Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 34: Collaborations Ilya Kabakov & Richard Prince

Artikel: Ilya Kabakov : the architect of emptiness = der Architekt der Leere

Autor: Storr, Robert / Aeberli, Irene

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681160

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ROBERT STORR

THE ARCHITECT OF EMPTINESS

Claustrophobia hounds the traveler. A familiar spectre at his departure and a shadow at each of his way stations, fear of confinement is his nemesis. And his constant companion. Fleeing confinement, the traveler willingly enters conveyances that nevertheless duplicate or worsen the conditions from which he has taken flight. Thus the modern nomad escapes into cramped train compartments, tight airplane cabins, and torturously accommodating car seats. These closed modules are the physical and psychic antithesis of the expanses over and through which they hurtle. Yet their oddly seductive embrace reveals the traveler's innate ambivalence toward the freedom of movement he seeks. After all, the sublime is an imaginary compensation for earthly entrapment. It is a dream known to be a dream that we illustrate with the vistas we schedule into our peregrinations, or the framed horizons we rearrange like visual furniture on blank, horizonless walls. The void is no illusion, however, and no tourist attraction either. Be it the no man's land between nations, the vacant zones of cities, or a cavernous hallway ghosted by coughs, this anti-sublime but equally boundless emptiness is terrifying, and the wise gladly retreat from it into their familiar restlessness. Thus, every shut-in is a secret adventurer, and every voyager an agoraphobe looking for a place to go to ground.

No one travels more these days than Ilya Kabakov. And in no one else's work are the suction of finite spaces and the vacuum of infinite spaces more powerfully felt or more deftly shown to be two aspects of the same uncanny force. Everywhere, it seems, he is making another of his overstuffed and unpopulated rooms. In the past year alone the artist has created major installations in New York, Pittsburgh, Paris, Hannover, Kassel, as well as sets and costumes for an opera performed in Amsterdam. And there was more. Next year will be busier still, as have been each of the years since 1988 when he left the USSR.

Kabakov did not, however, leave the Soviet Union behind. Material poet of its contradictions and predicaments, he is by special historical appointment its last and most eloquent ambassador. Eager emissary rather than woeful exile, he is a very busy man. On each trip he takes away from his temporary post—it was Berlin, then Paris, and is now New York—Kabakov packs a souvenir of Soviet life, and arriving at his destination unpacks and uses it to clone the whole of the reality from which it originally came. He then

ROBERT STORR is curator of painting and sculpture at the Museum of Modern Art, New York.

transforms himself into the host of those he is ostensibly visiting, inviting them to make themselves at home in his portable Moscow.

A labyrinth of abstractions tenanted by the "masses," the Soviet Union has, of course, ceased to exist as a political entity. It never existed as a socially coherent one. In Kabakov's archival memory, the Soviet system nonetheless survives in a chaos of improvised residences, in the futile activities of those who dwell there, and in the cluttered evidence of human imperfection with which they decorate their ever-compromised privacy. Refusing after the collapse of Communism to be identified as a Russian or Ukrainian national, Kabakov insists even now on being called a Soviet artist. Geo-politics isn't the issue. Disabused but unhardened witness to a failed Utopia, he operates in a no-time zone between the mundane and the miraculous. His work is a map of its imaginary infrastructures, an encyclopedic description of its interior regions, and a census of its compulsive inhabitants.

The seventy-odd albums Kabakov created in the decade and a half prior to his departure from Moscow now serve as his reference texts. Meticulously drawn, lettered, tipped onto cardboard backings and boxed, their unique pages compose an epic of the everyday absurd. Futurist art of the twenties predicted a world in the making. Kabakov's books are the chronicle of a Future Past. Some describe vignettes of "ordinary" life with the disarming simplicity of a folk tale. Some document in minute detail the manias of people who dedicate themselves to the idiosyncratic reordering of their rigid, but inherently disorderly, universe. And some recount extraordinary events and visitations which, in the context of the extreme arbitrariness of the quotidian, end up seeming quite natural.

Usually when something strange happens, it happens in the air. This is logical. People and things in Kabakov's world have nowhere to go except up—and so they do. But these levitations also obey a special aesthetic law of gravity applying to Russian art. There, traditionally, one finds that angels, peasants, and pure geometries fly with great frequency and the greatest of ease. Thus Kabakov's citizen Komarov rises above the rooftops of the city like Chagall's Rabbis wafting above the shtetl; and his flat orange balloons hover over land as if Malevich's Suprematist discs had been blown off course and back into earth's orbit.

Many of Kabakov's albums contain philosophical and religious commentaries which summarize the conflicting morals that can be drawn from the circumstances presented. Other texts are the reports of one citizen on another, and these have the bemused and malicious wisdom of gossip. Then there are the fragments culled from technical or scientific manuals and loose quotes from literary classics. And, finally, there is the voice of common sense—which is always female. No voice, including hers, has the last word, however. And no statement seems complete. (Omniscient certainty is the claim of official opinion. In Kabakov's long silences, you can almost hear the background drone of ideology; it is the white noise that echoes from the white page against which his cryptic images and words assert their divergent truth.) Collectively evoked in this Rashomon-like manner, each of Kabakov's central characters therefore remains incomplete and off-center, a superfluous man with a fixed idea but no fixed identity, somebody memorable for being unknowable.

Kabakov's albums were the product of slow, discontinuous work—some of them contain drawings made at intervals of over a decade or more. Their gradual compilation seems to have been a form of meditation—and a way of marking "real" time like a prisoner does when pacing around the four corners of his room or scribbling on a wall. Although a dissident, Kabakov was never a prisoner. To the contrary, he was a much respected professional illustrator who slyly used the same talents that garnered him official commissions to invent the world depicted in his quite unofficial art. The conventions he mastered are an absolute clarity of line and a pleasing evenness of tone and touch. Coupled with his knack for balancing both complex and almost naked layouts, these conventions allowed him to subtly insert details and discrepancies which startle precisely because they are so discreet within their stable, legible graphic setting. Kabakov's deliberate use of old-fashioned devices and techniques is equally essential to his artistry; characteristic of them are the french ruled

ILYA KABAKOV, EXHIBITION OF A BOOK / AUSSTELLUNG EINES BUCHES, DAADgalerie, Berlin, 1989.

margins, ornamental copy-book lettering, and a kind of prosaic naturalism that alternates with school-primer stereotyping of faces and shapes. These stylistic throw-backs are visual metaphors for the anachronistic realities and reveries of a society caught halfway between the nineteenth and the twentieth centuries. Western eyes accustomed to the aggressive novelty of advertising and its Pop parodists may miss the bittersweet ironies typical of Kabakov's drawing and mistake his subtly off-key quaintness for benign modesty. It will be their loss, not just because they'll miss his often tart meanings, but because Kabakov's art as a whole is a lesson in the surprise rewards of patience. (Suspension of disbelief with Kabakov means arresting time. On occasion, the artist reads his albums aloud to small groups, and it is only after the second of three or four that most Americans understand the timing of his jokes and the hypnotically glacial pace of his world.) Painstakingly delineated, hand-colored, repeated, altered, and rearranged, his images compose picture-puzzle narratives of a Borgesian mystery and finesse. Or think instead of Hergé dreaming Gogol, Kafka, and Lewis Carroll all at once.

The environmental works that have lately consumed Kabakov's energies use many ideas contained in the albums, and sometimes the albums themselves. By no means, however, has the artist begun to exhaust this vast reserve. Assured by the contents of this samizdat library that still lives in the old neighborhoods of his imagination, Kabakov is free to move whenever he wishes, and he does so with a quickness and confidence that is astonishing. Plainly, he is not among those unfortunate émigré artists who lose

touch with their subject as soon as they cross the frontier, nor, I suspect, will he be tempted to "translate" his thoughts to suit local tastes. For the present, in any case, he has more than enough things on his mind and no hesitation about how to proceed. After a brief walk through the Museum of Modern Art in 1990, he was, for example, able to sketch on the spot the installation he created there a year later for DIS*LOCATIONS*. The scene was a club in which a bureaucratic tribunal had been organized to condemn modern art—in the context of current American events the location might serve censors on the far Right just as well as it did their Leninist soul mates—and from the outset, every one of the hundreds of elements required were clear to him. A visionary architect of Soviet mental spaces, Kabakov is ready at each stop along his itinerary to deposit the replica of another part of the Purgatory he knows so well: an outhouse with all the discomforts of home, a communal flat that lacks only the smell of grease and the actual sounds of human friction, a shabby orphanage shrouded by abandonment, and so on and so on. Altogether these architectural recreations model a spiritual dispossession and sequestration as realistic and depressing as it is enthralling and theatrical. The inertial pall that gathers around one is oddly soothing at first, and then one begins to worry that the doors out will shut.

Experience—not God—is in the details. Thus, no painted surface is ever unblemished; in the Soviet Union workmen stop at break time regardless of the consequences. Getting just the right "wrong" materials is also crucial to improvising his illusion, and no matter where he goes Kabakov must scavenge for equivalents to the Soviet norm. The fact that he can always find what he needs means that in some basic way the miserable and the makeshift are universal. So too is the capacity to make-believe and thereby make good one's escape. Kabakov cultivated this capacity in a particular place but he can do it anywhere. More and more he is doing it here and our world has changed too since the recent old days of "them" and "us." Thus, for Americans, perhaps it is better not to approach him as an interpreter of a distant place and increasingly distant historical moment, as a foreigner and a fabulist. Instead we should greet him as someone intimately acquainted with a crowded uncertainty that is becoming our new reality. Because we who have a national propensity for flight and have consequently mythologized the wide open spaces that we simultaneously fear and long for are beginning to be aware that our boundaries are shrinking and the congestion within growing ever greater. Many in this country already live a life of Kabakovian instability and restlessness—not to mention poverty—in extended family households, in projects, in shelters, or on the way from no place special to No Place. Transients inside a closing circle, we are Soviet fellow-travelers after all. And while we figure out where—if anywhere—we are going, listening to Kabakov's stories can only do us good and looking through his window can only make us think twice about world orders new or old.

(PHOTO: D. JAMES DEE)

ILYA KABAKOV, HE LOST HIS MIND, UNDRESSED, RAN AWAY NAKED, installation I, detail: My Mother's Life II, 1989 / ER DREHTE DURCH, ZOG SICH AUS, RANNTE NACKT DAVON, Installation I, Detail: Das Leben meiner Mutter II, 1989.

ILYA KABAKOV, HE LOST HIS MIND, UNDRESSED, RAN AWAY NAKED, detail of installation III, 5 Socialist Realist murals, acrylic on paper and 8 masonite panels, 1983–90 / ER DREHTE DURCH, ZOG SICH AUS, RANNTE NACKT DAVON, Detail von Installation III, 5 Wandgemälde des sozialistischen Realismus, Acryl auf Papier und 8 Hartfasertafeln, 1983–90. (PHOTO: D. JAMES DEE)

ROBERT STORR

DER ARCHITEKT DER LEERE

Klaustrophobie, die Angst vor dem Eingesperrtsein, hetzt den Reisenden durch die Welt. Ein vertrautes Gespenst, das ihm auf allen Stationen seiner Reise wie ein Schatten folgt, ist seine Nemesis. Und seine ständige Begleiterin. Auf seiner Flucht vor dem Eingesperrtsein steigt der Reisende freiwillig in Transportmittel, welche die Bedingungen, vor denen er geflohen ist, noch wiederholen oder sogar verschlimmern. So flüchtet sich der moderne Nomade in vollgestopfte Eisenbahnabteile, enge Flugzeugkabinen und qualvoll anschmiegsame Autositze. Diese geschlossenen Gehäuse sind der physische und psychische Gegensatz zum weiten Raum, durch den sie rasen. Ihre seltsam verführerische Umarmung offenbart aber die angeborene Ambivalenz, die der Reisende gegenüber der ersehnten Bewegungsfreiheit empfindet. Im Grunde ist das Erhabene eine imaginäre Kompensation für irdische Unfreiheit. Es ist ein Traum, den wir als Traum erkennen und den wir mit den Panoramen illustrieren, die wir in unsere Reisen einplanen, oder mit den gerahmten Horizonten, die wir wie visuelle Möbelstücke auf leeren, horizontlosen Wänden anordnen. Die Leere ist aber keine Illusion und auch keine Touristenattraktion. Ob sie als Niemandsland zwischen zwei Staaten, als unbebautes Gelände in einer Grossstadt oder als höhlenartiger Flur, in dem gespenstisches Hüsteln zu hören ist, in Erscheinung tritt: Diese anti-erhabene, grenzenlose Leere macht Angst, und kluge Menschen verlassen sie erleichtert, um wieder in ihre gewohnte Rastlosigkeit zurückzufallen. Deshalb ist jedes Eingesperrtsein ein geheimes Abenteuer und jeder Reisende ein Agoraphober, der einen Ort sucht, wo er sich verstecken kann.

Niemand reist im Moment mehr als Ilya Kabakov. In den Werken keines anderen Künstlers ist der Sog von begrenzten und das Vakuum von unbegrenzten Räumen stärker spürbar, und nirgendwo wird geschickter aufgezeigt, dass es sich dabei um zwei Seiten der gleichen unheimlichen Kraft handelt. Überall, so scheint es, lässt er weitere Exemplare seiner vollgestopften und menschenleeren Räume entstehen. Allein im letzten Jahr hat der Künstler u.a. bedeutende Installationen in New York, Pittsburgh, Paris, Hannover und Kassel erstellt sowie auch Bühnenbilder und Kostüme für eine in Amsterdam aufgeführte Oper kreiert. Nächstes Jahr stehen noch mehr Aktivitäten auf dem Programm, wie jedes Jahr seit seiner Ausreise aus der UdSSR im Jahre 1988.

Kabakov hat jedoch die Sowjetunion nicht hinter sich gelassen. Als bedeutender Berichterstatter über

ROBERT STORR ist Kurator für Malerei und Skulptur am Museum of Modern Art in New York.

ihre Widersprüchlichkeiten und Missstände ist er durch die besondere historische Situation zu ihrem letzten und eloquentesten Botschafter geworden. Er ist eher ein eifriger Abgesandter als ein trauriger Verbannter und ein äusserst vielbeschäftigter Mann. Auf allen Reisen, die er von seinen vorübergehenden Aufenthaltsorten – einst Berlin, dann Paris und jetzt New York – aus unternimmt, hat Kabakov ein Andenken an das sowjetische Leben dabei, das er bei seiner Ankunft auspackt und dazu verwendet, die ganze Realität, aus der es ursprünglich stammt, zu klonen. Er wird so zum Gastgeber derer, die er angeblich besucht, und lädt sie ein, sich in seinem tragbaren Moskau wie zu Hause zu fühlen.

Die Sowjetunion, dieses von den «Massen» bewohnte Labyrinth der Abstraktionen, hat natürlich als politisches Gebilde aufgehört zu existieren. Ein gesellschaftlich zusammenhängendes Gebilde ist sie nie gewesen. In Kabakovs archivalischem Gedächtnis lebt das sowjetische System dennoch weiter – in chaotischen, improvisierten Wohnblöcken, in den sinnlosen Aktivitäten derer, die dort hausen, und im Wirrwarr der Beweise für die menschliche Unvollkommenheit, mit denen sie ihren ständig bedrohten Privatbereich dekorieren. Kabakov lehnt es ab, nach dem Zusammenbruch des Kommunismus als russischer oder ukrainischer Staatsangehöriger bezeichnet zu werden, und besteht selbst heute noch darauf, ein sowjetischer Künstler zu sein. Es geht ihm nicht um Geopolitik. Der desillusionierte, aber nicht verbitterte Zeuge einer gescheiterten Utopie bewegt sich in einer ausserhalb der Zeit liegenden Zone zwischen dem Weltlichen und dem Wunderbaren. Sein Werk ist eine Landkarte ihrer imaginären Infrastrukturen, eine enzyklopädische Beschreibung ihrer Regionen und ein demographisches Abbild ihrer von Zwängen beherrschten Bewohner. Die ungefähr siebzig Alben, die Kabakov in den eineinhalb Jahrzehnten vor seiner Abreise aus Moskau geschaffen hat, dienen ihm heute als Nachschlagewerke. Ihre einzigartigen Seiten, sorgfältig mit Zeichnungen versehen, beschriftet, auf Kartons geklebt und in Schachteln verpackt, sind ein Epos des alltäglichen Absurden. Die futuristische Kunst der 20er Jahre prophezeite eine im Entstehen begriffene Welt. Kabakovs Bücher sind die Chronik einer zukünftigen Vergangenheit. Einige schildern mit der entwaffnenden Einfachheit eines Volksmärchens Begebenheiten aus dem «gewöhnlichen» Leben. Andere dokumentieren in allen Einzelheiten die Manien von Menschen, die sich mit Hingabe der ganz persönlichen Neuordnung ihres starren, doch von Natur aus chaotischen Universums widmen. Und wieder andere berichten von merkwürdigen Ereignissen und Erscheinungen, die im Kontext der extremen Willkürlichkeit des Alltäglichen schliesslich ganz natürlich scheinen.

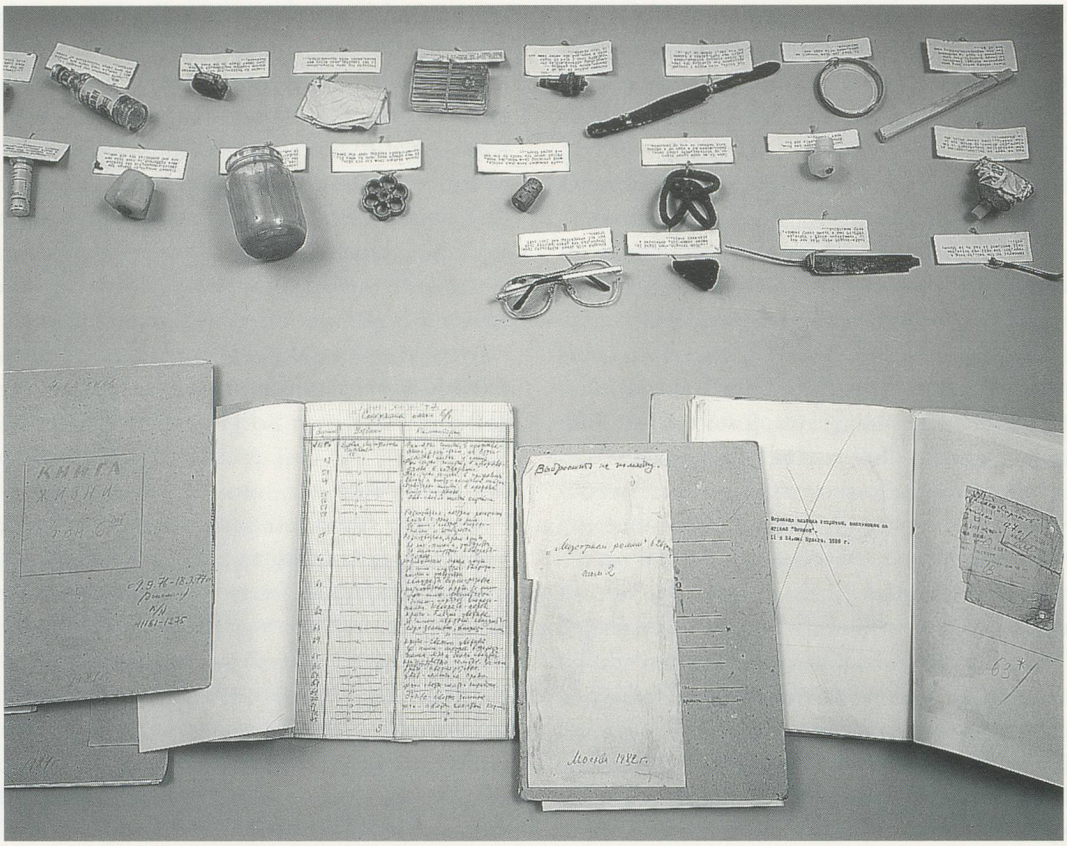
Seltsame Dinge spielen sich gewöhnlich am Himmel ab. Das ist ganz logisch. Menschen und Dinge können sich in Kabakovs Welt nirgendwo anders hin bewegen als nach oben – und genau das tun sie auch. Doch dieses Schweben gehorcht auch einem besonderen ästhetischen Gesetz der Schwerkraft, typisch für die russische Kunst. Dort findet man seit jeher Engel, Bauern und rein geometrische Figuren, die mit grösster Leichtigkeit in der Luft umherfliegen. So schwebt Kabakovs Bürger Komarow über den Dächern der Stadt wie Chagalls Rabbiner über dem «Schtetl». Und seine platten, orangefarbenen Ballone hängen über dem Land, als ob Malewitschs suprematistische Scheiben von ihrem Kurs abgetrieben und in die Erdumlaufbahn zurückgeschleudert worden wären.

Viele von Kabakovs Alben enthalten philosophische und religiöse Betrachtungen, in denen widersprüchliche Moralvorstellungen zusammengefasst sind. Andere Texte sind Berichte eines Bürgers über einen anderen und widerspiegeln die diffus-boshafte Weisheit des Klatsches. Dann gibt es auch Auszüge aus technischen oder wissenschaftlichen Handbüchern und Zitate aus Literaturklassikern. Und schliesslich ist da noch die Stimme des gesunden Menschenverstands, die immer weiblich ist. Keine Stimme, auch diese nicht, hat jedoch das letzte Wort. Und keine Feststellung scheint vollständig zu sein. (Absolute Gewissheit ist eine Sache der offiziellen Meinung. In Kabakovs ausgedehnten Perioden der Stille ist im Hintergrund förmlich das Sirren der Ideologie zu hören; es ist das weisse Rauschen, das vom weissen Blatt Papier zurückgeworfen wird, auf dem seine rätselhaften Bilder und Worte ihre widersprüchlichen Wahrheiten verkünden.) Kollektiv her-

aufbeschworen – wie im Film *Rashomon* –, bleiben Kabakovs zentrale Figuren unvollständig und schräg – überflüssige Menschen mit einer fixen Idee, aber keiner fixen Identität, ihrer Unfassbarkeit wegen unvergesslich.

Kabakovs Alben sind das Ergebnis langsamen, nicht kontinuierlichen Schaffens – einige enthalten Zeichnungen, die in Abständen von zehn oder mehr Jahren entstanden sind. Ihre allmähliche Entstehung scheint eine Form von Meditation gewesen zu sein – eine Möglichkeit, Realzeit zu markieren, wie ein Gefangener, der in seiner Zelle hin und her tigert oder die Wände vollkritzelt. Kabakov war zwar ein Dissident, musste aber nie ins Gefängnis. Ganz im Gegenteil, er war ein sehr angesehener Berufsillustrator, der gewitzt die gleichen Talente, die ihm offizielle Aufträge eintrugen, dazu verwendete, die in seiner ganz inoffiziellen Kunst dargestellte Welt zu erfinden. Die Konventionen, die er meisterlich beherrscht, sind eine absolute Klarheit der Linien und eine gefällige Gleichmässigkeit von Farbtönen und Pinselstrichen. In Verbindung mit seinem Geschick, sowohl komplexe als auch beinahe kahle Layouts in ein Gleichgewicht zu bringen, gestatten ihm diese Konventionen, auf subtile Weise Details und Widersprüchlichkeiten in seine Werke hineinzuschmuggeln, die erschrecken, gerade weil sie so diskret in eine stabile und klare Graphik gesetzt sind. Dass Kabakov bewusst altmodische Geräte und Techniken verwendet, ist ebenso wesentlich für seine Kunst; typisch hierfür sind die französisch linierten Ränder, die dekorativ ausgestaltete Schönschrift und eine Art prosaischer Naturalismus, der mit der in Schullesebüchern verbreiteten Stereotypisierung von Gesichtern und Formen abwechselt. Diese stilistischen Rückbesinnungen sind visuelle Metaphern für die anachronistischen Realitäten und Träumereien einer Gesellschaft, die zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert steckengeblieben ist. Westlichen Augen, die an die aggressive Neuheit der Werbung und die Parodien der Pop-art gewöhnt sind, entgeht vielleicht die bittersüsse Ironie, die für Kabakovs Zeichnungen so typisch ist, und sie halten seine leicht dissonante Originalität möglicherweise für gütige Bescheidenheit. Das wäre schade, nicht bloss, weil ihnen so die oft sarkastische Bedeutung der Werke verborgen bleibt, sondern auch, weil Kabakovs Schaffen als Ganzes eine Lektion ist darüber, wie Geduld überraschend belohnt werden kann. (Die Ungläubigkeit zu beseitigen bedeutet bei Kabakov, die Zeit anzuhalten. Gelegentlich liest der Künstler seine Alben laut kleinen Gruppen vor, und die meisten Amerikaner begreifen erst nach dem zweiten von drei oder vier Werken das Timing seiner Witze und den hypnotisch eingefrorenen Lauf seiner Welt.) Mit grösster Sorgfalt skizziert, von Hand koloriert, wiederholt, abgeändert und neu geordnet, sind seine Bilder Puzzle-Erzählungen, deren Rätselhaftigkeit und Finesse an Borges erinnert. Oder man stelle sich Hergé vor, der gleichzeitig von Gogol, Kafka und Lewis Carroll träumt.

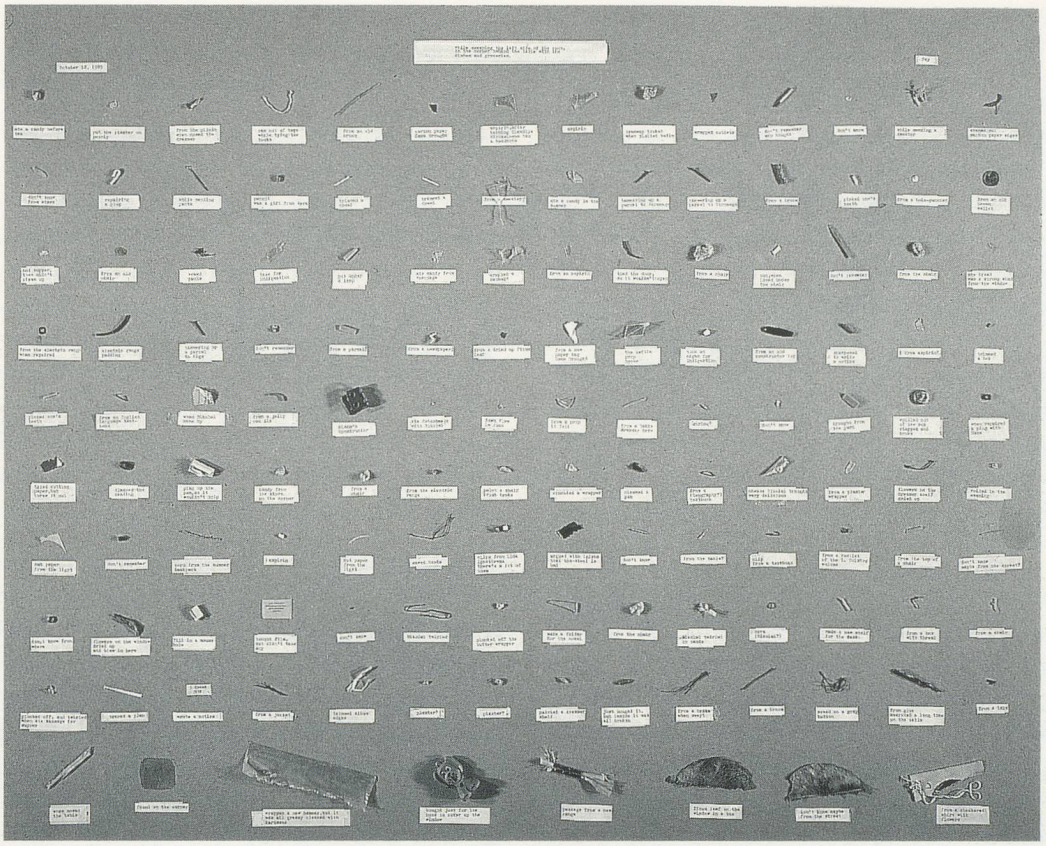
In den Environments, denen in letzter Zeit Kabakovs ganzer Einsatz gilt, werden viele in den Alben enthaltene Ideen und manchmal auch die Alben selbst verwendet. Der riesige Vorrat des Künstlers ist jedoch keineswegs ausgeschöpft. Da ihm der Inhalt seiner Samisdat-Bibliothek das Gefühl vermittelt, immer noch in den alten Gegenden seiner Fantasie zu leben, kann Kabakov diese verlassen und umherreisen, wann immer es ihm beliebt, und er tut dies auch mit erstaunlichem Tempo und Selbstvertrauen. Er gehört eindeutig nicht zu jenen unglücklichen emigrierten Künstlern, die, kaum haben sie die Grenze überschritten, den Bezug zu ihrem Thema verlieren, und ich glaube auch nicht, dass er je in Versuchung geraten wird, seine Gedanken zu «übersetzen» und dem lokalen Geschmack anzupassen. Im Moment beschäftigen ihn auf jeden Fall mehr als genug Themen, und er weiss, wie es weitergehen soll. 1990, nach einem kurzen Rundgang durch das Museum of Modern Art, konnte er zum Beispiel auf der Stelle die Installation skizzieren, die er ein Jahr später für die Ausstellung DIS*LOCATIONS* gestalten sollte. Sie stellte einen Club dar, in dem ein bürokratisches Tribunal zur Verurteilung der modernen Kunst abgehalten wurde – angesichts der Ereignisse, die sich in jüngster Zeit in Amerika abgespielt haben, wäre diese Einrichtung für die Zensoren der äussersten Rechten genauso geeignet gewesen wie für ihre leninistischen Seelenverwandten –, und von Anfang an sah Kabakov jedes einzelne der Hunderte von Elementen, aus denen die Installation aufgebaut



ILYA KABAKOV, THE MAN WHO NEVER THREW ANYTHING AWAY / DER MANN, DER NIE ETWAS WEGWARF, 1981–88, from: 10 Characters, Ronald Feldman Gallery, New York, 1988. (PHOTO: D. JAMES DEE)

werden sollte, deutlich vor sich. Dieser visionäre Architekt von sowjetischen Geistesgebilden ist fähig, bei jedem Halt auf seiner Reiseroute einen weiteren Aspekt des ihm so wohlbekannten Fegefeuers zu reproduzieren: eine Aussentoilette in ihrer ganzen Unbequemlichkeit, eine staatliche Wohnung, der bloss der Geruch von Fett und die Geräusche von zwischenmenschlichen Reibereien fehlen, ein schäbiges Waisenhaus, das die Verlassenheit wie ein Schleier umhüllt, und so weiter und so fort. In ihrer Gesamtheit stellen diese architektonischen Nachbildungen eine geistige Enteignung und Beschlagnahmung dar, die ebenso realistisch und deprimierend wie spannend und theatralisch ist. Die träge Dunstglocke, die über dem Ganzen hängt, wirkt anfangs seltsam beruhigend, aber dann beginnt sich plötzlich die leise Angst zu regen, dass die Türen nach draussen zufallen könnten.

Die Erfahrung – nicht Gott – steckt im Detail. Deshalb ist keine bemalte Fläche je makellos; in der Sowjetunion unterbricht man eisern die Arbeit, ohne Rücksicht auf Folgen. Genau das richtige «falsche» Material zu finden, ist entscheidend für die Erzeugung von Kabakovs Illusion, so dass er überall, wo er hinkommt, nach Gegenstücken zur sowjetischen Norm Ausschau hält. Die Tatsache, dass er stets findet, was er sucht, zeigt, dass das Armselige und das Behelfsmässige eigentlich überall auf der Welt vertreten sind. Dasselbe gilt für die Fähigkeit, eine Scheinwelt aufzubauen und dabei seine Flucht zu rechtfertigen. Kabakov entwickelte diese Fähigkeit an einem bestimmten Ort, aber er kann sie über-



ILYA KABAKOV, THE MAN WHO NEVER THREW ANYTHING AWAY / DER MANN, DER NIE ETWAS WEGWARF, 1981–88, from: 10 Characters, Ronald Feldman Gallery, New York, 1988. (PHOTO: JENNIFER KOTTER)

all einsetzen. Immer häufiger verwendet er sie hier bei uns, und auch unsere Welt hat sich verändert seit den gar nicht weit zurückliegenden alten Zeiten, als noch zwischen «denen» und «uns» unterschieden wurde. Deshalb ist es vielleicht besser, wenn wir Amerikaner ihn nicht als Vertreter eines weitentfernten Landes und einer immer weiter zurückliegenden Geschichtsperiode – als Ausländer und Fabulant – betrachten. Wir sollten ihn vielmehr als Menschen willkommen heissen, der bestens vertraut ist mit der übervölkerten Ungewissheit, die unsere neue Realität zu werden verspricht. Denn wir, die wir einen nationalen Hang zur Flucht besitzen und daher das weite, offene Land, das bei uns sowohl Angst als auch Sehnsucht auslöst, mythologisiert haben, beginnen langsam zu erkennen, dass unsere Grenzen schrumpfen und das Gedränge im Land immer mehr zunimmt. Viele Menschen in unserem Land führen bereits ein Leben, das von Kabakovscher Instabilität und Rastlosigkeit geprägt ist, von Armut ganz zu schweigen – in Grossfamilien, Wohnprojekten, Obdachlosenheimen oder unterwegs von irgendwo nach nirgendwo. Wir bewegen uns in einem sich schliessenden Kreis und sind auf unserer Reise letzten Endes die Weggefährten der Sowjetbürger. Und während wir herauszufinden versuchen, wohin wir – wenn überhaupt – gehen sollten, können uns Kabakovs Geschichten nur guttun, und ein Blick durch sein Fenster kann uns nur dazu anregen, einmal mehr über neue oder alte Weltordnungen nachzudenken.

(Übersetzung: Irene Aeberli)