Komplexität von Schmutz und Sauberkeit anzusiedeln, wie zwei gegenüber stehende Polare in einem geordneten System. Obwohl Schmutz Teil des Systems ist, kann er dennoch die Einheit stören, wenn er rein quantitativ überhand nimmt. In diesem Moment wird er ausgewiesen und als Abfall bewertet und erhält somit einen qualitativen Aspekt. Der Grund, das Banale darzustellen und mit der Realität zu konfrontieren, liegt bei Kabakov darin, dass er die Sowjetunion immer unter der Perspektive des Schwundes sah:

„Es verschwindet, es wird grau und zerfällt, um seine Bestimmung als Müll zu finden. Der Müll ist aber für mich ewig wie das Leben selbst.“<sup>189</sup>

Nun ist der Müll nicht da draußen zu suchen, sondern in uns allen, in jedem von uns. Auf solchen Vorstellungen basierend entwickelt Kabakov seine eigene Welt, die darin besteht, dass er Material sammelt, welches dem Künstler hilft, dieses in einer ästhetischer Form darzulegen. Sobald das Material Gestalt angenommen hat, beginnt der Alltag, ob der eigene oder der allgemeine. Die Bewahrung der Gegenstände ermöglicht eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben, bis hin zu Frage, wer ich bin und was ich tue.

In der Installation *Das Boot meines Lebens*,<sup>190</sup> die Kabakov zum ersten Mal im Jahr 1993 in Salzburger Kunstverein ausgestellt hat, baut er aus Holz einen Bootsrumpf. Es entsteht ein Labyrinth durch eine Vielzahl von Exponaten auf dem Deck des 17m langen und 5m breiten Bootes. Der

---

<sup>189</sup> Ilya Kabakov, Boris Groys.1991, S.15.

<sup>190</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd. I, S. 464.

Besucher durchschreitet dieses 'Lebenslabyrinth', und seine Eindrücke vermischen sich mit der Empfindung eines in unbestimmte Richtung treibenden Schiffes. So wie das mythologische Sonnenschiff *Argo* für das Leben und die Hoffnungen der Argonauten steht, so auch das mit Kisten voll Lebensmüll befrachtete Schiff Kabakovs, das er nicht von ungefähr *Boot meines Lebens* getauft hat. Boris Groys kommentiert die hier zum Ausdruck kommende Haltung des Künstlers so:

„Wenn alles Selbstverständliche, Vertraute, Lebensnotwendige sich aufzulösen beginnt, wird man oft erschrecken und versucht sein, der plötzlich sichtbar gewordenen Leere zu entgehen. Nur einige wenige behalten den Mut und finden die innere Kraft, sich mit dieser Leere zu versöhnen. Damit werden sie weise(...). So ein weiser Mann, ein weiser Künstler ist Ilja Kabakov. Seine Kunst ist auch weise Kunst oder besser gesagt eine zur Kunst gewordene Weisheit: sie zweifelt an allem und akzeptiert alles.“<sup>191</sup>

Die von Groys erwähnte innere Kraft findet Kabakov in der Erinnerung, im Eingedenken. Der Müll, diese fast kultische Eigentümlichkeit in Kabakovs Kunst, ist hierfür die einzige und wahre Ausdrucksmöglichkeit. Er wird zur Manifestation des erfüllten Augenblicks; er weist auf das, was man war und was man ist. Das gelebte Leben gibt sich im Müll zu erkennen. So offenbart sich regelrecht im verbliebenden Müll das ungeschminkte Leben, die Offenbarung seiner selbst.

In *Das Seil meines Lebens*<sup>192</sup> legt Kabakov ein 10 Meter langes Tau auf dem Boden, an dessen Mitte lebensrückblickend alle mögliche Müllgegenstände hängen: eine angebrochene Zahnbürste, leere Flakons,

---

<sup>191</sup> Boris Groys in: Beckmann-Preis, 1993. S. 10-16.

<sup>192</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S.82.

Knöpfe usw, mit entsprechend beschrifteten Zetteln. All dies sind Erinnerungen, die mit der Biographie des Autors zusammenhängen. Der Anfang und das Ende des Seils sind offen. Hierzu sollten Kabakovs eigene Worte gehört werden:

„Eine der spannendsten Beschäftigungen und Befindlichkeiten ist es, noch zu leben, aber irgendwie auch nicht, nicht an diesem Leben und seinen Wechselfällen teilzunehmen, sondern sozusagen schon „danach“ zu existieren und das ganze eigene Leben von Außen, aus einer gewissen Höhe und, wenn möglich, sogar so zu sehen, als hätte man es schon gelebt. Zu leben, als wäre man schon tot. Tod zu sein ( eine sonderbare ersehnte Kombination), möglicherweise ist es einer der gelöstesten, beseligendsten Zustände, ohne jedes Gefühl, ohne Schmerz, Müdigkeit und Ungewissheit darüber, was die Zukunft bringt.“<sup>193</sup>

Auch „Hinaustragen des Mülleimers“, wie eine der Arbeiten Kabakovs heißt, behauptet nichts als die Endlichkeit der Dinge und des Lebens. Dieser Installation liegt ein „Zeitplan für das Hinaustragen des Mülleimers für Eingang Nr., Haus Nr., Bardin Strasse, SHEK, Baumann - Bezirk“ zu Grunde. Hier ist die Formalisierung auf die Spitze getrieben, der Zeitplan ist hier, sage und schreibe, auf acht Jahre im voraus berechnet. Diese kolossale Planmäßigkeit muss mit einem gewöhnlichen, zurechnungsfähigen Menschenbewusstsein kollidieren. Aus der Perspektive solch eines Hausbewohners ist es geradezu absurd, sich vorstellen zu müssen, in acht Jahren vom 15. bis zum 30 eines jeden Monats den Mülleimer hinaustragen zu müssen. Diesem „unwiderruflichen Zeitnetz“ gerecht zu werden, ist schlicht unmöglich. Dieser Spannung zwischen

---

<sup>193</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S.82.

bürokratischem Anspruch und der Forderung des Lebens als tiefsten Grundkonflikt des sozialistischen Alltags kann der Mensch nicht entfliehen, es sei denn über den Tod.<sup>194</sup>

In den 80er Jahre beschäftigte sich auch Jean Tinguely mit dem Thema des Todes und der Vergänglichkeit. Als Material verwendete er grundsätzlich Schrott und Abfall. Mit Phantasie und spielerischer Leichtfertigkeit entwickelte er eine tiefgründige Symbolik, die von seiner persönlichen Todeserfahrung durchdrungen war. Seine Plastiken waren motorisiert und setzten sich in Bewegung. „So mache ich“, sagt Tinguely, „ein Spiel, einen Tanz, einen Totentanz mit diesem Tod. Ich spiele mit ihm, ich versuche, ihm die lange Nase zu machen, mit ihm Unfug zu treiben.“<sup>195</sup> Seine Werke sind keine bedrückenden Tragödien, sondern wirken eher wie eine Clownerie. So versucht er „das Erhabene mit dem Lächerlichen, das Religiöse mit dem Weltlichen, den Tod mit dem Burlesken und Absurden“ zu verbinden. Das Problem der Endlichkeit liegt bei Tinguely nicht so sehr darin, die Vergangenheit zu konservieren, sondern „Hypothesen“ des Todes zu ironisieren. „Die Heimsuchung“ nennt er den Tod und interpretiert ihn nicht als „apokalyptisch“ sondern als eine Wandlungsform innerhalb des allgemeinen Lebensflusses. „Alles wandelt sich. Der Tod ist der Übergang von einer Bewegung in die andere,“<sup>196</sup> so drückte es Tinguely aus.

Auch Joseph Beuys hat im Leben und in der Kunst versucht, die

---

<sup>194</sup> Ilja Kabakov, SHEK Nr. 8, 1994, S. 176.

<sup>195</sup> Jean Tinguely, `Stillstand gibt es nicht!`, München 2002, S. 47.

<sup>196</sup> Jean Tinguely, 2002, S. 159.



Paradigmen unserer materialistischen Welt aufzuzeigen und gleichzeitig ein neues Weltbild zu schaffen, indem er sich nicht darauf beschränkte, seine Kunstwerke und Aktionen nur innerhalb der gegebenen Verhältnisse zu inszenieren. Vielmehr versuchte er das System der geschlossenen gesellschaftlichen Beziehungen von außen anzuschauen und infrage zu stellen.

Im November 1965 veranstaltete Beuys eine seiner wichtigsten Aktionen in der Galerie Schmela Düsseldorf *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*. Beuys, der seinen Kopf mit Honig und Goldblättern bedeckt hatte, hielt im Arm den toten Hasen und trug ihn mit ihm diskutierend von Bild zu Bild durch den Ausstellungsraum. Der Honig versinnbildlicht die menschliche Fähigkeit zu denken, Ideen zu verbreiten. Der menschliche Gedanke, umfasst den gesamten Lebenszusammenhang, kann befruchtend, aber auch todbringend sein.<sup>197</sup>

Zu der besonderen Bedeutung des Honigs als Elixier des Lebens bei der Geburt und angesichts des Todes in dieser Aktion von Beuys erwähnt Uwe M. Schneede, dass die Ägypter ihre Verstorbenen mit Honig zu salben pflegten. Im Gegensatz dazu flössten Germanen und Inder den Neugeborenen Honig ein, um deren Lebensrecht zu begründen. Bei den Kirchenväter dagegen diente Honig als rein geistige Speise, die den Zugang zum Mysterium eröffnete, im Christentum ganz allgemein steht der Honig für die Auferstehung.<sup>198</sup>

In dieser Aktion bringt Beuys auf seine provokante Weise den Tod ins Spiel, der in der geschlossenen Gesellschaft möglichst an den Rand gedrängt

---

<sup>197</sup> Götz Adriani, Winfried Konnertz: Beuys, Köln 1986, 1994, S. 152.

<sup>198</sup> Uwe M. Schneede: `Joseph Beuys, Die Aktionen`, Ostfildern- Ruit, 1994, S.104.

wird. Ganz im Gegensatz dazu setzt sich der mythische Hase mit seinem Tod auseinander, ihn nahen sehend, gräbt er sich ein.

Ähnlich provokant und drastisch thematisiert Beuys die Zeit in seinen *Vitrinen*<sup>199</sup>, deren Fluss er als räumliches Geschehen darstellt und so den Ablauf des Vergehens realistisch inszeniert.

„Fast alles, was in dieser Vitrine zu sehen ist, sind vorgefundene, aus alltäglichen Zusammenhang stammende Dinge. Doch nichts ist hier beliebig oder zufällig. Jeder kleinste Fleck, jedes winzigste Detail und jeder Schmutzrand ist gewollt und gesucht. Was er auswählt, wie er es zeigt, wohin er etwas legt, welche Farbtöne den einzelnen Gegenständen zu eigen sind - alles geschieht mit Aufmerksamkeit und gewollt.“<sup>200</sup>

Der Besucher bekommt:

„eine Möglichkeit, nichts Fertiges, sondern etwas ständig Geschehendes zu erleben. Er ist nicht mehr Betrachter, sondern er nimmt zuschauend Teil am Eigenleben der Dinge, die sich in dieser Vitrine befinden. Die Würste vertrocknen, Fett fließt aus, Schimmelbefall verbreitet sich, die tote Ratte zerfällt, Gras vertrocknet, die tote Fliege vergeht. Das Verhältnis von vorhandenem Kunstwerk und Betrachter ist durchbrochen. hier ist man konfrontiert mit einem

---

<sup>199</sup> Gerhard Theewen: Joseph Beuys, Die Vitrinen, Köln, 1993.

<sup>200</sup> Gabrielle Riesenwedel-Terhorst: `Eine Untersuchung zum Phänomen alltäglicher Dinge in der Kunst des 20. Jahrhunderts`, Marburg, 1999, S. 75ff.  
Die Ausgestelltsein des Banalen schafft die Situation für diese Dinge, dass es sich lohne, es zu betrachten ...Jeder Stoff, jede Materie, ob sie warm oder kalt, klebrig oder spröde, schmutzig oder feucht ist, wird beachtet und gewürdigt. Bei allen eingebrachten Fundstücken sind die Spuren ihrer bisherigen Verbindung und ihr Farbton eine bewusst gewählte Verbindung. Nichts wird geschönt, nichts wird beseitigt, kein Fettfleck, kein Schmutzrand, kein Dreck, kein Staub. Überall ist eine Disposition für den gedämpften Ton und die leisen Unterschiede spürbar. Ebenso ist die Oberflächenbeschaffenheit, die Veränderung der Oberflächen durch chemische Reaktionen austretendes Fett, Verweisung, Zerfall oder Staub ein gesuchtes Gestaltungsmittel.

in unendlicher Langsamkeit im Vergehen werdenden Werk, das den Menschen zum Teilnehmer macht und ihn gleichzeitig ausschließt.“<sup>201</sup>

Der Versuch sich von etwas endgültig zu trennen, es aber gleichzeitig zu erhalten und darüber hinaus auch noch dauerhaft in einem entsprechenden Rahmen zu präsentieren, ließ sich am besten und überzeugendsten in den musealen Vorrichtungen realisieren. Beuys zeigt Vitrinen bewusst in diesem wissenschaftlichen Zusammenhang und möchte dies auch so gesehen wissen.

Ganz anders entscheidet sich Kabakov in der Auseinandersetzung mit Tod und Vergänglichkeit. Er wählt einen 'passiven' Weg, den des Aufbewahrens von Müll, ganz in Parallele zur sowjetischen Lebenswirklichkeit, in der auch jedes einzelne Ding wie auch Müll und Schund, sortiert und nummeriert wurde. Alles, bis hin zum Menschen, hatte gleich wie in einem Vorratslager, eine Nummer.<sup>202</sup>

Deshalb lässt sich das Müllsammeln bei Kabakov als eine Metapher des menschlichen Daseins deuten und als 'Lebensmüll' verstehen. Müll als Grauenhaftes, Unreines, Schmutziges wird in seinen Installationen zur Lebensphilosophie existentieller Selbstbehauptung und Selbstfindung stilisiert. Diese Abfallprodukte der Zivilisation erreichen schicksalhafte Bedeutung, und das nicht nur in der sowjetrussischen Gesellschaft.

Seine Müllansammlungen werden zu Kollektionen. Das Faktum des Aufbewahrens wird zum Mysterium der ewigen Bewahrung und Bewahrung für die Ewigkeit. Dies ist natürlich völlig unabhängig von einer möglichen musealen Realisierung. Sehr charakteristisch in diesem Sinne ist sein Text

---

<sup>201</sup> Gabrielle Riesenwedel-Terhorst. 1999, S.77-78.

<sup>202</sup> Ilya Kabakov, Boris Groys. 1991, S. 106.

in *Der Mann, der nie etwas wegwarf*,<sup>203</sup> in dem Kabakov sein Verständnis von Müll erklärt:

„In unserem Gedächtnis wird alles gleich wertvoll und bedeutend. Alle Punkte der Erinnerungen lassen sich miteinander verbinden, bilden in unserem Gedächtnis eine Kette, aus der im Endeffekt unser Leben, unsere Lebensgeschichte besteht. Uns all dessen zu entledigen, heißt, uns von dem zu trennen, was wir in der Vergangenheit waren, und in gewissem Sinn aufhören zu sein.“<sup>204</sup>

Eine amerikanische Variante des Bewahrers ist in Hollywoods Geschichte vom Superman zu finden, dessen Leben Umberto Eco in seinem Werk *Über Gott und die Welt*<sup>205</sup> schildert. Auch Superman hat das Bedürfnis, sich von Zeit zu Zeit mit seinen Erinnerungen zurückzuziehen und in unwegsame Gebirge zu fliegen, wo er tief im Felsen hinter einem riesigen Stahltor seine „Festung der Einsamkeit“ bewahrt. Er benutzt diese Burg als „Museum der Erinnerungen“, in dem all die Ereignisse seiner Abenteuer als Material seines Lebens in Form von „perfekten Kopien“ registriert oder auch in Form von miniaturisierten Originalbeweisstücken konserviert.<sup>206</sup> Der pedantische Eigensinn, mit dem Superman allen Trödelkram seiner Vergangenheit aufbewahrt, dessen Charakter an Kuriositätenkabinette oder Wunderkammern erinnert, gleicht den Praktiken eines französischen Künstlers: Arman.

1959 prägte Arman den Begriff der „Accumulation“, was soviel wie Anhäufung bedeutet.<sup>207</sup>

---

<sup>203</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S. 174.

<sup>204</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S.178.

<sup>205</sup> Umberto Eco: `Über Gott und die Welt`, Wien, 1985, S.37.

<sup>206</sup> Umberto Eco. 1985, S.37.

<sup>207</sup> Karl-Heinz Hering: Arman (accumulations renault), Düsseldorf, 1969.

„Ich glaube, daß im Anhäufen das Bedürfnis nach Sicherheit steckt, und daß aus dem Willen, die Zeit aufzuhalten, Zerstörung und Schnitt entstehen. Die Ereignisse werden unterbrochen, verklebt und im Polyester blockiert. Zurückblickend stellen wir fest, daß die Eroberung der Welt durch die Menschheit zu einem Ende gekommen ist, in dem das Vervielfachen aller menschlichen Ausdrucksformen - Produktion und Bevölkerung - die äußerste Ausdrucksform bleibt. Ob er will oder nicht, der Künstler bezeugt immer die Zeit, in der er lebt.

Ich hoffe, ich kann die Besorgnis übermitteln, die angesichts der verringerten Lebensräume und Landstriche und der Überflutung durch industrielle Sekretion entsteht. Ich möchte die Geschwindigkeit, die Explosion, das Bersten stoppen, diese von der Zeit zurückgebrachten Stücke, diese kostbaren Unfälle, bei denen immer derselbe Zufall eintritt und sich wiederholt. Auch hier zeigt sich die Qualität als Quantität, da ein Zusammenhang zwischen dem tausendfach gleichen Gegenstand und den tausend Stücken desselben Gegenstandes besteht. Die feinen Veränderungen der Wirklichkeit sind schließlich bildhafte Änderungen. Eine am Gegenstand orientierte Grammatik kann nur in Kenntnis einer klassischen Sprache verwendet werden. Ich verstehe mich als Kind unserer Zivilisation und bin in unserer Rhetorik geschult. Ich glaube, nichts ganz neues, sondern nur eine kleine Facette der Wirklichkeit im Prisma aller Künste aller Zeiten beizutragen.“<sup>208</sup>

Er schüttete Abfälle des täglichen Gebrauchs in Glaskästen. Die Gegebenheiten des Realen so zu nehmen, wie sie sind, hat Arman als erster kompromisslos verwirklicht. Zur Einschätzung dieser Tat ist es wichtig zu wissen, dass er auf Umwegen dazu kam. Erst tauchte er Ketten, Räder, Schachteln, Dosen, Schlüssel, Geräte aller Art in Tinte und drückte sie auf Papier. Er benutzte sie wie Stempel. Dann kam die Zeit der Accumulationen. Eine beliebige Menge jedoch stets gleicher Gegenstände

---

<sup>208</sup> Arman zitiert in: `Zero und Paris 1960`, Ausstellungskatalog-Villa Merkel Esslingen, 1997, Ostfildern, 1997, S. 60.

wurde in Glaskästen oder Plexiglashüllen angehäuft. Er wählte dazu Rasierapparate, Puppen, Wecker, Gabeln, Kannen usw. Gemeinsam war allen Dingen ihre Abgenutztheit. Später wies er den angesammelten persönlichen Gegenständen jeweils einen konkreten Menschen zu und nannte dies Portraits. Dieses Vorgehen sollte den jeweiligen Menschen gegenwärtig erscheinen lassen und sein ganz persönliches Lebens darstellen. Das Wissen, dass das Wesen eines Menschen wie auch seine Tätigkeit, seine alltäglichen Gebrauchsgegenstände prägen, ist nicht neu. Auf diese Weise verdichtet sich die Vorstellung des Lebendigen eines Menschen.

Superman, der die vergangenen Abenteuer sich erinnernd zu vergegenwärtigen versucht, produziert Wachsfiguren in Lebensgröße. Damit wird der Grundzug der Einbildungskraft und Geschmacksvorstellung des Durchschnittsamerikaners verdeutlicht, für den die Vergangenheit in Gestalt von „perfekten Kopien,“ konserviert und zelebriert werden muss: Eine Philosophie der Unsterblichkeit als Verdoppelung. Sie beherrscht das Verhältnis zum eigenen *ich*, zur eigenen Vergangenheit, nicht selten zur eigenen Gegenwart, stets zur Geschichte und im Grenzfall zur europäischen Tradition.<sup>209</sup>

Die aufbewahrte Dinge als Duplikat eigenen *ichs* machen die Installationen Kabakovs zu den „Speicherammern“, deren Betrachtung mit der „mystischen Initiationsreise“ durch das Reich des Finsternis bis hin zum Licht<sup>210</sup> verglichen werden kann. Seine Kunstwerke wiederholen immer

---

<sup>209</sup> Umberto Eco. 1985, S.39.

<sup>210</sup> Boris Groys: `Zeitgenössische Kunst aus Moskau`, München, 1991.

wieder die Ängste im sowjetischen Alltag, um dann den Beginn einer neuen Zeit nach dem Umbruch anzukündigen. Diese Zukunft erscheint dem Künstler als Erlösung.

Innerhalb der jüngeren Künstlergeneration hat die Tendenz, die Rauschenberg um 1959 weitblickend als Arbeit in der Grauzone zwischen Kunst und Leben beschrieben hat, eine nuancenreiche Palette bei Kienholz gefunden.<sup>211</sup> In seiner Loyalität zum ursprünglichen Erscheinungsbild des Objektes durchstreifte Kienholz Trödeläden, Schrottplätze und Autofriedhöfe auf der Suche nach dem eher antiquierten Unrat, nach Sachen, die angeblich bereits aufgebraucht waren. Diese Gegenstände haben das Schicksal ihres ersten Lebens, ersten Inkarnation bereits ausgelebt. In ihrer Einbindung in das von Kienholz geschaffene Kunstwerk, gewährte er ihnen eine zweite Inkarnation, erweckte sie zu neuem Leben. Das Realobjekt, das außerhalb der Kunst entstanden ist, wird zum Kunstwerk erklärt oder ins Kunstwerk eingebaut. Es wird zum Vermittler zwischen Lebenswirklichkeit und Kunst. So wird der trennende Gegensatz zwischen Müll, Kunst und Leben im Kunstwerk als Ganzheit aufgehoben und alle drei Komponente gemeinsam akzeptiert.

---

<sup>211</sup> Walter Hopps: Kienholz, Retrospektive, München 1997, S. 66ff.

## VII. Ich Identität Erinnerung

„Eines Tages“ , sagt Gerhard Richter, „werden wir keine Bilder mehr brauchen, wir werden einfach glücklich sein“.<sup>212</sup>

Das Erinnern in der Kunst Kabakovs, schreibt Gabriele Sand, ist für den Betrachter eine Vorstellung, das von der Imaginations - und Assoziationsmöglichkeit erzeugt wird, die von den Dingen selbst ausgeht und durch die Relation zwischen Gegenstand und Text entsteht. Das Reservoir für die „unnützen Dinge“ wird zu einer Gedächtnismetapher, in der das Erinnern Erzählen ist und das Gedächtnis aus einer Sammlung von Geschichten geformt ist.<sup>213</sup>

Schon in den 70er Jahren bekundet Kabakov in seinen Alben Interesse an Sammeln und Bewahren. Die aufbewahrten, alltäglichen Dinge dokumentieren das vergangene Leben und werden als Erinnerungsspuren im Gedächtnis subjektiv an die Trivialität des Alltags gebunden.

„Ein Gefühl, das jeder kennt, der seine angesammelten Papiere gesichtet und abgelegt hat, sagt uns, was wertvoll und wichtig ist, nämlich die Erinnerung an alle Ereignisse, die mit jedem dieser Papiere verknüpft sind. Sich von diesen Papieren Andenken und Zeugnissen zu trennen, bedeutet auch, sich ein wenig von seinen Erinnerungen zu trennen. In unserem Gedächtnis wird alles gleich wertvoll und bedeutend. Alle Punkte der Erinnerung lassen sich miteinander verbinden, bilden in unserem Gedächtnis eine Kette , aus der im Endeffekt unser Leben, unsere

---

<sup>212</sup> Kunstforum international, Bd. 152, Kunst ohne Werk , 2000, S.54.

<sup>213</sup> Gabriele Sand: `Die Erfindung der Erinnerung`, in: Ilya Kabakov: `Zeichnungen`, Ausstellungskatalog Ilya Kabakov - Zeichnungen in Sprengel Museum Hannover, von 14.März bis 16.Mai 1999, Hannover 1999, S.65.



Lebensgeschichte besteht.“<sup>214</sup>

In der 1998 entstandenen Installation *Denkmal für nutzlose Dinge*<sup>215</sup> baut Kabakov eine Gedenkstätte für alltägliche und aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissene Dinge, die einmal in einer nützlichen Bedeutung dem Leben eingefügt waren.

In der Mitte des Saales ist ein hölzernes Mausoleum errichtet. Die Stufen hinaufsteigend erblickt der Besucher einen eigenartigen Sarkophag, einen langen, flachen Kasten, der in viele kleine Fächer unterteilt ist. Hier werden die „nutzlosen Dinge“ aufbewahrt: Ein alter Handschuh, eine leere Streichholzschachtel, ein abgetragener Schuh usw. Jedes Ding ist mit einem Kommentar beschriftet. Dieses seltsame Denkmal soll Kunde geben von einstmals notwendigen, inzwischen aber aus ihrem Kontext gefallenem Dingen. So soll die Andacht an ihre lebendige Vergangenheit bewahrt werden. Kabakov kommentiert wohl nicht ironisch: „All dies verdient, dass wir mit Achtung und schweigend die Stufen hinaufsteigen.“<sup>216</sup>

Die Erinnerungsarbeit soll die aus dem Gesamtgefüge herausgefallenen Splitter wieder zum sinnvollem Ganzen, zur ursprünglichen Ordnung zurückführen. Die zur Schau gestellten Objekte sollen den Betrachter beim Betreten dieser Installation gefangen nehmen. Er begegnet all diesen Bruchstücken eines vergangenen, entschwundenen Lebens, sie sollen von ihm wieder zusammengesetzt und in ihren ursprünglichen Bezugsrahmen eingesetzt werden.

So schafft Kabakov eine Konstellation, in die der Betrachter eingeladen

---

<sup>214</sup> `Der Mann, der nie etwas wegwarf` in: Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S.178.

<sup>215</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.II, S. 258ff.

<sup>216</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.II, S. 258.

wird, mit dem Gehalt der Installation zu kommunizieren, sich auf ihre Atmosphäre einzulassen, vor allem aber Anteil zu nehmen:

„Wir können es mit dem Lesen eines Buches vergleichen: Vor uns ist eine Seite mit schwarze Tinte, aber es ist unsere Vorstellungskraft, die uns zu einem Abenteuer in eine andere Welt führt.“<sup>217</sup>

In den 70er Jahren, als der sogenannte „Linguistik Turn“ Furore machte, fand eine gewisse „Verwissenschaftlichung“ der Kunst statt.

Die Aufmerksamkeit des Künstlers wurde mehr auf die Deutung als auf das Werk selber gelenkt. Im Zuge des „Linguistik Turn“ bildete sich ein bestimmtes Verhältnis zur Kultur heraus, das in der Erklärungsmetapher „Kultur als Text“ am deutlichsten zum Ausdruck kommt.<sup>218</sup>

Die verschiedenen Versuche der Beschreibung, Analyse und Deutung von Kultur wurden entsprechend als „Textanalyse“ bzw. als „Lektüre“ durchgeführt.<sup>219</sup>

Im Konzept von Kabakov erhält die in den Texten dargelegte Lebensphilosophie Bedeutung, die in den Installationen eine Spannung zwischen Text und Betrachter aufkommen lassen. Diese Strategie der textuellen Formationen bewirkt im Werk eine gewisse Theatralität der Debatte um die verschiedenen Bereiche des menschlichen Lebens. Biografische Erinnerungen sind unentbehrlich, denn sie sind der Stoff, aus dem Erfahrungen, Beziehungen und vor allem das Bild der eigenen

---

<sup>217</sup> Ilya Kabakov in: `Ilya Kabakov, Ein Meer von Stimmen`, Katalog des Museums für Gegenwartskunst, öffentliche Kunstsammlung Basel, 1995.

<sup>218</sup> Erika Fischer-Lichte: Von „Text“ zur „Performance“ in: Kunstforum international, Bd. 152, 2000, S.61.

<sup>219</sup> Erika Fischer-Lichte in: Kunstforum international, Bd. 152., 2000, S.61.

Identität gemacht sind. Nur ein kleiner Anteil unserer Erinnerungen ist sprachlich aufbereitet und bildet das Rückgrad einer impliziten Lebensgeschichte.

„Der Großteil unserer Erinnerungen schlummert in uns und wartet darauf, durch einen äußeren Anlass „geweckt“ zu werden. Dann werden diese Erinnerungen plötzlich bewusst, gewinnen noch einmal eine sinnliche Präsenz und können unter entsprechenden Umständen in Worte gefasst und zum Bestand eines verfügbaren Repertoires geschlagen werden. Zu den unverfügbaren und den verfügbaren Erinnerungen kommen noch die unzugänglichen Erinnerungen, die unter Verschluss gehalten werden, und deren Torwächter Verdrängung oder Trauma heißen.“<sup>220</sup>

Seit seiner Kindheit war sein Leben geteilt. Ein Teil heißt „für sie“ und ein anderer ist „für mich“, wobei die Menschen in natürlichen Umständen „für sich“ leben und erst danach „für die anderen.“ „Mein *ich* entwickelte sich unter großen Mühen“, sagt Kabakov, bis es zu einem „Konglomerat unterschiedlicher Persönlichkeiten und dem Diskurs zwischen ihnen“ kam, gleich einer Art großer Sammlung, einer riesigen Institution.<sup>221</sup> In dem auf sein Werden zurückgewandten Blick kreist alles um das eigene *ich* mit der Hoffnung, Identität zu gewinnen. Jede Personage in seinen Installationen steht für eine Entwicklungsphase seines *ichs*.

Die Traurigkeit, die Kabakovs Biographie durchzieht, prägt die Gestimmtheit seiner Werke. Diese Traurigkeit ist zentral in seinem Denken und eine wichtige Voraussetzung seiner Selbsterkenntnis.

Um die Bedeutung des persönlichen *ichs* am Werk Kabakovs richtig einzuschätzen, sollte man nicht nur auf die Wahl der Protagonisten achten,

---

<sup>220</sup> Aleida Assmann: `Individuelles und kollektives Gedächtnis- Formen, Funktionen und Medien`, in: Das Gedächtnis der Kunst, Ostfildern-Ruit, 2000, S. 21.

<sup>221</sup> Ilya Kabakov, Boris Groys. 1991, S. 13-14.

sondern auch auf die Art und Weise der künstlerischen Arbeit. Selbst wenn die Szenen phantasmagorischen Charakter haben, bleiben seine Helden auf dem konkreten Boden der Realität. Die persönliche Lebensweise, die Echtheit und harte Arbeit des Künstlers, weiß er nicht nur künstlerisch zu inszenieren, sondern auch eine Glaubwürdigkeit in seinen Darstellungen zu erreichen. Gewöhnlich erwartet man eine Antwort auf die eine oder andere Lebensfrage vom Schriftsteller oder Philosophen. Diese Rolle übernimmt Kabakov als sogenannter Intellektueller, der seine Sicht im „Installation-Modell“ darlegt.

Wie bereits ausgeführt, steht das Wort *Müll* bei Kabakov als Einheitszeichen für das Leben, für das zum Selbstbewusstsein gelangte *Ich*. Dies heißt, dass für Kabakov jedwede Form der Fremdbestimmtheit mit seinem Verständnis von Leben unvereinbar ist. Er verfolgt seine persönlichen Visionen und setzt sie in seine zum Text gewordenen Werke um. In den unendlichen Serien von Kommentaren oder fremden Stimmen, die er in den Werken antreten lässt, verkündet er jeden beliebigen Wunsch, der in seinem Inneren auftaucht.

In dem Bestreben, das Leben der kleinen Leute für die Ewigkeit zu bewahren, lässt er seine persönlichen Erfahrungen mit denen der anderen kommunizieren, gleich ob es Zuschauern oder Personagen sind. All diese Erfahrungen werden in einem offenen Gespräch dermaßen ausgetauscht, sodass hier eine regelrechte Liturgie der Gemeinschaft entsteht.

So werden Installationen zu Inszenierungen der Variationen, Kontrasten und Widersprüchen des Einzelnen, in denen sich die Identitätsvergewisserung jeder der Personagen spiegelt, deren Gestaltung

zum Stilprinzip Kabakovs wird. Der inhaltliche Bau soll phantasmagorisch wirken, wie auf einer Bühne mit mehreren Schauspielern, die nicht nur durch Kabakovs Weltanschauung geprägt sind, sondern diese auch vermitteln sollen.

Diese Räume sind gleichsam Denkräume, in denen sowohl die wahrgenommene Gegenwart als auch das Erinnern in innige Auseinandersetzung treten kann und somit zu einer in sich geschlossenen Gestalt wird, die nicht mehr in Einzelaspekte zerfallen kann. Die vielfältigen konkreten Gegenstände mit ihren zugehörigen Texten vereinigen sich im jeweiligen Topos - Sehnsucht, Selbstbestätigung, Fragwürdigkeit, wie unter einem gemeinsamen Dach.

Ein weiteres Anliegen von Kabakovs Kunst erscheint als eine historische Vergewisserung als ein essentielles Eingedenken. Es soll nichts verloren gehen. Die Kunst Kabakovs als ein Bollwerk gegen das Vergessen dient auch hierdurch der Ich-Werdung als wesentliche Bereicherung des eigenen Da-seins. Wie kann eine Vielfältigkeit zu einem Ganzen führen, ohne in sich streitende Gegensätzlichkeit zu verfallen: *Der Mann, der sein Leben über andere Charaktere beschreibt*,<sup>222</sup> ist einer, der versucht sein Leben zu beschreiben, um zu wissen, wer er eigentlich sei. Hierbei entdeckt er, dass sein Leben wie aus verschiedenen Fragmenten und Bruchstücken besteht gleich einander befehdenden fremden Charakteren. Wie kann er diese einem ganzheitlichen Bewusstsein eingliedern?

„Er trifft die Entscheidung, [...] ein jeder möge seine Erzählung zu Ende führen, seine Idee zum vollkommenen Ausdruck bringen, um so vielleicht zur Ruhe zu kommen. Als ihm das klar ist, merkt er, dass der vielstimmige Lärm

---

<sup>222</sup> Die Installation ist ein Teil der „Zehn Personage“, die 1988 in Feldman Gallery in New York ausgestellt wurde.

allmählich abklingt.[...] Kein Wunder, denn es war der Lärm sehr vieler Stimmen von denen jede ihren Nachbarn zu übertönen, zu unterdrücken suchte.“<sup>223</sup>

Es herrschte nun Ruhe in ihm, er war nämlich Hausherr geworden, indem er die vielfältigen Gegensätze in sich zu einer harmonischen Vielfalt fügte gleich einem Orchester unter seinem Dirigenten.

So lebt der Mensch in seiner Geschichte, erfährt sie und strukturiert sie im Erzählen neu und schreibt schließlich an seiner Geschichte mit.

„Narrative Identität“ nennt Paul Ricoeur die Tatsache, dass das Bild einer Person im Erzählen bestimmter Situationen aus ihrer Lebensgeschichte entsteht. Die Suche nach richtigen Worten, um die eigene Lebensgeschichte zu erzählen, ist genauso wichtig, wie die konkrete historische Geschichte der Protagonisten. Aus beiden ergibt sich erst ein Bild der Identitätssuche des Menschen.

In seiner Monografie *Das Selbst und ein Anderer* präsentiert P. Ricoeur das Konzept der „Narrativen Identität“ dahingehend, dass er auf die Spannung zwischen Identität im Sinne der Selbigkeit und der Selbstheit im Sinne der Kontinuität als Kern der Individualität eines Menschen aufmerksam macht.<sup>224</sup>

Angesicht der Lebenswirklichkeit haben viele Künstler durch ihre Kunst agiert. Ein Beispiel der eigenen Wesensfindung zeigt sich im Duktus der Zeichnungen von Joseph Beuys und in der Ausrichtung ihres Gegenstandes. Dies drückt sich einmal in der weitgehenden Ablösung vom

---

<sup>223</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd. I, s. 137-138, Ein Teil von „Zehn Personen“, gezeigt erstmals 1988 in der Galerie Ronald Feldman, New York. Sammlung Norton und Nancy Dodge.

<sup>224</sup> P. Ricoeur: `Zeit und Erzählung`, Bd. III, München, 1988-1991, S.368.

Gegenstand aus, zum anderen im Verzicht auf kompositorisch durchkalkulierte Formulierung, die bisweilen den Eindruck der Kunstlosigkeit provoziert. Angesichts dieser Zeichnungen spricht man von *Bewußtseins-Protokoll*, das von sich aus ein planvoll begründetes Kunstschaffen ausschließt.<sup>225</sup>

Beuys sah eine Perspektive, um Lebensbedingungen mit Hilfe einer anthropologisch erweiterten Kunst zu ändern und er prägte den Satz: „Jeder Mensch ist ein Künstler“, der zu seinem Schlagwort wurde.<sup>226</sup> Seine Zeichnungen, Objekte, Skulpturen, Environments usw. sind vor diesem Hintergrund zu betrachten. In diesen Gattungen brachte Beuys seine Visionen zur Anschauung.

„Die beschwörende Form der Todesbilder in seinem Oeuvre fungiert als Auslöser des Gegenteils, soll die Vorstellung von erfülltem Leben, Aufhebung von Entfremdung, das Streben nach Heilung und Glück stimulieren.“<sup>227</sup>

So durchzieht das Todesthema als Leitmotiv das gesamte Oeuvre von Beuys. Ausrangierte Gegenstände, die banal und erschreckend in seinen Werke eingeordnet sind, verweisen auf den Tod als unausweichliche Konsequenz des Lebens. Diese Spuren des Gebrauchs und der Abnutzungs mahnen, dass Dasein definitiv ein Ende hat.<sup>228</sup>

Mit einer indirekten Evokation des Todes wird dessen bloße Vorstellung negiert und der Tod als absolutes und untranszendierbares Ende des

---

<sup>225</sup> Rolf Wedewer: Joseph Beuys, Tier und Kreuz- Avantgarde und Mythen, in: Max Imdahl, Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?, Köln, 1986, S.155-156.

<sup>226</sup> Armin Zweite: `Zeige deine Wunde, in: 7 Vorträge zu Joseph Beuys 1986` Mönchengladbach, 1986, S. 37ff.

<sup>227</sup> Armin Zweite in: 7 Vorträge zu Joseph Beuys 1986, 1986, S. 38.

<sup>228</sup> Armin Zweite in: 7 Vorträge zu Joseph Beuys 1986, 1986, S. 43.

Lebens definiert.<sup>229</sup> Als Ergänzung zu dieser Idee wählt Beuys medizinische Elemente als Symbole der Vergänglichkeit und treibt damit die Negierung des gesicherten menschlichen Daseins ins Extrem. Es dürfte in der Tat kaum einen Betrachter geben, der vor diesen Elementen nicht an seinen eigenen Tod denken würde und versucht diese deprimierenden Gedanken sofort beiseite zu schieben. Je nach Grad der Betroffenheit reagiert und antwortet der Betrachter mit Gleichgültigkeit oder Gereiztheit.<sup>230</sup>

Wie in seinem Environment *Zeige deine Wunde*<sup>231</sup> ist Beuys mit der angesprochenen Thematik natürlich nicht allein. In Literatur, Kunst und Musik ist der Tod zentrales Anliegen geworden. Die Auseinandersetzung mit dem Sterben rückt in das Zentrum künstlerischer Äußerungen. Die Künstler, die sich mit dem Tod befassen, reagieren damit auf das ganze Ausmaß an Zerstörerischem, ob es Macht, Terror, Gewalt, Leid, Ausbeutung und Unterdrückung sei.

Beuys war einer der Künstler, der es wagte, Kritisches und Utopisches als alternatives Denken in ästhetische Formen zu übertragen. In seinem Wirklichkeits- und Kunstverständnis war für Beuys die Plastik allumfassend. Hier kam es ihm darauf an, durch Abfallprodukte im Beschauer plastische Bilder entstehen zu lassen, die diesen Abfall in seiner Trostlosigkeit und Hoffnungslosigkeit überwinden.<sup>232</sup> Er führte den Begriff der „Sozialen Plastik“ als völlig neue Kunstform ein und wollte hiermit ein Denkmal für die Menschheit und das Menschsein setzen. Das Wort Plastik erscheint bei

---

<sup>229</sup> Armin Zweite in: 7 Vorträge zu Joseph Beuys 1986, 1986, S. 43.

<sup>230</sup> Armin Zweite in: 7 Vorträge zu Joseph Beuys 1986, 1986, S. 45ff.

<sup>231</sup> ‚Zeige deine Wunde‘ - entstand 1974/75, wurde 1976 im Kunstforum München gezeigt.

<sup>232</sup> Götz Adriani: Joseph Beuys, Köln 1994, S. 68.



ihm als hohes, geistiges Wesen.<sup>233</sup>

Wenn man der Rangordnung in den Auffassungen von Plastik folgt, wird deutlich, dass es sich hier um einen Begriff handelt, der nicht mehr an die Person Beuys gebunden ist, sondern „generelle Gültigkeit“ reklamiert. Letztlich geht es hier um die Idee des Gesamtkunstwerkes, in das „jeder Mensch als ein Künstler“ eingebunden ist.<sup>234</sup> Hier sehen wir einen Totalitätsanspruch, der nahezu in identischer Weise auch von Kabakov in seinen „Totalen Installationen“ vertreten wird. Im Gegensatz zu Kabakov ist bei Beuys dieses Gesamtkunstwerk ausschließlich zukunftsbezogen, während Kabakovs wesentliches Anliegen darin besteht, die Vergangenheit vor dem Vergessen zu retten.

Auch Niki de Saint Phalle zählt zu den wenigen Künstlern, die ihr individuelles Privatleben mit ihrem künstlerischen Schaffen verquicken. Ihre Werke, Schriften, Briefe, Stücke und Filme sind Bestätigungen und Beweismittel für diese Fusion. In ihrem Theaterstück ME/MOI/ICH<sup>235</sup> erforscht Niki de Saint Phalle auf eindringliche Weise sich selbst, ihre Kindheit und ihre weitere Entwicklung bis zur Gegenwart. Darin ist die Auseinandersetzung mit ihrer religiösen Vergangenheit und mit der Person Jesu eingebunden. Als Höhepunkt der Geschichte wird die Frau ME selbst zur Hohenpriesterin, zur Göttin und Begründerin einer neuen Religion.

Ganz unumwunden wird hier das Bedürfnis nach göttlicher Abstammung

---

<sup>233</sup> Johannes Stüttgen: `Das Kraffteld des erweiterten Kunstbegriffs von Joseph Beuys`, in: `7 Vorträge zu Joseph Beuys 1986`, 1986, S. 107-108.

<sup>234</sup> Johannes Stüttgen in: `7 Vorträge zu Joseph Beuys 1986`, 1986, S. 109.

<sup>235</sup> Niki de Saint Phalle zusammengefasst nach den Katalogen und Artikeln in den Katalogen: 2001, Lausanne, Niki de Saint Phalle, Monographie. 2001, Lausanne, Niki de saint Phalle, Catalogue Raisonné-1949-2000. Schröder Stefanie: Ein starkes, verwundertes Herz- Niki de Saint Phalle, Breisgau, 2000. Schulz, Carla: Niki de Saint Phalle. Bilder- Figuren-Phantische Gärten, München, 1987.

des Weibes verkündet. Nur hierauf gründet das Vertrauen in die eigene Kraft und der Glaube an die Möglichkeit, als Frau die Welt verändern zu können. Aus dieser Idee einer Göttin und Urmutter kreiert sie 1966 in Stockholm ihr größtes Architekturprojekt „Hon“. Die monumentale Nana, die in der Pose des Gebärens dargestellt wird und so überwältigend und königlich das Lebens zelebriert. *Hon* als Symbol der Mutter-Erde, die Mutter aller Huren, als Kathedrale, wurde nach der Ausstellung wieder zerstört. Für diese Künstlerin gilt es nur als folgerichtig, dass selbstbewußte Frauen in einer „göttlichen Sphäre“ verwurzelt sind.

Niki de Saint Phalles Werke werden von ihrer Persönlichkeit geprägt. Mit farbenfrohen Darstellungen der Mythen versprüht sie Lust am Leben. Widersprüche des Lebens überwindet sie durch Frohsinn. Ein Ausdruck von gesundem Selbstbewußtsein ist die Unmittelbarkeit aller Nanas. Diese Ansicht lässt sich am treffendsten mit einigen Sätzen von Jean Dubuffets aus seiner programmatischen Schrift *Les positions anticulturelles* belegen:

„ Ich strebe nach einer Kunst, die direkt mit unserem täglichen Leben verbunden ist und aus ihm hervorgeht, die die unmittelbare Ausstrahlung unseres wirklichen Lebens und unserer wahren Empfindung ist(...) Die Kunst wendet sich an den Geist und nicht an die Augen.(...) Sie kann dem Menschen neue Mythen und Geheimnisse schenken und Werte, sowie unzählige, unvermutete Aspekte von Dingen erschließen, die man bisher nicht kannte.“<sup>236</sup>

In der gesamten modernen Kunst taucht immer wieder der Vorwurf auf, die Künstler seien zu subjektiv, indem sie in ihren Werken immer nur sich selbst zur Schau stellten. Dies soll dadurch entkräftet werden, dass in der

---

<sup>236</sup> Jean Dubuffet, Katalog der Galerie Beyerler, Basel, Februar-April 1965, zitiert in: Rolf Wedewer: `Joseph Beuys, Tier und Kreuz- Avantgarde und Mythen`, in: Max Imdahl, `Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?`, Köln 1986, S.158.

Moderne der Künstler von geistigen Positionen bestimmt wird, die aus dem Grundthema: Die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, entstehen. Bei aller Verschiedenheit der Argumente und Theorien zu einer Erkenntnis der Wirklichkeit, mit der es der Künstler aufnimmt, bleibt eines allen gemeinsam: Die biographische und somit persönliche Verwobenheit in die jeweilige Daseinsbedingungen. So entsteht die *imago* der Wirklichkeit, wie der Maler sie sich formt. Alles richtet sich nach der Frage, wie mache ich mich verständlich; wie vermittele ich *meine* Sicht der Dinge?<sup>237</sup>

## VIII. Die Zeit

Wie viele andere zeitgenössische Installationskünstler, hat auch Kabakov der Gestaltung der zeitlichen Dimension eine zentrale Bedeutung zuerkannt. Die Zeitthematik ist dabei in seinem Werk immer mehrfach präsent: als Erfahrungsdimension des Individuums, d.h. als individuelle Lebensgeschichte einerseits, wie auch andererseits gleichzeitig immer als nationale, d.h. hier kollektive Geschichte. Bei der Behandlung der Zeitthematik interessiert Kabakov besonders der Zugriff auf Geschichtliches aus der Perspektive der Erinnerung, die er in seinen Sujets und Erzählungen jeweils von seinen Protagonisten wieder aufleben lässt. Die Erinnerung als Ausgangsthema hat seine adäquate formale Umsetzung

---

<sup>237</sup> Jürgen Claus: `Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbsterzeugnissen`, Hamburg, 1963.

in den Installationen. Hier findet Kabakov ungewöhnliche Wege, indem er beispielsweise sortierte und beschriftete Müllgegenstände in der Installation zu den Objekten umwandelt, in denen die Vergangenheit lokalisiert und in chronologischer Reihenfolge aufgebaut wird.

In *Das Seil Meines Leben* oder *Das Schiff meines Lebens* wird schon über den Titel dieser Werke angedeutet, dass hier Zeit in besonderer Weise im Mittelpunkt steht. Wichtige Elemente seines Werkes hat er hier zusammengefasst:

„Ich habe mich entschlossen, mein Leben in Gestalt eines Seils darzustellen und alle Ereignisse meines Lebens, eines nach dem anderen, an ihm entlang anzuordnen. Und zwar in der Reihenfolge, in der ich mich erinnere, ohne zwischen den wichtigen und den unwichtigen zu unterscheiden- schließlich sind sie ja alle gleichermaßen wichtig, oder? Doch als ich das getan hatte, spürte ich plötzlich, dass noch vor dem ersten Ereignis, an das ich mich erinnern konnte, irgend etwas geschehen sein musste mit mir, etwas woran ich mich nicht einmal erinnern konnte; und wahrscheinlich würde auch nach meinem Tod irgend etwas geschehen...Darum ließ ich am Anfang und am Ende des Seils zwei lange Abschnitte leer, vor und nach dem erinnerten und dokumentierten Teil meines Lebens.“<sup>238</sup>

Als Metapher seiner eigenen Vollendung, schafft Kabakov für die Betrachter ein Werk *Das Boot meines Lebens*<sup>239</sup> in der Erkenntnis, alles sei gesagt. Die Installation verbindet das Bild eines „fahrenden“ Bootes mit der Erzählung des Autors über sein Leben. Sie beginnt mit dem Moment seiner Geburt, umfasst auch die Arbeit an dieser Installation und endet mit seinem

---

<sup>238</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S. 83.

<sup>239</sup> Die Installation wurde 1993 in Salzburger Kunstverein gezeigt.

## 60. Geburtstag:

„Es gibt einen Zustand, eine der spannendsten Erfahrungen: Man ist noch am Leben und gleichzeitig irgendwie schon nicht mehr, man macht das Leben, mit all seinen Höhepunkten und Wechselfällen, nicht mehr mit, sondern man lebt zum Teil schon danach und betrachtet das eigene Leben gewissermaßen von außen, ja überblickt es wie von einer Anhöhe, als wäre es bereits abgeschlossen. Man lebt und ist irgendwie tot“.<sup>240</sup>

Die visuell-literarische Darstellung von Biographien kennt man aus Bibliotheken und Museen, wo die Attribute der vorgestellten Person mit Erklärungen präsentiert werden. Diese Art der Ausstellung wird von Kabakov übernommen, der alles in Schaukästen und Schautafeln anordnet und dann in einer Art Korridor vorführt. Der Besucher bewegt sich inmitten eines fremden Lebens, von einer Lebensphase zur anderen. Alles verläuft in einem Labyrinth dieses 17m langen und 5m breiten Bootes. Dieser Irrweg ist das abgeschlossene Leben eines einzigen Passagiers, bei dem es wenig Angenehmes und nicht viel Interessantes gab.

Kabakov verbindet in seinen Werken stets die drei Zeitebenen: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und vermittelt so die Wahrnehmung eines Zeit-Raumes, der auf den ersten Blick schwer zu erkennen ist. Erst der erzählerische Ideenreichtum in den Texten lässt den Betrachter in diesen Zeitfluß eintreten.

Auch in der Installation *Labyrinth. Das Album meiner Mutter*<sup>241</sup> geht es um Zeit und Geschichte. Hier dienen familiäre biografische Elemente als Leitfaden dazu, die Suche nach eigener Identität in diesen Geschichten einzufädeln. Im Gegensatz dazu steht in der Installation *Der Mann, der aus*

<sup>240</sup> ‚Das Boot meines Lebens‘ in: Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S. 464. 1993 wurde die Installation in Salzburger Kunstverein gezeigt.

<sup>241</sup> Die Installation wurde 1990 in der Ronald Feldman Gallery New York gezeigt.

*seinem Zimmer in den Kosmos flog*<sup>242</sup> die Flucht aus der Zeit im Mittelpunkt. Es handelt sich hier um das Fliehen aus der umgebenden Welt, um sich selbst zu gewinnen und die Welt als Vergangenheit hinter sich zu lassen, um in die Ewigkeit einzutreten.

Poul Ricoeur behauptet in seinem Buch „Zeit und Erzählen“, dass Nachdenken über die Zeit mit dem menschlichen Drang zum Erzählen verbunden sei und sich beide Impulse wechselseitig befruchten. Er betrachtet die Zeit als in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft „zerstreut“. Er erklärt sie über den „Umweg“ einer intensiven Beschäftigung mit Texthermeneutik und Metapherntheorie. Auch bespricht er das Paradox der Zeit, deren objektive Betrachtung mit der subjektiven Zeiterfahrung in Einklang gebracht werden muss.<sup>243</sup> Ricoeur ist davon überzeugt, dass es bei der Erinnerung an die Vergangenheit stets auch um die in der Gegenwart noch nicht eingelösten Hoffnungen des Menschen geht. Ausdrücklich heißt es bei ihm, dass die Vergangenheit nicht als „endgültig vorübergegangen und als kraft- und wirkungslos betrachtet“ werden darf.<sup>244</sup> Mit anderen Worten, die Erinnerung bewahrt die Erwartungen der Vergangenheit auf und deren weiterhin ausstehende Erfüllung führt zur Gegenwart zurück. In diesem Sinne versuchen sowohl literarische Fiktionen als auch Historiographie, jeweils auf ihre Weise, die unterschiedlichen Zeitbegriffe, sowohl chronologische als auch subjektive Betrachtung, miteinander zu versöhnen. So wird verfolgt, dass ohne das Moment der literarischen Gestaltung weder die Geschichtsschreibung auskommt, noch die Fiktion auf die Strukturen von Raum und Zeit verzichten kann, um dem

---

<sup>242</sup> Die Installation wurde erstmals 1985 in Moskauer Atelier realisiert. 1988 wurde in der Gallery Ronald Feldman New York gezeigt.

<sup>243</sup> P. Ricoeur: `Zeit und Erzählung`, Bd.III, 1988-1991.

<sup>244</sup> P. Ricoeur: `Zeit und Erzählung`, Bd.III, München, 1988-1991, S.356.

der Phantasie Entsprungenen Glaubwürdigkeit zu verleihen. Deshalb gibt es die fiktionale wie auch historische Darstellung nie in Reinform. Sein Konzept „das Übergewicht von Konsonanz über die Dissonanz“ kann als ein „Antwortversuch“ auf das Problem der Zeit verstanden werden.<sup>245</sup>

Auch Kabakov antwortet auf seine Weise auf dieses Problem, eine Synthese des Heterogenen zu erreichen. Die Aufgabe, die Wahrheit und somit die Ganzheit des Lebens aus ihren Bruchstücken zusammenzusetzen, übernimmt bei ihm die Erinnerung, die es wach zu halten gilt. Seine Menschen sind nicht Gefangene ihrer Erinnerungen, sondern sich wohl der Welt bewusst, die sie in sich tragen. Folgerichtig suchen sie keinen Anschluss an eine neue Welt (*Der Mann, der nie etwas wegwarf (Der Müllmensch)* ; *Der Mann, der ins Bild flog*). Unermüdlich ermuntert Kabakov die Betrachter seiner Installationen dazu, den Blick auf das Ganze gerichtet zu halten.

In der orthodoxen Theologie führt der Weg zur unmittelbaren Erkenntnis über den schauenden Blick der Ikone. Die Welt der Ikonen ist eben die Welt des verzaubernden Blickes, aus dem Göttliches hervorbricht, und den Menschen wie vom Blitz getroffen mit ihm vereint und so erst die Schönheit des ewigen Lebens erstrahlen lässt. Nur in solchen Momenten wird die drückende Last des Alltags überwunden. Diese Welt der Ikonen, welche nicht der Bewältigung des Alltags dient, erlaubt vielmehr einen ekstatischen Blick nach vorn, der das Wesen des Daseins erfahren lässt.

In diesem Licht erscheinen Kabakovs Werke ikonenhaft. Der Betrachter wird von ihnen getroffen, ergriffen. Er erfährt sich in eine ihm nicht geheure Welt versetzt, in der die Alltagsgewohnheiten aufgehoben sind. Die Alltagszeitwahrnehmung als eine Aneinanderreihung von "Jetzt-Punkten"

<sup>245</sup> P. Ricœur. 1988-1991, S.14.

erscheint in Kabakovs Installationen nicht mehr angebracht.

Nach Umberto Eco werden in der Kunst zwei Arten von Zeit unterschieden: a) Die Zeit des Dargestellten und Erzählten und b) Die Zeit des Darstellens und Erzählens.<sup>246</sup> Nach diesen Prinzipien kann man die ganze Geschichte in einem Augenblick so erfassen, wie es bei Kabakov auch der Fall ist. In seinen Installationen herrscht stets Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Jeder dieser Perioden ist mit einem Gegenstand in der Installation verbunden, ein somit Dargestelltes und Erzähltes. In der Begegnung mit dem Kunstwerk wird dagegen die Zeit subjektiv erlebt; der Betrachter wird fast physisch von innen ergriffen und somit zu einer notwendigen Komponente des Gesamten. Hier wird die Zeit fließend als Darstellen und Erzählen erfahren.

Die Auseinandersetzung mit der Zeit, in diesem Falle als Erinnerung an die Vergangenheit wird in manchen Werken Kabakovs sogar zur therapeutischen Behandlungsmöglichkeit.

*Behandlung mit Erinnerung* (1997 Whitney Museum of American Art, New York)<sup>247</sup> - Es handelt sich um eine Behandlungsmethode, die W. N. Ljublin in der Stadt Saratow im Jahr 1992 begründet hat. Hierbei werden dem Kranken schwarz-weiß Dias von Fotos aus seinen privaten Alben gezeigt. Die Fotos werden in biographisch-chronologischer Reihenfolge vorgeführt und möglichst von einem Verwandten des Patienten kommentiert. All das hilft dem Kranken sich zu entspannen und in tiefen Schlaf zu sinken. Die Installation stellt den Korridor eines russischen Krankenhauses dar, der durch sechs Türen zu sechs Räumen führt. In jedem Raum steht der

---

<sup>246</sup> Umberto Eco: `Über Spiegel und andere Phänomene`, Wien, 1988.

<sup>247</sup> `Behandlung mit Erinnerung` in: Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.II, S.188ff.



Betrachter vor einer Absperrung, hinter der ein bezogenes Eisenbett, drei Hocker und ein Nachttisch zur kargen Einrichtung gehören. Der Betrachter soll sich setzen und per Kopfhörer die Übersetzungen der Texte anhören. Die trostlose Atmosphäre wird noch durch einen grau-blauen Anstrich unten an den Wänden und dem schwachen Schein der Glühlampen oben gesteigert.

Die 'Behandlungsprozedur' gleicht einer 'Endlos-Performance', die sich im Krankenzimmer abspielt: Über den Kopf des Betrachters stehen auf Regalen zwei Diaprojektoren. Der eine wirft im Abstand von 11 Sekunden besagte biographische Dias an die Wand, der andere projiziert nur einen Lichtfleck. Beide Lichtstrahlen überschneiden sich, sodass die dargestellten Personen und Porträts verschwimmen, als tauchten sie aus der Tiefe empor wie 'Geister der Vergangenheit'. Zu jeder Fotografie ist ein Text zu hören. Alles erfolgt in stetem Wechsel nach einem gleichförmigen beruhigenden Rhythmus. Dieselbe Situation wiederholt sich in den anderen Räumen. Alles ist so eingerichtet, dass diese Behandlung sowohl den fiktiven Kranken als auch dessen Angehörige erreicht. Der Besucher muss sich dagegen in die 'Performance' hineinziehen lassen und darf nicht neutraler Beobachter bleiben.

Diese Installation ist ein Beispiel dafür, dass das individuelle Gedächtnis organisch mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verbunden ist. In diesem Fall entbindet es sogar heilende Kräfte. Laut Professor W. N. Ljublin werden ältere bettlägerige Kranke mit dieser Methode aus ihrer depressiven Grundstimmung gelöst.

Die Gedächtnisebene, in der es ermöglicht wird, die Vergangenheit in Erinnerung zu rufen, könnte man als „archiviertes Vergessen“<sup>248</sup>

---

<sup>248</sup> Poul Ricœur: 'Das Rätsel der Vergangenheit', Essen, 2000, S.141-142.

bezeichnen. Dort wird die Vergangenheit quasi gespeichert, um durch Erinnerungsarbeit im Sinne der Mnemotechnik retrospektiv ins Bewusstsein zurückgerufen werden zu können. Die Zeit ist für Kabakov keineswegs nur eine Erinnerungsarbeit, die auf Vergangenheit zurückblickt, sondern sie wird in Gegenwartsschilderung und Zukunftsschau im Sinne der Utopie eingebettet.

Diese Gesamtschau von Zeit kommt im *Denkmal für eine untergegangene Zivilisation* (1999, Cantieri alla Zisa, Palermo)<sup>249</sup> zum Ausdruck. Dieses Denkmal ist dem wichtigsten Ereignis des 20. Jahrhundert gewidmet, der russischen Revolution. Nicht weniger wichtig als der Beginn der Ära des Sozialismus ist das Ende dieser Ära in den ausgehenden 80er Jahren. Doch der Totalitarismus, der seine politische Macht verloren hatte, blieb im Bewusstsein und Unterbewusstsein derer, die ihn erlebt hatten. Da das politische System des Totalitarismus nicht wie etwas Fremdes über die Menschen hereingebrochen ist, sondern im Keim von jedem mitgebracht wurde, ist es um der Zukunft willen so wichtig, ihn nicht zu vergessen oder zu ignorieren. Kabakov möchte ein Denkmal für all jene schaffen, die diese Welt zwar überlebt haben, aber durch Propaganda und pausenlosen psychischen Druck deformiert wurden. Dieses Denkmal soll den gewöhnlichen Alltag in seiner Normalität zur Darstellung bringen, wie auch die verschiedenen Formen, in denen das Menschliche im Menschen überlebt hat. Schließlich bezieht sich das Denkmal nicht nur auf den Totalitarismus, sondern auf jeden Menschen in jeder Gesellschaft, wo immer die Persönlichkeit des Menschen deformiert wird und ihn zwingt, seine eigene Natur zu verändern.

Das aus 38 „Totalen Installationen“ bestehende Denkmal mißt eine Fläche

---

<sup>249</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.II, S.356ff.

von 60 x 80m, eine Höhe von 3,5m bis 7m. Es ist ein gigantisches „Bauwerk- ein „Palast der Sowjets“, in dessen Entwurf man die grandiosen Formen des stalinistischen Architektur erkennt. Doch in all diese unfertige Pracht ist eine andere Welt hineingebaut. Überall stehen provisorisch zusammengenagelte Wände, die neue große und kleine Räume mit Winkeln, vielen Türen und Korridoren bilden. Den Betrachter wird ein bestimmter Weg mit Hinweisschildern zum Sommergarten vorgeschrieben. In diesem Labyrinth gelangt der Betrachter allerdings nie in den Sommergarten, an dessen Tür auf einem Schild „Geschlossen“ steht. Wir sehen hier auf der einen Seite den Irrgarten des menschlichen Daseins und auf der anderen Seite das versprochene, aber unerreichbare Paradies. Die Art und Weise, wie Kabakov Geschichtliches in Szene setzt, verleiht dem vergangenen Geschehen rückblickend Ausmaße eines Mythos. Auch der Mythos ist den rein historischen Fakten weit überlegen, er gleicht eher einem Monument, als Denkmal für die Vergangenheit. Zur Illustration des Gesagten soll die Installation *Die verlassene Schule oder Schule Nr.6*<sup>250</sup> dienen.

In den 70er Jahren fing Donald Judd in Marfa in den USA an, gewerbliche und militärische Bauten in Wohnräume, Ateliers und Ausstellungsräume zu verwandeln. Jedem Gebäude wurde ein bestimmter Zweck zugedacht. Es war ein Versuch von Judd, in Marfa Objekte, Gebäude und Landschaft zu einer Synthese zu bringen. In diesem Projekt strebte er nach einer klaren Raum- und Objektaufteilung in großräumiger Ausstattung. Dieses großzügige Umfeld sollte Dauerinstallationen bergen und somit die Idee, Marfa als Schutzhafen für Kunst dauerhaft zu bauen, verwirklichen. Marfa sollte für Judd eine exemplarische Demonstration werden, in gewisser

<sup>250</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S. 478ff. (Permanente Installation, The Chinati Foundation, Marfa, 1993).

Weise sogar ein Gedenkort. Kunst sollte nicht auf Wanderschaft gebracht werden, um in irgendwelchen Galerien oder Museen herumgereicht zu werden.<sup>251</sup>

1993 lädt Donald Judd seinen Freund Ilya Kabakov nach Marfa ein, um Mansana de Chinate mitzugestalten. Ihm wurde für sein Projekt *School No.6* eine ehemalige Truppenunterkunft zugewiesen. Das Konzept dieser Installation sollte eine verlassene Dorfschule sein. Der Betrachter betritt durch offene Türen das Schulgebäude, wo ihn unversehens die trostlose Atmosphäre von Öde und Verlassenheit gefangen nimmt. Wo gestern noch Stimmen ertönten und Leben war, stehen jetzt die Zimmer leer. Auf dem Schulhof wächst verwildertes Gras, durch die leeren Fenster bläst ungehindert der Wind ins Haus, blättert in auf dem Boden liegen gebliebenen Schulheften, die niemanden mehr gehören. An den bröckelnden Wänden hängen Ankündigungen, Karikaturen, Landkarte usw.. In Vitrinen und auf Standpulten liegen Texte aus, die an das frühere pulsierende Leben, das diese Schule einmal erfüllte, erinnern; z.B. „*Wie wir unsere Schule repariert haben?*“ oder „*Wie wir uns beim Ausflug ins Historische Museum benommen haben*“. In dieser Installation ist die Zeit zum Stillstand gekommen. Gleich einem Denkmal wird hier längst Vergangenes eingefangen und in Form einer monumentalen Installation verewigt. Somit wird das Leben zur Kunst transformiert, und so kann Kabakov postulieren: „Das Leben darf verschwinden, die Kunst niemals.“<sup>252</sup>

In diesem Prozess der Schaffung von Geschichte spielt das Museum eine wesentliche Rolle, insofern es die Relikte der vergangenen Zeiten nicht nur bewahrt, sondern durch deren Deutung sie zur Geschichte und

---

<sup>251</sup> Rudi Fuchs: Donald Judd (Künstler am Werk), in Ausst.. Katalog: Nicolas Serota, 'Donald Judd', Köln 2004, S. 13ff.

<sup>252</sup> Ilya Kabakov, Werkverzeichnis, 2003, Bd.I, S. 485.

Vergangenheit werden lässt. Dies beginnt bereits bei der Entscheidung, was in die Sammlung aufgenommen wird; denn selbst das unscheinbarste Objekt, das schlichteste Kunstwerk wird im Museum aufgewertet und erhält den Rang einer kulturgeschichtlichen Bedeutung.

In den Museen wird gesammelt, bewahrt, geforscht, und doch dient dies alles vornehmlich der Bemühung, die Objekte zu präsentieren. Gerade das Zeigen der Werke ist deshalb so bedeutend, weil ihm im Sinne der Selbstvergewisserung, der Schaffung von Identität, der Festigung des Gedächtnisses der jeweiligen sozialen Gemeinschaft bis hin zu Nation eine wesentliche Rolle zuteil wird.

Trotz aller Kritik wird auch von Ilya Kabakov die Bedeutung des Museums als Ort des kollektiven Gedächtnisses sehr geschätzt. In diesem Sinne entwickelte er gemeinsam mit seiner Frau Emilia die Installation *Denkmal für untergegangene Zivilisation*<sup>253</sup>, die in der Tradition eines Kunstmuseums aufgebaut ist. Kabakovs Monument sollte seinen Wunschtraum realisieren, eines Tages die zahlreichen „Totalen Installationen“, die zusammengefasst Kabakovs große persönliche ‚Erzählung‘ der Geschichte des totalitären Systems der Sowjetunion bilden, an einem Ort zusammenzuführen. Die Aufbaustruktur, die beide Künstler für die Installation ausgewählt haben, verleiht dem Werk den Charakter einer historischen Ausstellung, in der die gesammelten Fotografien, Propagandamaterial, Zeichnungen und Texte, die Erinnerungen an das vergangene Leben in der Sowjetzeit wieder aufleben lassen und erhalten.

Seit der Zeit der Alben schuf Kabakov immer wieder Künstlerfiguren, die ihm die Möglichkeit erschlossen, seine Werke aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten, indem er in die jeweilige von ihm selbst

---

<sup>253</sup> Ausgestellt im Jahr 1999 in Canteli Culturali alla Zisa in Palermo.

erfundene Künstlerbiographie schlüpft, die er dann analysiert und in Obhut nimmt. Am eindrucksvollsten dokumentiert dieses Vorgehen die Installation *„Leben und Werk des Charls Rosenthal“*.<sup>254</sup>

Diese Installation gleicht einer klassischen Retrospektive zum Werk eines spät zu Ruhm gekommenen Malers. Wie auch andere Personagen von Kabakov ist Rosenthal eine Totalerfindung, dem gegenüber Kabakov die Rolle des Kurators übernimmt. Die Ausstellung, eingerichtet in fünf großen Sälen, soll das Werk des verkannten Künstlers posthum würdigen.

Der Betrachter durchschreitet eine Zimmerflucht, in der neben den frühen Arbeiten bis hin zum Spätwerk sich ein Künstlerleben entrollt, dem der aufmerksame und phantasievolle Betrachter durch seine „gelungene“ Teilnahme kongenial nahe kommt, und so der Gesamtinstallation Sinn verleiht. Diese Installation ist auch kunsthistorisch deshalb interessant, weil Kabakov sich selbst und seinen künstlerischen Werdegang hier offenbart. Am Beginn des Schaffens erster Saal - entsteht das Thema des „Leeren“ und des „Weißen“. Über den „Realismus“ in der Kunst im zweiten Saal geht der Weg weiter zu Saal drei, wo Narratives in das plastische Bild eingewoben wird und der Künstler nach einer Verbindung von Malerei und Literatur sucht. Doch zunehmend lässt das Interesse an einer realistische Darstellung in seinen Bildern nach. Die Darstellung eines Sujets ist im vierten Saal nur noch eine dünne Hülle, an manchen Stellen eingerissen, um dahinter eine klaffende Leere aufzudecken. Dieser Reduktion entspricht ein schwindendes Interesse am eigenen realen Leben. An dessen Stelle tritt die Beschäftigung mit eigenem Innenleben, die Suche nach dem Ich, nach dem inneren Weg, den er nur allein gehen kann. Im fünften und letzten Saal sind nur noch große, leere, weiße Leinwände aufgespannt, ohne Spuren

<sup>254</sup> Ilya Kabakov, *Werkverzeichnis*, 2003, Bd.II, S. 376ff;(ausgestellt im Jahr 1999 in Contemporary Art Gallery, Mito).

der äußeren Welt. Der ganze Saal ist eher ein Meditationsraum voll weißem Licht, das von oben hineinflutet. Der Saal versetzt den Betrachter in einen Zustand von Ruhe, Stille und „Erleuchtung“. Nachdem er die Gesamtinstallation durchschritten hat, empfindet der Besucher am Ende die Hommage an Rosenthal als Lebensbilanz von Kabakov.

## IX. Zusammenfassung

Der industrielle Fortschritt verändert Anfang des 20. Jahrhunderts nicht nur die allgemeinen Lebensbedingungen sondern auch das Kunstverständnis. Die Gegenstandswelt wird im Kunstwerk nicht mehr einfach abgebildet und beschrieben. Das veränderte Leben wird zunehmend fragwürdig, gleichzeitig bleibt aber die Forderung bestehen, Leben und Kunst in Einklang zu bringen, was sich immer problematischer gestaltet.

Beim Versuch, das Thema *Müll* bei Kabakov zu vertiefen und es im Verhältnis zur Zeit und zu Ich-Identität zu sehen, muss man nicht nur die Vielfalt und den Reichtum an verschiedenartigsten Werken hervorheben, sondern auch die Besonderheit der Schaffensprozesse.

Gewiss, die Welt, die Kabakov immer wieder in seiner Kunst überliefert, ist für russisch-orthodoxes Bewusstsein nicht ungewöhnlich. Seine Absicht ist es nicht, einen *schönen Schein* zu liefern, vielmehr lädt er in eine Welt konkret erfahrbarer Wirklichkeit ein. In jedem grundlegenden Sujet wird die Trauer über versäumtes Lebens nicht geleugnet, sondern schöpferisch gestaltet und somit sinnerfüllt.

Als Kind des Krieges wächst Kabakov in einem autoritären und repressiven Staat auf. Große wirtschaftliche Not und widrige Lebensumstände, die seine Kindheit und Jugend begleiten, prägen später seine Einsichten in die Unabänderlichkeit menschlicher Existenz. Die Enge und das Gefühl der Kasernierung haben nicht nur die frühen Installationen Kabakov beeinflusst, sondern sein Gesamtwerk, das als eine kritische Auseinandersetzung mit der großen und kleinen Welt des russischen Lebens zusammengefasst werden kann. Daher wird die Kunst Kabakovs folgerichtig von dem Thema beherrscht, das Bild „des kleinen Mannes“ zu schaffen und in seinen Installationen in vielfältigen Variationen darzustellen.

Der kleine Mann als Figur des kommunalen Lebens wird in den Installationen zum Leben erweckt. Der Künstler presst ihn regelrecht in Wohnwaben und lässt ihm kaum Luft zum Atmen. Hier verdichtet sich seine Erfahrung des trostlosen Lebens in der Kommunalwohnung, aus der es kein Entfliehen gibt, außer durch Phantasie und Traumwelten. So fliegt eine Figur durch das Dach in den Kosmos, und eine andere baut ein Zimmer im Kinosaal mit Blick auf die Leinwand, oder der Traum einer dritten verwirklicht sich in einem endlich gefundenen Ort, selbst wenn es nur ein Schrank ist, der den Dauerwunsch nach Abgeschlossenheit, der Stille und Ungestörtheit erfüllt. So wird es deutlich, dass Kabakovs Werkauffassung eine Inszenierung eigener erduldeten Widrigkeiten in den sowjetrussischen Wirklichkeit ist, die mahnend auf die Nachwelt in seinen Installationen dargestellt wird.

Der Künstler, der sich schon sehr früh nach seinem Studienabschluß 1957 das Ziel steckte, ein Meisterwerk zu schaffen, sah sich dagegen angewiesen, der staatlich reglementierten Kunstrichtung des sozialistischen



Realismus zu folgen, die keinen Abweichler duldeten. Dennoch blieb Kabakov ein selbständiger Künstler, indem er sich mimikryhaft mit dem Regime arrangierte und in seiner Mitte lebend es kreativ reflektierte. So wurde er offiziell Kinderbuchillustrator, gehörte aber inoffiziell einem Moskauer avantgardistischen Künstlerkreis an, der sich „Moskauer Konzeptualisten“ nannte und den Begriff *Sor- Art* prägte.

Kabakov erfand den für sein Gesamtwerk charakteristischen Begriff der „Totalen Installation“, und hob hervor, dass es sich dabei um eine spezifisch russische Form des Zugangs zur Welt handle. Im Gegensatz zum Westen, in dem die beziehungslosen isolierten Einzelobjekte in den Vordergrund rücken, wird der in russischer Tradition stehende Mensch durch den ihn umgebenden Raum bestimmt.

Die Totale Installation ist für Kabakov der mit Leben erfüllte Raum mit allen menschlichen Beziehungsmöglichkeiten, wie Schrift, Sprache, Musik, Gebrauchsgegenstände, die auch die Zeiterfahrung in Form von Erzählungen miteinschließen. In diesem monumentalen angelegten bildhaften Prozess wird der Betrachter miteinbezogen und zwar nicht als Konsument sondern als emotional Beteiligter.

In diesem großangelegten Werk offenbart sich Kabakov als vielschichtiger universeller Künstler, dessen Wurzeln in der russischen Literatur liegen. Durch die Vielfalt seiner Personen entsteht ein zum Raum gewordener „Experimenteller Roman“, der sowohl den Aufschwung als auch die Abgründe des Lebens vor Augen führt.

Zum zentralen Anliegen Kabakovs Werkes wird der unlösbare Konflikt zwischen Individuum und Kollektiv. Zur Konkretisierung dieses Widerstreites schildert er die Kommunalwohnung in all ihren Schattierungen und

brandmarkt dieses geschichtlich einmalige ideologische Experiment. Hier enthüllt sich der menschliche Makel in drastischer Weise, schafft aber gleichzeitig ein Denkmal für den „kleinen gedemütigten Menschen.“ Düstere Farben, matte Beleuchtungen, labyrinthische Vorräume und Gänge lassen eine authentische Atmosphäre entstehen, der der kleine Mann ausgesetzt war, und die der Betrachter in beklemmender Weise nachempfindet.

Dies ist der bedrängende 'Kabakov-Raum', in dem ein Moment des alltäglichen Lebens gleichsam verewigt wird. Auf diese Weise bewahrt Kabakov das Leben vor seiner Vergänglichkeit und Hinfälligkeit. Er erhebt jeden Moment des gelebten Lebens zum Kunstwerk, um es vor dem Vergessen und der Vernichtung zu retten.

Die Besonderheit an Kabakovs Installationen zeigt sich an ihrer inneren Spannung zwischen den konkret dargestellten Objekten und dem intendierten Sinn des Werkes, den er in den ausgestellten Texten andeutet. Diese Texte sind zudem ihrerseits zwiespältig, da sie einerseits zu 'Textobjekten' werden, auf der anderen Seite die Gesamtidee der Installation erklären und deuten sollen.

In den Installationen entsteht ein beziehungsreiches Leben vielfältigster Mitspieler, gleich wie man es aus dem russischen Roman kennt. Seine Helden sind äußerst vielschichtige, individuelle Typen mit poetischen Fluidum. Es gelingt Kabakov hier auf metaphorische Weise Grundkonstellationen menschlicher Existenz darzustellen.

Wie dem Theater auf der Bühne, so dient dem 'Tragiker' Kabakov die im Raum errichtete Welt, seine Geschichten mit Leben zu erfüllen. Dieser Raum wird bei ihm zu einem totalen Weltraum, in dem alle Einzelteile zu einer Einheit versammelt werden.

Wiederum dem Theater ähnlich dient die Totale Installation als Kommunikationsplattform zwischen Künstler und Betrachter, indem er den Betrachter als kritischen Beobachter in das Werk organisch einbezieht und ihn somit zu einem Glied des Ganzen macht.

Zu Kabakovs Auffassung von Totalität gehört sein ganz spezieller Umgang mit dem Thema *Müll*. Für ihn ist Müll mehr als ein Abfallprodukt. Er bekommt bei Kabakov Symbolcharakter für das Leben, mit seinen Beziehungen, seinen Werten und seinen Verhaltensweisen.

Einerseits offenbart sich im Müll Kabakovs Weltanschauung und Interaktion mit der gesamten Umwelt. Für ihn ist das „Müllsammeln“ gleichbedeutend dem Auflesen und Bewahren des „Abfalls des Lebens“.

Andererseits ist für Kabakov das Phänomen Müll engstens mit der untergegangenen sowjetischen Zivilisation verknüpft, die in Armut, Schmutz und Chaos endete, ohne irgendwelche Werte zu hinterlassen. Von Anfang an stand für ihn der sowjetische Alltag unter dem Zeichen des Schwundes. Der Müll gewinnt bei Kabakov nahezu kultische Dimension, er ist für ihn ewig wie das Leben, allerdings sich offenbarend als gelebtes Leben.

Der so verstandene Lebensmüll wird in seinen Installationen Ausdruck existenzieller Selbstbehauptung und Selbstfindung. Die Erinnerung an gelebtes Leben wird für Kabakov identisch mit Müllsammeln. Das Faktum des Aufbewahrens wird zum Mysterium der Bewahrung für die Ewigkeit erhoben. Die Aufbewahrung all dieser Dinge als Dublikate des *Ichs* ermöglicht eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben, sich zuspitzend auf die Frage: wer bin ich? was tue ich?

Schon in den 70er Jahren beginnt Kabakov sogenannte „nutzlose Gegenstände“ zu sammeln und aufzubewahren. Diese aus ihrem sinnvollen

Zusammenhang herausgefallenen Objekte sollen durch Erinnerungsarbeit wieder in ihren ursprünglichen Bezugsrahmen als Stoff dafür eingesetzt werden, das Bild der eigenen Identität aus den gesammelten Erfahrungen und Beziehungen zu finden. Dadurch erreicht der Künstler eine sinnliche Präsenz der Erinnerung an das vergangene Leben. In diesen Erinnerungen vergegenwärtigt Kabakov seine eigene Lebensgeschichte und inszeniert sie als einzelne persönliche Lebensweise seiner Protagonisten voller Glaubwürdigkeit und Echtheit.

Jede seiner einzelnen Personen ist Träger eines identitätsvergewisserten *Ichs*, die nicht nur die Weltanschauung Kabakovs darstellt, sondern sie auch vermittelt. Dadurch werden seine Installationen zu Denkräumen, in denen der Betrachter mit seinen eigenen Lebenserinnerungen konfrontiert werden soll.

Aus dieser Erinnerungsarbeit folgert Kabakovs Auseinandersetzung mit der Zeitthematik. In seinen Installationen (...) bewegt sich der Betrachter von einer Lebensphase zur anderen, häufig genug wie in einem Labyrinth. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden in ihrer Verflechtung wie ein Zeitfluß erfahren. Dies soll nicht als Alltagswahrnehmung, als eine Einanderreihung von „Jetzt-Punkten“ verstanden werden, sondern als Einheitserfahrung. So herrscht in seinen Installationen stets Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Kabakovs Bemühen, das Leben vor dem Vergessen zu bewahren, manifestiert sich in seinem Versuch, jeden Moment und jeden Aspekt des gelebten Lebens ohne Bewertung aufzubewahren, quasi zu musealisieren. Hier sei noch einmal auf Kabakovs Traum zurückgewiesen, ein monumentales Werk zu schaffen, das die Zeit überdauere.

In seinen Inszenierungen bringt Kabakov uns in Bewegung, lässt uns

mitdenken, so dass wir gewahr werden, wie sehr seine Fragen auch unsere eigenen, lebensnotwendigen sind, denen nicht ausgewichen werden darf. Solche Art der Darstellung des künstlerischen Werks als *Totale Installation* zielt auf einen monumentalen Charakter. Die Verquickung fiktiver Personagen mit romanhaften Erzählungen erweitert sicherlich den Horizont in der zeitgenössischen Kunst. Das „Fremde“ an seinem künstlerischen Standpunkt ist wohl die Tatsache, dass Kabakov gleichzeitig Erzähler wie Protagonist seiner Erzählungen ist. Was er selbst als sein *Meisterwerk* anstrebt, soll als gültiges Urteil über die menschlichen Daseinsbedingungen wirken. In ihren Entwicklungen entfernen sich Kabakovs Installationen nicht nur von der Literatur, sondern auch von anderen bildenden Künsten. Auf diese Weise werden sie immer selbstständiger. Nach einem langwierigen Arbeitsprozess mit unterschiedlichen Etappen ist es in Abgrenzung zu anderen Kunstarten zu einer gewissen Stabilisierung gekommen.

Man spürt, wie viel Energie in diesen Werken steckt. In ihnen erweist sich der Künstler als Erforscher des Lebens und geistiger Werte. Auf der einen Seite gestaltet er eine Szene dokumentarisch; ihre Personen sind präzise angegeben, so dass eine erstaunliche Ähnlichkeit mit dem wirklichen Leben erzielt wird. Auf der anderen Seite werden phantastische, märchenhafte Züge miteingewoben, da seine Helden immer wieder aus der Realität ausbrechen.

Jede seiner Installationen ist eine vielschichtige *Partitur*, die zu lesen er sein Publikum anregt. Dennoch möchte Kabakov keineswegs ein ästhetisches Erlebnis vermitteln, sondern sein Menschenbild näher bringen.

Als aufmerksamer Beobachter der kulturellen Zustände bleibt Kabakov bis heute äußerst kritisch, im Grunde jedoch stets lebensbejahend.

Entscheidend ist daher in seinem Werk die Sprache, mit der er seine Umwelt zu Wort kommen lässt. Die Diskussionen über Moskauer und allgemein russische Zustände in seinem Freundeskreis, die eine kleine Moskauer Enklave von Gleichgesinnten in mitten der sowjet-russischen Beschränkung bildete, gab Kabakov in seinen Installationen einen völlig unspektakulären Bezugsraum.

Das Denken, die Wahrnehmung der Wirklichkeit wird bei Kabakov zu einem Forschungsvorhaben, indem er ein System „zur Darstellung von Allem“<sup>255</sup> in einem Raum entwickelt. Blickend auf die Wirklichkeit des Lebens gleichsam aus der Vogelperspektive, verwandelt er die Zeiterfahrung in die Raumerfahrungen, indem er zeitlich nacheinander ablaufende Ereignisse im Raum nebeneinander gleichzeitig auftreten lässt.

Die Tatsache, dass Kabakov den Mythos der russischen Avantgarde ganz unprätentiös dem Westen vor Augen führt und der künstlerischen Position der Moderne neue Impulse gibt, kann als sein künstlerischer Beitrag angesehen werden.

Die Kultur als Vergeistigung und Veredelung des Menschen kann auch monumental auftreten. Sie wendet sich an die Menschen als Mahnmal. So wird Kabakovs Anliegen, sich selbst wie auch den leidenden „kleinen Mann“ als Mitmenschen vor dem Vergessen zu bewahren, in Form der „Totalen Installation“ zum Monument, das sowohl mit der Mitwelt als auch mit der Nachwelt in Beziehung tritt und somit fortwirkt.

---

<sup>255</sup> Werner Meyer: `Ein anderes Sehen in Bildern: Universalsystem zur Darstellung von Allem` ,Düsseldorf ,2002, S.7.

## Literaturverzeichnis

### Allgemeine Literatur

#### Buchveröffentlichungen

Albrecht, Jutta und Schneider, Norbert: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln, 1993.

Ammann, Jean-Christophe: Hier da und dort. Kunst in Singen, Singen, 2000.

Anders, Günther: Mensch ohne Welt, München 1984.

Anders, Günther: Philosophische Stenogramme, München, 1993.

Andersch, Alfred: Europäische Avantgarde, Frankfurt am Main, 1949.

Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen, Berlin, 1965.

Arnheim, Rudolf: Zur Psychologie der Kunst, Köln, 1977.

Arnheim, Rudolf: Entropie und Kunst, Köln, 1979.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume, München, 1999.

Assmann, Aleida: Kultur als Lebenswelt und Monument, Frankfurt am Main, 1991.

Bachtin, Michael: Probleme der Poetik Dostojewskijs, München, 1971.

Bachtin, Michael: Ästhetik des Wortes, Frankfurt am Main, 1979.

Bardmann, Theodor M.: Wenn aus Arbeit Abfall wird, Frankfurt am Main, 1994.

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit, München, 1927.

Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe, Frankfurt am Main, 1984. (Barthes, Roland: 'd'un discours amoureux', Paris, 1975).

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main, 1963.

- Berdjaew, Nikolaj: Die Bestimmung des Menschen, Bern.
- Beuys, Joseph und Haks, Frans: Das Museum, Wangen/Allgäu, 1993.
- Belyj, A.: Ich ein Symbolist, Frankfurt am Main, 1987.
- Bickendorf, Gabriele: Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma „Geschichte“, Werne, 1985.
- Bogen, Steffen: Bilder-Räume-Betrachter, Berlin, 2006.
- Calvino, Italo: Die Mülltone und andere Geschichte, Wien, 1994.
- Celant, Germano: Ilya i Emilia Kabakov-Slucaj v Musee, drugie installjicii, The State Hermitage Museum, St.Peterburg, 2004.
- Claus, Jürgen: Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbstzeugnissen, Hamburg, 1963.
- Daniels, Dieter: Duchamp und die anderen, Köln, 1992.
- Diderichs, Joachim: Allan Kaprow, Bochum, 1975.
- DeLillo, Don: Unterwelt, Köln, 1998.
- Dostojewskij, F.M.: ob iskustwe (über die Kunst), Moskau, 1973.
- Dvorak, Max: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München, 1924.
- Eco, Umberto: Über Gott und die Welt, Wien 1985.
- Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte, Zur kritischen Kritik der Massenkultur, Frankfurt am Main, 1984. (Eco, Umberto: `Apocalittici e integrati`, Milano, 1964).
- Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation, München, 1992. (Eco, Umberto: `I limiti dell'interpretazione`, Milano, 1990).
- Eco, Umberto: Über Spiegel und andere Phänomene, Wien, 1988. (Eco, Umberto: `Sugli specchi e alti saggi`, Milano, 1985).
- Eco, Umberto: Zwischen Autor und Text, Wien, 1994. ( Interpretation and overinterpretation, Cambridge, 1992).
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main, 1997. (`Opera Operta`, Milano, 1962).



Eco, Umberto: Die Geschichte der Schönheit, München, Wien, 2004. (Eco, Umberto: 'Storia della Bellezza', Milano, 2004).

El-Danasouri, Andrea: Kunststoff und Müll. das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters, Scanec-Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 54, München, 1992.

Elger, Dietmar: Der Merzbau, Köln, 1984.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters, Bd.II, Tübingen, 1983.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters, Bd.III, Tübingen, 1983.

Fischer-Lichte, Erika: Bedeutung, München, 1979.

Fischer-Lichte, Erika: Welttheater-Nationaltheater-Lokaltheater, Tübingen, 1993.

Foucault, Michael: Hermeneutik des Subjekts, Frankfurt am Main, 2004. (Foucault, Michael: 'L' herméneutique du sujet, Paris, 2001).

Frey, Dagobert: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, Darmstadt, 1976.

Fry, Edward: Der Kubismus, Köln, 1966.

Götz, Adriani: Joseph Beuys, Köln, 1994.

Grassmuck, Volker: Das Müll-System, Frankfurt am Main, 1991.

Grey, Camilla: Das große Experiment, Köln, 1979.

Groys, Boris: Zeitgenössische Kunst aus Moskau, München, 1991.

Groys, Boris : Über das Neue, München, Wien 1992.

Groys, Boris: Logik der Sammlung, München, Wien, 1997.

Groys, Boris: Kunst-Kommentare, Wien, 1997.

Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin, Wien, 1998.

Groys, Boris, Ross, David A., Blazwick, Iwona: Ilya Kabakov, London, 1998.

Haarmann, Rainer: Ilya Kabakov, Vladimir Tarasov, Musik auf dem Wasser, Köln, 1996.

Habeck-Tropfke, Hans-Hermann: Müll und Abfalltechnik, Neuwied, 1995.

- Habermas, Jürgen: Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt am Main, 1989.
- Heidegger, M.: Gesamtausgabe, Bd.54, Frankfurt am Main, 1982.
- Hoffmann, W.: Grundlage der modernen Kunst, Stuttgart, 1966.
- Holländer, Hans: Besichtigung der Moderne, Köln, 1987.
- Hopps, Walter: Kienholz, Retrospektive, München, 1997.
- Imdahl, Max: Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?, Köln, 1986.
- Ingarden, Roman : Erlebnis, Kunstwerk und Werk, Tübingen, 1969.
- Jatho, Heinz: Bildsemantik und Helldunkel, München, 1976.
- Jauß, Hans Robert und Wissmann, Jürgen: Die nicht mehr schöne Künste, München, 1968.
- Kabakov, Ilya: Stimmen hinter der Tür, Leipzig, 1988.
- Kabakov, Ilya, Groys, Boris: Die Kunst des Fliehens, München, Wien, 1991.
- Kabakov, Ilya: Das Leben der Fliegen, Köln, 1992.
- Kabakov, Ilya: SHEK Nr.8, Baumann-Bezirk, Stadt Moskau, Leipzig, 1994.
- Kabakov, Ilya: Max-Beckmann- Preis 1993, Frankfurt am Main, 1994.
- Kabakov, Ilya: Über die Totale Installation, Ostfildern, 1995.
- Kabakov, Ilya: Stimmen hinter der Tür, Leipzig, 1998.
- Kabakov, Ilya, Groys Boris: Die Kunst der Installationen, Wien, 1996.
- Kabakov, Ilya: Der Text als Grundlage des Visuellen, Köln, 2000.
- Kabakov, Ilya: Quartett; August 1968 September, 2000. Baldessari, Kabakov, Kosuth, Pistoletto 2000, Basel, 2000.
- Kabakov, Ilya: Die 60er und 70er Jahre, Aufzeichnungen über das inoffizielle Leben in Moskau, Wien, 2001.
- Kabakov, Ilya: Installationen 1983-2000, Werkverzeichnis, Düsseldorf, 2003.

Kabakov, Ilya & Emilia: Installation & Theater, München, 2006.

Kellein, Thomas: Ilya & Emilia Kabakov, Die Utopische Stadt und andere Projekte, Bielefeld, 2004.

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der Deutsche Sprache, Berlin, 1963.

Kofman, Sarah: Melancholie der Kunst, Wien, 1998.

Kolberg, Gerhard und Ebeling, Ingelote: Pop Art; Köln, 1986.

Kotte, Wouter: Marcel Duchamp als Zeitmaschine, Köln, 1987.

Kowtun, Jewgenij: Die Russische Avantgarde der 20er Jahre/ Russkij avangard 1920-x - 1930-x godov, Bournemouth/St.Petersburg, 1996.

Kracauer, Siegfried: Geschichte von den letzten Dingen, Frankfurt am Main, 1971.

Kramer, Mario: Joseph Beuys, Das Kapital Raum 1970-1977, Heidelberg, 1991.

Larcher, Gerhard und Wessely, Christian: Zeit, Geschichte und Gedächtnis, Marburg, 2003.

Lissitzky-Küppers, Sophie: El Lissitzky, Proun und Wolkenbügel, Dresden, 1977.

Malewitsch, Kasimir: Suprematismus, Köln, 1989.

Matthey, Werner : Russische Kunst, Zürich, 1948.

Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung , Berlin, 1966. (Merleau-Ponty, Maurice: 'Phénoménologie de la Perception, Paris, 1945).

Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist, Hamburg, 1984. (Merleau-Ponty, Maurice: 'L'oeil et l' esprit', Paris, 1967).

Müller-Funk, Wolfgang: Die berechnende Vernunft, Wien, 1993.

Müller, Alexander: Verkannt und nie da gewesen, in: Ilya Kabakov: Leben und Werk von Charls Rosenthal 1898-1933, Frankfurt am Main/ Basel, 2000.

Oßwald-Hoffmann, Cornelia: Zauber - und Zeigeräume. Raumgestaltungen der 20er und 30er Jahre, München, 2003.

Ostertag, Franka: Der Müll als Material und Metapher des US-amerikanischen Kunst und Literatur seit 1950, Berlin, 1988. (Diss. Freie Univ. Berlin, 1998.)

Propp, Vladimir: Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens, München, 1987.

Rebentisch, Juliane: 'Ästhetik der Installation', Frankfurt am Main, 2003.

Reber, Franz: Geschichte der Malerei, München, 1894.

Richter, Horst: Geschichte der Malerei in 20. Jahrhundert, Köln, 1974.

Ricœur, Paul: Die Interpretation, Frankfurt am Main, 1969. (Ricœur, Paul: 'De l'interprétation', Paris, 1965).

Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung, Bd.III, München, 1988-91. ( Ricœur, Paul: Temps et récit, Tome III, Paris, 1985.).

Ricœur, Paul: Das Rätsel der Vergangenheit, Göttingen, 2000. (Ricœur, Paul: 'La marque du passé', Paris, 1998).

Ricœur, Paul: Vom Text zur Person, Hamburg, 2005. (Ricœur, Paul, Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, Paris, 1986).

Riesenwedel-Terhoerst, Gabrielle: Eine Untersuchung zum Phänomen alltäglicher Dinge in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Marburg, 1999.

Rose, Barbara: Amerikas Weg zur modernen Kunst, Köln, 1969.

Rotzler, Willy: Objekt-Kunst, Von Duchamp bis Kienholz, Köln, 1972.

Rublowski, I.: Pop Art, New York, 1965.

Schneede, Uwe M.: 'Joseph Beuys, Die Aktionen', Osterfildern-Ruit, 1994.

Schröder Stefanie: Ein starkes, verwundertes Herz- Niki de Saint Phalle, Freiburg im Breisgau, 2000.

Schwarz, Arturo: The complete Works of Marcel Duchamp, New York, 1969.

Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte, Salzburg, 1948.

Slizinska, Milada: Ilya Kabakov, Joseph Kosuth, The Corridor of two Banalities/ korytarz dwóch banalności, Bratislava, 1994.

Sontag, Susan: Kunst und Antikunst, Hamburg, 1968.

Stählin, Karl: Über Russland, die russische Kunst und den großen Dichter der russischen Erde, Heidelberg, 1913.

Stemmler, Dierk: 7 Vorträge zu Joseph Beuys 1986, Mönchengladbach, 1986.

Sykora, Katharina: Das Phänomen des Seriellen in der Kunst, Würzburg, 1983.

Tabor, Jan: 'Kunst und Diktatur', Baden, 1994.

Theewen, Gerhard: Joseph Beuys, Die Vitrinen, Köln, 1993.

Thijmen van Grootheest, Nol Verhagen: Ilya Kabakov, The Old Reading Room, Amsterdam, 1999.

Tolstoj, Lev. N.: Was ist Kunst, Berlin, 1898. (Tolstoj, Lev. N.: 'Cto takoe inskusstvo?' 1897)

Tupitsyn, Margarita: El Lissitzky, Jenseits der Abstraktion, Hannover, 1999.

Tupitsyn, Margarita: Die abstrakte Avantgarde: Sowjetische Bildwelten unter Stalin, in: Glaube, Hoffnung, Anpassung, Essen, 1995. S. 12-33.

Wettengl, Kurt: Das Gedächtnis der Kunst, Ostfildern-Ruit, 2000.

Winner, Matthias: Der Künstler über sich in seinem Werk, Weinheim, 1992.

Witte, Georg: Das verrückte Gedächtnis Ilja Kabakovs v naschem Shek (in unserem Shek), in: Ebert Cristina: Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands: Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert, Berlin 1995.

Zemter, Wolfgang: Robert Rauschenberg, Untersuchungen zur Bildstruktur, Bochum, 1974. (Diss., Univ. Bochum, 1974).

## Kataloge monographischer Ausstellungen

1962, Leverkusen, Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich, Kasimir Malewitsch.

1969, Düsseldorf, Kunstverein für Rheinlande und Westfalen, Arman.

1973, Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf, Zero-Raum.

1976, Köln, Galerie Gmurzynska, El Lissitzky.

1978, Köln, Museum Ludwig, Jasper Johns.

1978, Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Jean Tinguely, Meta-Maschinen.

1980, Köln, Galerie Gmurzynska, Kurt Schwitters.

1985, Bern, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf, Ilya Kabakov, *Am Rande*.

1985, Bern, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Ilya Kabakov, *Am Rande*.

1988, Moritzburg, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, El Lissitzky-Petrospektive-1890-1941.

1988, Graz, Grazer Kunstverein, Ilya Kabakov, *Vor dem Abendessen*.

1988, New York, Roland Feldman Gallery, *Der Mensch, der in den Kosmos flog*.

1988, Zürich, Kunsthalle Zürich, Erik Bulatov.

1989, Berlin, DAAD - Galerie, Ilya Kabakov, *Ausstellung eines Buches*.

1990, Kassel, Kasseler Kunstverein, Ilya Kabakov, *7 Ausstellungen eines Bildes*.

1991, Wien, Galerie Peter Pakesch, Ilya Kabakov, *Die Zielscheibe*.

1991, Hannover, Kunstverein Hannover, *Die Fliege mit Flügeln*.

1991, Philadelphia, Institute of Contemporary Art Philadelphia, Ilya Kabakov, *Der Mensch, der in das Bild flog*.

1991, Pittsburgh, Museum of Art Pittsburgh, Ilya Kabakov, *Wir gehen von hier für immer*.

1991, Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, Ilya Kabakov, *Der Rote Waggon*.

1991, Rooseum Malmö, Ilya Kabakov, *Der Irrenhaus oder Institut für kreative Forschung*.

1991, Berlin, Wewerka & Weiss Galerie, Ilya Kabakov, *Meine Heimat (Die Fliegen)*.

1991, Helsinki, The Finnish National Gallery, Ilya Kabakov, *Fave Albums*.

1992, Köln, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Tatlin, *Retrospektive*.

1992, Köln, Kunstverein Köln, Ilya Kabakov, *Das Leben der Fliegen*.

1993, Salzburg, Salzburger Kunstverein, *Das Boot meines Lebens*.

1993, Köln, Kunsthalle Düsseldorf, Tatlin, *Leben, Werk, Wirkung*.

1994, Köln, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Robert Rauschenberg.

1995, Köln, Museum Ludwig, Malewitsch, *Werk und Wirkung*.

1995, Basel, Museum für Gegenwartskunst, öffentliche Kunstsammlung, Ilya Kabakov- *Ein Meer von Stimmen*.

1996, Hamburg, Deichtorhallen, Ilya Kabakov, *Der Lesesaal*.

1997, München/New York, Landesmuseum für Moderne Kunst Berlin, Kienholz, *Retrospektive*.

1997, Esslingen, Villa Merkel, Arman.

1998, Leipzig, Galerie für zeitgenössische Kunst, Ilya Kabakov, *Stimmen hinter der Tür*.

1998, Bremen, Kunstverein Bremen, Ilya Kabakov, *Der metaphysische Mensch*.

1999, Hannover, Zeichnungen in Sprengel Museum Hannover, Ilya Kabakov: *Zeichnungen*.

2000, Bern, Kunstmuseum Bern, Ilya Kabakov- 50 Installationen.

2001, Wiesbaden, Museum Wiesbaden, Ilya Kabakov, *Der Rote Waggon*.

- 2001, Köln, Heiner Bastian: Andy Warhol- Retrospektive.
- 2001, Lausanne, Niki de Saint Phalle, Monographie.
- 2001, Lausanne, Niki de Saint Phalle, Catalogue Raisonné -1949-2000.
- 2002, Düsseldorf, Universalsystem zur Darstellung von Allem.
- 2002, Essen, Marl 2000, Kabakov, Ilya Jossifovic: „Ilya Kabakov für Christian Tomaszewski“.
- 2002, München, Städtische Kunsthalle Manheim, Jean Tinguely - `Stillstand gibt es nicht`.
- 2004, Köln, Tate Modern - London, Donald Judd.
- 2006, Schwerin, Staatliches Museum Schwerin, Von Kandinsky bis Tatlin.

#### Kataloge thematischer Ausstellungen

- 1976, Bonn, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Christian Boltanski/  
Annette Messager: Modellbilder, das Glück, die Schönheit und die Träume. \_\_
- 1995, Essen, Museum Folkwang Essen, Glaube, Hoffnung, Anpassung.
- 1997, Ostfildern, Villa Merkel Esslingen 1997, Zero und Paris 1960. Und  
Heute.
- 1998, Köln, Marat Gelman Galerie, Ivan Chujkov, Werke von 1966-1997.
- 2000, Ostfildern-Ruit, Historisches Museum Frankfurt am Main, Das  
Gedächtnis der Kunst.



## Zeitschriften

ZERO, Massachusett, 1973.

Kunstforum International, Bd 119, Die Dokumenta als Kunstwerk, 1992.

Kunstforum International, Bd. 142, Lebenskunstwerke, 1998.

Kunstforum International, Bd. 152, Kunst ohne Werk, 2000.

Kunstforum International, Bd.168, Müllkunst, 2004.

Kunstforum International, Bd. 167, Theorien des Abfalls, 2003.

## Zeitschriftenartikel

Barabanov, Jewgenij: Optik des Fragments: Territorien und Transformationen, in: Ivan Chujkov, Werk von 1966-1997, Köln, 1998, S. 33-47.

Boym, Swetlana: Ilya Kabakov, Artforum, Nr. 10, New York, 1997.

Descargues, Pierre: Die Nanas, in: Niki de Saint Phalle. Bilder- Figuren- Phantastische Gärten, München, 1987, S. 32-35.

Fayet, Catherine: Ilya Kavakov, Artefactum, Antwerpen, 1994.

Fischer-Lichte, Erika: Von Text zur Performance, Kunstforum International, Bd.152, 2000.

Hulten, Pontus: Niki, in: Niki de Saint Phalle. Bilder - Figuren - Phantische Gärten, München, 1987, S. 25-29.

Hulten, Pontus: Besessenheit und Lust an der Arbeit, in: Niki de Saint Phalle, Bonn, 1992, S. 13-17.

Kabakov Ilya, Groys Boris: Die Theatralik der Installation des Theatralischen, in: Ilya & Emilia Kabakov: Installation & Theater, München, 2006, S. 13-22.

Mack, Gerhard über Ilya Kabakov in: Künstler, kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Aufgabe 33, Heft 4, München, 1996, S. 3.

Martin, Jean-Hubert: Vorwort, in: Ilya Kabakov, Am Rande, Bern, 1985, S.3-5.

Martin, Jean-Hubert: Einführung zum Album „Das Fenster“, in: Ilya Kabakov, „Fenster“, Bern, 1985, S.6-7.

Meyer, Werner : Ein anderes Sehen in Bildern: Universalsystem zur Darstellung von Allem in: Universalsystem zur Darstellung von Allem, Düsseldorf, 2002, S.7.

Nobis, Norbert: Der erzählende Kabakov, Bemerkungen zum zeichnerischen Werk, in: Ilya Kabakov- 50 Installationen, Bern, 2000, S. 50-58.

Postnikowa, Olga in: Kunst und Diktatur, Wien, 1994, S. 760-781.

Rattemeyer, Volker: Der Rote Waggon in Wiesbaden, in: Ilya Kabakov, Der Rote Waggon, Wiesbaden, 2001, S. 6-12.

Restany, Pierre: Ein Werk in der Dimension eines Schicksals, in: Niki de Saint Phalle. Bilder- Figuren-Phantastische Gärten, München, 1987, S. 30-31.

Sand, Gabriele: Die Erfindung der Erinnerung in: Ilya Kabakov- 50 Installationen, Bern, 2000, S. 62-69.

Schulz, Carla: Die allerverschlingende Mutter, in: Niki de Saint Phalle. Bilder- Figuren-Phantastische Gärten, München, 1987, S. 9-24.

Smolik, Noemi: Wehe dem, der in einer Fliege ein Lästiges Insekt sieht, in: Ilya Kabakov, Kunstforum International, Dokumenta als Kunstwerk, No. 119, 1992, S. 151-154.

Spoerri, Daniel: „...sich Tag für Tag erneuern,“ in: Niki de Saint Phalle. Bilder- Figuren-Phantastische Gärten, München, 1987, S.38.

Steinbach, Peter: Der kalte Krieg - ein kalter Frieden, in: Katalog: Europaweit Kunst der 60er Jahre, Karlsruhe, 2002, S. 29 - 41.

Stüttgen, Johannes: Das Krafffeld des Erweiternden Kunstbegriffs von Joseph Beuys, in: 7 Vorträge zu Joseph Beuys 1986, Mönchengladbach, 1986, S. 107 - 137.

Yevtushenko, Yevgeny in: Brian Moynahan: `The Russian Century`. A photographic History of Russia's 100 Years. Foreword by Yengeny Yevtuschenko.

Zweite, Armin: „Zeige deine Wunde“, in: 7 Vorträge zu Joseph Beuys 1986, Mönchengladbach, 1986, S. 37-58.