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 : on lies and other truths = über Lügen und andere Wahrheiten

Autor: Thorn-Prikker, Jan / Britt, David

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681161

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

JAN THORN-PRIKKER

On Lies and Other Truths

In the end, it all comes down to the truth content of the lie.

THOMAS BERNHARD

Some works of art, although steeped in utter misery, nevertheless do not debilitate the viewer: they generate hope through the sheer forcefulness with which they are formulated. In itself, the endeavor to represent the unrepresentable becomes a surrogate for hope. In my experience, the work of Ilya Kabakov is such an endeavor. It is a description of Hell, and also a sketch map of every possible escape route. It is based on an absolute freedom from illusion, a total absence of sentimentality. It does not adopt a tone of recrimination. It conveys the oppressive weight of absolute power, and at the same time it demonstrates the impotence of that power. Again and again, Kabakov sidesteps the reign of terror, even when in real terms he remains subject to it. His art is an "art of escape." It finds freedom nowhere but in the act of escaping. In his art, so long as power and impotence exist, creativity will be concentration on escape. Long since subjugated, his art refuses to accept subjugation. For a true escape artist, the failure of one attempt simply provides the cue for the next.

It is one of Kabakov's achievements that there is nothing embittered about his work. On the contrary, it constantly strikes an almost cheerful note. It is steeped in wit and irony. Part of the history of power, alongside the ugliness of its triumph, is always the absurdity to which it gives rise. Two of Kabakov's works, the installations THE SHIP and THE LIFE OF FLIES, seem to me among the most successful of all artistic attempts to "endow the meaningless with meaning."

On slips of paper that I had bought in the village, I tried to set down dates that were important to me, crucial fixed points. I was afraid that all that now was still so clear might suddenly blur over and be lost, that it might not be there any more, that I would no longer have the strength to rescue the crucial events, the enormities, the absurdities, and all the rest from the darkness of oblivion. On those slips I tried to save whatever could be saved, everything that had seemed to me worth saving. THOMAS BERNHARD [1)]

The subject matter of THE SHIP installed in Aachen was a contradiction. It showed the lie of a "Workers' and Peasants' State" in the form of countless crude propaganda images: postcards of heroic monuments, clichéd images of working-class life, colorful buildings, kitsch flowers, darling animals: unrealities of all kinds. On a trellis behind this, Kabakov displayed hundreds of authentic letters of complaint in which the residents of a "communal housing unit" had denounced each other to a local arbitration center. Kabakov found the letters in the basement of the unit in 1985.

JAN THORN-PRIKKER works for a number of periodicals and radio stations. He lives in Bonn.

There could be no more telling contrast between inane propaganda and odious backbiting. The installation gave off an almost palpable tension.

On many days, I breathed nothing but the smell of all those who were decomposing, alive, in the Scherzhauserfeld housing development. Some accident, I thought, has brought me into Limbo (into Hell). He who does not know Limbo (Hell) knows nothing. The truth, I think, is known only to the person whom it affects; as soon as he tries to communicate it, he automatically turns into a liar. Anything communicated must be a counterfeit and a falsification; and so only counterfeits and falsifications have ever been communicated. The will to truth—like all will—is the speediest way to falsify any fact... The description sets out something that reflects the describer's will to truth, but not truth itself; for truth is totally incommunicable.

THOMAS BERNHARD [2)]

Kabakov made his installation roughly in the form of the plan view of a ship. If you knew the title, you could sense the form rather than actually see it.

This installation was a striking object because it compounded the contrast between propaganda and recrimination by adding another dimension of contrast. Its rickety construction of laths, tables, screens, and boards was set up in a room in a Baroque château, and this added a mocking voice of its own to the dissonant chorus. Far from being an appropriate setting, it was an utter absurdity: the poor East on a visit to the opulent West. The space was as inappropriate as it possibly could have been. And yet it did not interfere with the installation but only reinforced the work's inherent tension. The whole had an almost comic, surreal effect. The ship in the château; Communism on a parquet floor; unneighborly feelings beneath the chandeliers.

The artist was hidden deep behind his material. All he did was to orchestrate a cacophony of contradictory voices. The brasses of the big lie blared, the letter-writers whined. Alongside the grand heroic gesture, the petty spite of forcibly collectivized human beings. The whole thing was an historical tableau, a cross between a Ship of Fools and a slave ship. It was also a ship on which a battle was raging below decks. The battleship Potemkin, an eternity before the decisive moment. The mutiny had never happened. The Revolution was forgotten before it ever began.

The only ideal object is an object that you don't see. Almost as soon as I see something, it begins to reverberate inside me. The sound emanates from the lifeless thing. When I see a painting by an artist whom I value, it instantly springs to life in a whole chorus of voices. I wish I could keep the voices on ice, in the hope that someone would open the refrigerator door and all the objects would burst into the same chorus of voices... a kind of mummification. And then comes the fear: they're not going to reawaken you on your own; but if only there were enough of us, they would. This has something to do with the crazy urge I always had to depict the whole life of our Soviet society, without leaving out one single scrap of paper: I hoped that if we all stayed together we might be resurrected.

ILYA KABAKOV [3)]

I was struck by the primitive roughness of that installation, and the sheer immodesty of the artist's impulse to capture the whole of society in a single, all-embracing image. With haunting precision, Kabakov had encapsulated the contradictions of the society from which he came. Without ever raising his own voice, he spoke with utter clarity. He kept quiet and let his material do the talking. There was virtually no evidence of a personal handwriting in his work. It was a latter-day descendant of the Readymade. Only art could rescue the lies of official propaganda and the mutual denunciations of residents from the banality of oblivion. Significantly enough, in the Soviet Union Kabakov worked for years as a book illustrator. Fundamentally, all his works remain illustrations: it is just that the book he is illustrating is no longer visible. His text now is the context of his own life, all around him.

Two years later, when I saw his exhibition THE LIFE OF FLIES, I was astounded by its unique combination of philosophical seriousness and totally unserious ironic play. It was an installation that presented what amounted to the metaphysics of the fly. In all seriousness, it showed this repulsive creature as the ultimate ground of being. The paramount significance of the fly was expounded for my benefit in statistics, technical drawings, philosophical discourses, and pseudoscientific explanations, all immaculately constructed. The fly became the center of a "scientif-

ic worldview." The exhibition was like an endless, self-sustaining text. The simulation of scientific discourse was so perfect that I could have believed the whole thing. The effect was that of an explanation of the universe, but one that constantly reduced itself *ad absurdum.* It was explanation run wild, an explanatory mania that bore some strange fruit. Everything was referred to the life-cycle of the fly; everything could be accounted for in this way, and, of course, not one of the explanations made sense. It was precision that went nowhere. The Joyful Science.

All those escalating absurdities exemplified the magic of words. Elaborate lies and concocted proofs sprouted into phantasms; the exhibition promoted me, the viewer, to higher lunacy. Effortlessly, it conducted me through an array of wretched, loveless absurdities as if through a fairy realm of enchantment. A path led through the Black Hole of the exhibition space and vanished behind the scenes.

Kabakov had mounted his installation as an exhibition of an exhibition. He had transformed the rooms at his disposal into a replica of a musty, down-at-heel, dreary, ill-lit provincial science museum in the Soviet Union. The light fell in the wrong places. The presentation was hopeless. The texts were carefully larded with typos. The rooms smelled bad and had been specially dirtied for the exhibition. Above the doors were large quotations inscribed directly on the walls and apparently intended to convey a general application. Pascal had allegedly said: "There is no better way to understand the destiny of mankind than to observe the motion of flies." No source was given. The following words were attributed to Giordano Bruno: "Cosmos is not a void, as some believe, but a world full of beings invisible to us." This sounded impressively metaphysical, but it seemed rather out of place in these squalid surroundings. One had an uneasy sense that the writing on the wall was just that: a fateful admonition. It ennobled the void and clothed detritus with significance. Everything was utterly loveless. No concessions were made to the visitor. The exhibition was an affront from start to finish.

Its climax was an end wall on which dozens of visitors' comments were arranged as framed texts, grouped around a depiction of a fly. The comments

ILYA KABAKOV, THE SHIP / DAS SCHIFF, 1986, installation Flac. Lyon.

consisted of precisely the kind of vaguely wandering thoughts to which boredom gives rise. They reflected the kind of laborious effort toward comprehension that was in keeping with the exhibition itself. A number of the sentences had actually passed through my own mind, almost word for word. Nothing had been left to chance. Even the interpretation was built into the work of art. Exhaustively pondered and explained, by the end of the visit it remained a total enigma. Meaninglessly laden with depth of meaning, it was a denial of meaning: a game.

From a distance, the poor lighting made all the texts look like blank sheets of paper. They shone with blinding intensity, like the lamp that an interrogator points at the suspect's face. Behind the glare everything was hidden. Illuminated throughout, the final tableau concealed everything.

Kabakov's mastery of stagecraft in this edifice of lies no doubt sprang from his own origins in a world that was just such an edifice. He had a lifetime's familiarity with his theme. The only wonder is that he could live so long in a world of lies and yet never be infected by its spirit. But then, maybe he is just a better liar. After all, his installation itself is steeped in the spirit of lies, though not in that of deceit. The way he tells a lie carries it so far that it finally flips over into a game. He piles on the untruth until it takes on the poetic beauty of imaginative creation.

His art is political, down to the last detail. It has, indeed, been forcibly politicized, and the free play of the imagination is its form of self-defense. We seem

to be witnessing the birth of art out of unfreedom. Kabakov's art is an unending flight from tedium, an experiment with subjective freedom in a state of objective unfreedom.

For years, I woke up every day thinking about turning back on the path into which I had been forced by my educators and my rulers, but I lacked the strength to do it. For so many years I went along that path, against my will, and paid a terrible price in mental and nervous tension, until suddenly, one day, I found that I had the strength to do what I had never believed possible: to turn back, to make the total reversal that is possible only at the ultimate pitch of emotional and mental effort, the moment when one is either going to turn around or to kill oneself, when the force that counteracts what a person is becomes a deadly force. At that saving moment, either we must be against everything or we must cease to be; and I had had the strength to be against everything. THOMAS BERNHARD [4)]

The better I know Kabakov's work, the more I marvel at his constant success in transforming unfreedom into freedom. There is a documentary strain that runs throughout his work. At its core lies the deadly effect of "communal housing," with its blighting of individuality. This is the place where individuals fight one another, hold one another in check, force one another to conform. Kabakov never forgets the ultimate indignity, which was that economic hardship and political bondage were presented as a Paradise. His memory is his revenge. He knows better. Paradises are things to steer clear of. Even so, his art only hints at the true nature of the humiliation. At one point in a long conversation with Boris Groys, Kabakov describes his own work as the reenactment of an execution by a firing squad in which no one is shot. In the book of interviews between him and Groys, *Die Kunst des Fliehens* (The Art of Escape), he refers to art as "a machine for overcoming fear." His texts reveal the workings of that machine:

It is only when you are lying flat on the earth—in a flophouse, for instance—that you begin to look at the sky: the man who lies in the dirt looks on high. This is only a metaphor, of course, but then as far as I am concerned communal housing, too, is not a real object but a metaphor. [5)]

Kabakov invents imaginary characters and endows them with biographies. His catalogue, *Ten Characters,* shows people—all residents in a communal housing unit—who each have their own way of escaping from the pressure. They are crazed fantasists, devisers of weird constructions, gripers, collectors of worthless objects, talentless artists, recorders of pointless scraps of conversation that become components of cosmological theories.

He once likened his work, in essence, to the work of doctors who are researching a dangerous disease from which they themselves suffer. It is part of the schizophrenia of his situation that he describes something as foreign to himself while at the same time remaining part of what he describes. He describes how society makes life impossible, and yet he has to live in that society:

This is my profound conviction: it is impossible to live in this world. A transformation of life is an impossibility, foredoomed to fail. And therefore we must do what we can to depart from this life in our own lifetime, before we are dead. For instance, hovering constantly above the earth, and landing on it only now and then . . .
Now it is the people who have a very hard nucleus who move around. They fly around freely without losing anything. And, in a sense, without gaining anything either. [6)]

Art is the form in which Kabakov takes his departure from the world. Art is the place where he has no roots. He floats around the world, keeping a close watch on life from the air. His escape has exempted him from location. It dissolves into the image of flight.

It is hard to tell how much Kabakov's art has been changed by life in the West. He still draws on the Empire of Lies that shaped him over the decades. It is a moot point whether escape has gotten any easier since the walls fell. What is the escape route from a prison that has lost its perimeter? *(Translation: David Britt)*

1) Thomas Bernhard, *Die Kälte,* Salzburg: Residenz Verlag 1981, p. 141.
2) Thomas Bernhard, *Der Keller,* Salzburg: Residenz Verlag 1976, p. 32.
3) Ilya Kabakov and Boris Groys, *Die Kunst des Fliehens* Munich: Hanser Verlag 1991, p. 27.
4) Bernhard, op. cit., p. 20.
5) Kabakov and Groys, op. cit., p. 85.
6) Kabakov and Groys, op. cit., p.124 ff.

JAN THORN-PRIKKER

Über Lügen und andere Wahrheiten

Letzten Endes kommt es nur auf den Wahrheitsgehalt der Lüge an. THOMAS BERNHARD

Es gibt Kunstwerke, die, obwohl sie durchdrungen sind von der Erfahrung totalen Unglücks, den Betrachter nicht schwächen, die im Gegenteil gerade durch die Kraft ihrer Formulierung Hoffnung machen. Der Versuch der Darstellung des Undarstellbaren tritt an die Stelle der Hoffnung. Für mich ist das Werk Ilya Kabakovs solch ein Versuch. Es ist eine Beschreibung der Hölle und eine Skizze aller möglichen Ausbruchswege. Es ist ein Werk auf der Basis völliger Illusionslosigkeit, bar jeglicher Sentimentalität. Ihm fehlt der Ton nachträglicher Anklage. Es ist Ausdruck der alles beherrschenden Macht und zugleich ein Beweis der Ohnmacht der Macht. Es gelingt Kabakov, sich dem Terror der Herrschaft immer wieder zu entziehen – auch wenn er ihm real unterworfen bleibt. Seine Kunst ist eine «Kunst des Fliehens». Nur in der Bewegung der Flucht selber ahnt sie die Möglichkeit der Freiheit. Solange es Macht und Ohnmacht gibt, wird sie den ästhetischen Akt als Konzentration auf die Idee des Entkommens praktizieren. Sie ist die verweigerte Unterwerfung des längst schon Unterworfenen. Zur Haltung des Flüchtigen gehört es, dass ihm das Scheitern der Flucht nicht mehr ist als der dringlichste Hinweis auf den nächsten Versuch.

Zu den Kunststücken, die Kabakov gelingen, gehört es, dass sein Werk keine Verbitterung ausstrahlt. Im Gegenteil, immer wieder schlägt es einen fast heiteren Ton an. Es ist durchdrungen von Witz und Ironie. Zur Geschichte der Macht gehört neben der Hässlichkeit ihres Triumphierens immer auch die Geschichte der von ihr produzierten Lächerlichkeit. Zwei seiner Arbeiten, seine Installationen DAS SCHIFF und DAS LEBEN DER FLIEGEN, gehören für mich zu den überzeugendsten künstlerischen Versuchen einer «Sinngebung des Sinnlosen».

Ich versuchte, auf kleinen Zetteln, die ich mir im Dorf gekauft hatte, bestimmte, mir wichtig erscheinende Daten, entscheidende Fixpunkte, festzuhalten, ich fürchtete, dass, was jetzt noch so deutlich war, plötzlich verschwommen und verlorengehen könnte, dass es plötzlich nicht mehr da ist, dass ich nicht mehr die Kraft haben werde, die entscheidenden Vorkommnisse, Ungeheuerlichkeiten, Lächerlichkeiten usw. vor der Finsternis des Vergessens zu retten, ich versuchte, auf diesen Zetteln zu retten, was zu retten war, ausnahmslos alles, das mir wert erschienen war, gerettet zu werden. THOMAS BERNHARD [1)]

DAS SCHIFF, so wie es in Aachen zu sehen war, hat einen Widerspruch zum Gegenstand. Es zeigt die Traumlüge vom «Arbeiter- und Bauernstaat» in Form unzähliger primitiver, propagandistischer Illustrationen, Postkarten von Heldendenkmälern, Klischeebilder vom Leben der Arbeiterklasse. Bunte Gebäude, kitschige Blumen, nette Tiere – Entwirklichungen aller Art. Auf einem Lattenrost hatte Kabakov dahinter Hunderte von authentischen Beschwerdebriefen aufgehängt, in denen die Bewohner einer «Kommunalen Wohnungseinheit» sich

JAN THORN-PRIKKER arbeitet für verschiedene Zeitschriften und Rundfunkanstalten. Er lebt in Bonn.

gegenseitig mit Beschimpfungen und Klagen überhäuften und sich hilfesuchend an eine lokale Schiedsstelle wandten. Kabakov hatte diese Akten 1985 im Keller solch einer «Kommunalen Wohnung» gefunden.

Ein grösserer Gegensatz zwischen dümmlicher Propaganda und hässlichsten Anschuldigungen war nicht denkbar. Es ging eine fast physisch spürbare Spannung von der Installation aus.

An manchen Tagen atmete ich nichts als den Geruch all derer ein, die in der Scherzhauserfeldsiedlung bei lebendigem Leben verfaulten. Ein Zufall, dachte ich, hat mich in die Vorhölle (die Hölle) geführt. Wer die Vorhölle (die Hölle) nicht kennt, ist ein Ahnungsloser, ein Inkompetenter. Die Wahrheit, denke ich, kennt nur der Betroffene, will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner. Alles Mitgeteilte kann nur Fälschung und Verfälschung sein, also sind immer nur Fälschungen und Verfälschungen mitgeteilt worden. Der Wille zur Wahrheit ist, wie jeder andere, der rascheste Weg zur Fälschung und Verfälschung eines Sachverhaltes... Das Beschriebene macht etwas deutlich, das zwar dem Wahrheitswillen des Beschreibenden, aber nicht der Wahrheit entspricht, denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar. THOMAS BERNHARD [2)]

Kabakov hatte seiner Installation die angedeutete Form des Grundrisses eines Schiffes gegeben. Wenn man den Titel kannte, konnte man tatsächlich die Form erahnen, mehr als dass man sie wirklich gesehen hätte.

Imposant war diese Installation, weil zur Kollision von Propaganda und Klage noch eine weitere Kollision hinzukam. Die ärmliche Konstruktion aus Latten, Tischen, Stellwänden und Tafeln befand sich in einem barocken Schlossraum, der sich als weitere höhnische Stimme in den dissonanten Chor einschaltete. Es war kein sachliches Ambiente, sondern eine Lächerlichkeit; der arme Osten zu Gast im prunkvollen Westen. Der Raum war so ungeeignet, wie man es sich krasser nicht denken konnte. Trotzdem gelang es ihm nicht, die Installation zu stören. Die zur Arbeit dazugehörige Spannung erhielt dadurch nur noch eine zusätzliche Steigerung. Das Ganze hatte einen fast komischen, surrealen Effekt. Das Schiff im Schloss. Kommunismus mit Parkettboden, hässliche Töne unterm Kronleuchter.

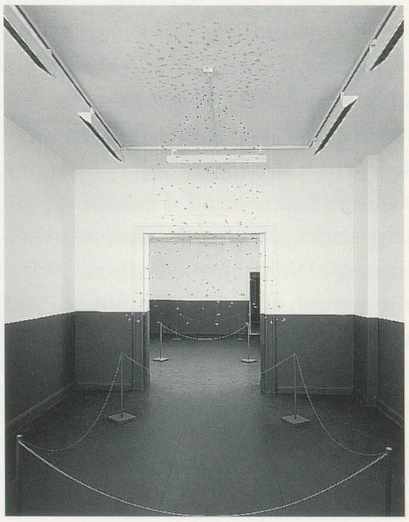
Der Künstler war tief hinter seinem Material versteckt. Er arrangierte nur ein wüstes Durcheinander sich widersprechender Stimmen. Die Posaunen der Lüge orchestrierten das Gewimmer der Klage. Neben den pathetischen Gesten der Helden standen die trivialen Gehässigkeiten sich gegenseitig wüst beschimpfender Zwangsnachbarn in kollektivierten Wohnanlagen. Das Ganze war ein Geschichtsbild; eine Mischung aus Narrenschiff und Sklavendampfer. Es war auch ein Schiff, in dessen Inneren eine Schlacht tobte. Der Panzerkreuzer Potemkin eine Ewigkeit vor dem entscheidenden Augenblick. Die Meuterei hatte nie stattgefunden. Die Revolution war vergessen, bevor sie begonnen hatte.

Ideal ist nur ein Gegenstand, den du nicht siehst. Kaum dass ich etwas sehe, beginnt es alsbald in mir zu klingen. Der Klang entsteigt der toten Sache. Das Bild eines Künstlers, den ich schätze, erklingt in dem Moment, wo ich es ansehe, plötzlich in einem ganzen Chor von Stimmen. Ich möchte die Stimmen in den Kühlschrank packen, in der Hoffnung, dass später jemand diesen Kühlschrank öffnet und all diese Objekte plötzlich mit denselben Stimmen aufs neue losschreien... eine Art Mumifizierung. Und dann kommt die Angst, Dich als einzelnen werden sie nicht wiedererwecken, wenn wir aber viele wären, würden sie es tun. Damit hängt es zusammen, dass ich die ganze Zeit den wahnsinnigen Wunsch hatte, das gesamte Leben unserer sowjetischen Gesellschaft abzubilden, nicht ein einziges Papierchen auszulassen, denn ich hatte die Hoffnung, alle zusammen lässt man uns wiedererstehen. ILYA KABAKOV [3)]

Mich beeindruckte die primitive Rohheit der Installation und die hemmungslos unbescheidene Absicht, ein einfaches Gesamtbild der Gesellschaft zu finden. Die Präzision der Vereinfachung, mit der Kabakov den Widerspruch der Gesellschaft, aus der er kam, formulierte, war bestechend. Er erhob seine eigene Stimme nicht und sprach doch überdeutlich. Er schwieg und liess sein Material sprechen. Seine Arbeit war fast ohne eigene Handschrift. Sie war ein später Abkömmling des Ready-Made. Nur als Kunstwerk hatten die Propagandalügen und die Anschuldigungen der Bewohner eine Chance, der Banalität des Vergessenwerdens zu entgehen. Dass Kabakov in der Sowjetunion lange Zeit als Buchillustrator gearbeitet hat, ist für das Verständnis seiner Kunst kein

unbedeutender Zug. Im Grunde genommen sind alle seine Arbeiten noch immer Illustrationen. Nur das Buch ist unsichtbar, das er kommentiert. Sein Text ist der Kontext des eigenen Lebens, das ihn umgibt.

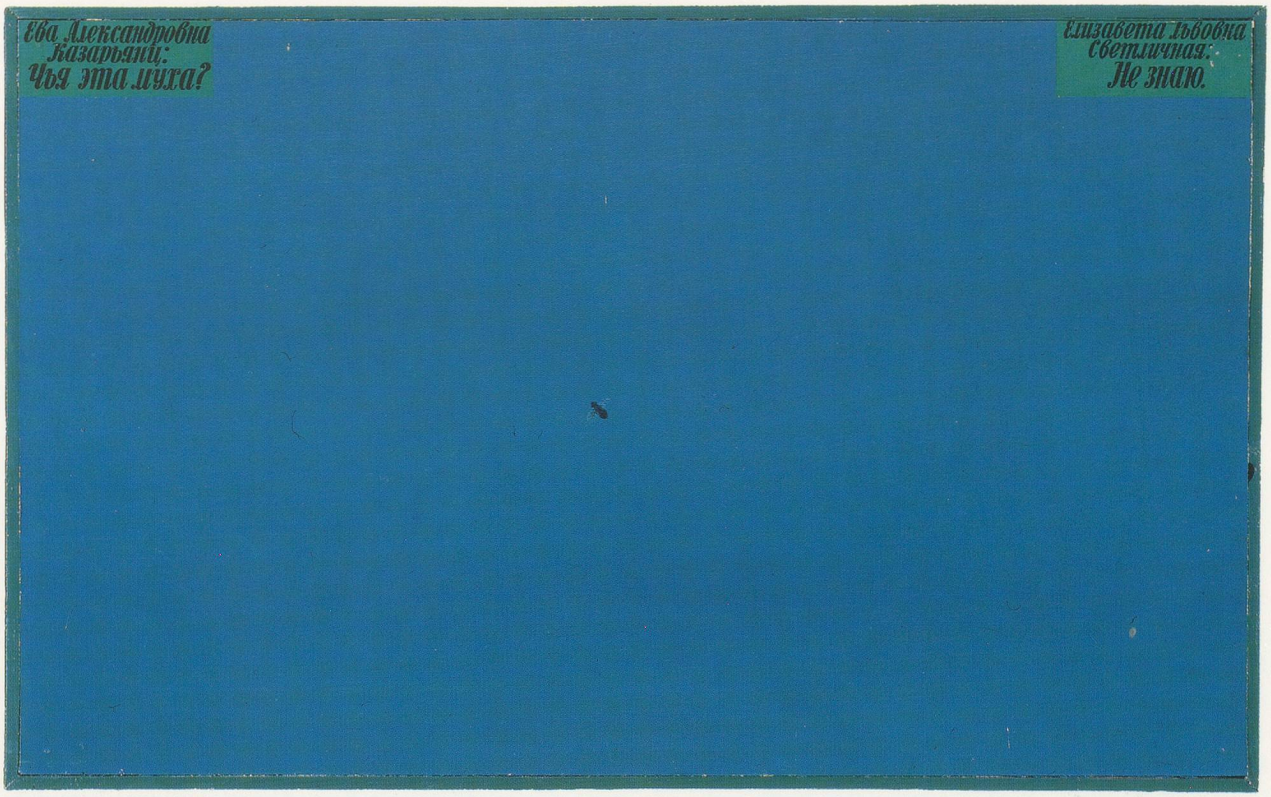
Als ich zwei Jahre später seine Ausstellung *Das Leben der Fliegen* sah, verblüffte mich die eigenartige Verschränkung von philosophischem Ernst und völlig unernstem ironischem Spiel. Die Installation entwickelte so etwas wie eine Metaphysik der Fliegen. Sie zeigte das hässliche Tier allen Ernstes als letzten Seinsgrund. In Statistiken, technischen Zeichnungen, in philosophischen Diskursen und pseudowissenschaftlichen Erklärungen, die allesamt perfekt erfunden waren, wurde mir der überragende Einfluss der Fliegen erläutert. Die Fliege als Zentrum einer «wissenschaftlichen Weltanschauung». Die Ausstellung wirkte wie ein endloser Text, der sich selbst unterhielt. Die Imitation des Wissenschaftlichen war so perfekt, dass ich alles geglaubt hätte. Der ganze Gestus war der einer Welterklärung, die sich selbst immer wieder ad absurdum führte. Hier herrschte ein wahrer Erklärungsfuror, ein Erklärungswahn, der seltsame Blüten trieb. Alles liess sich auf das Leben der Fliegen zurückführen. Alles liess sich so erklären, und natürlich stimmte keine einzige Erklärung. Es war eine Präzision, die völlig ins Leere ging. Fröhliche Wissenschaft. Die sich selbst steigernden Absurditäten zeugten von einer Magie des Wortes. Die inszenierten Lügen und erfundenen Beweise steigerten sich zu reinen Phantasmen. Die Ausstellung versetzte mich als Betrachter in eine Art höheren Wahnsinn. Es gelang ihr spielend, mich mitten im miesesten Milieu ihrer lieblosen und absurden Exponate wie in einem verzauberten Märchenreich herumzuführen. Durch das schwarze Loch des Ausstellungsraums führte ein Weg hinter die Kulissen.



ILYA KABAKOV, MEINE HEIMAT (DIE FLIEGEN) / MY HOME (THE FLIES), 1991, Installation Heimat / Home, Wewerka & Weiss Galerie Berlin.

Kabakov hatte seine Installation als Ausstellung einer Ausstellung angelegt. Er hatte die Räume als Rekonstruktion eines schäbigen, langweiligen, muffigen und zudem noch schlecht beleuchteten wissenschaftlichen Provinzmuseums der Sowjetunion inszeniert. Das Licht sass an den falschen Stellen. Die Präsentation war miserabel. Die Texte enthielten sorgfältig eingebaute Druckfehler. Die Räume rochen schlecht und waren eigens zu Ausstellungszwecken verschmutzt. Über den Türen befanden sich grosse, direkt auf die Wand aufgetragene Zitate. Es sah aus, als ginge es ums Ganze. Angeblich hatte Pascal gesagt: «Es gibt keinen besseren Weg, das Schicksal der Menschheit zu verstehen, als die Betrachtung der Bewegung der Fliegen.» Eine Quellenangabe fehlte. Von Giordano Bruno sollte der Satz stammen: «Kosmos ist keine Leere, wie es manche meinen, sondern eine Welt voll von für uns unsichtbaren Wesen.» Das klang eindrucksvoll metaphysisch, aber irgendwie passte es nicht zur miesen Baracke. Die Zitate standen wie Menetekel einer tieferen Bedeutung an der Wand. Sie adelten die Leere und verliehen dem Müll eine Dimension des Bedeutenden. Alles strahlte hier den Geist perfekter Lieblosigkeit aus. Auf Besucher wurde keine Rücksicht genommen. Die Ausstellung war eine einzige Zumutung.

Sie gipfelte in einer Schlusswand, an der um das Bildnis einer Fliege Dutzende Besucherkommentare als gerahmte Texte an die Wand gruppiert waren. Die Texte enthielten genau den Typ von Gedanken und unkonzentrierten Abschweifungen, wie sie die Langeweile produziert. Sie zeugten von bemühtem Verstehen, wie es zu dieser Installation passte. Einige Sätze waren fast wörtlich durch den eigenen Kopf gezogen. Nichts war hier dem Zufall überlassen. Sogar die Interpretation war gleich ins Kunstwerk mit eingebaut. Vollkommen erklärt und bedacht stand es am Schluss



ILYA KABAKOV, WHOSE FLY IS THIS? I DON'T KNOW, 1981–88, paint on wood, 25 x 40½", from: 10 Characters / WESSEN FLIEGE IST DAS? ICH WEISS ES NICHT, 1981–88, Farbe auf Holz, 63,5 x 103 cm, aus: 10 Charaktere.

völlig rätselhaft vor Augen. Sinnlos aufgeladen mit Tiefsinn, war es ein Dementi von Sinn, ein Spiel.

Aus einiger Entfernung liess das schlechte Licht alle Texte wie leere weisse Blätter erscheinen. Sie strahlten mit der blendenden Intensität einer Lampe, die beim Verhör auf den Angeklagten gerichtet wird. Hinter der blendenden Helligkeit war alles verborgen. Lückenlos aufgeklärt, war im Schlussbild wieder alles hermetisch rätselhaft.

Vermutlich beherrscht Kabakov die perfekte Inszenierung dieses Lügengebäudes, weil er aus einer Welt kommt, die selber ein Lügengebäude war. Er ist lebenslang vertraut mit dem Gegenstand seines Spiels. Ein Rätsel ist nur, wie es ihm gelingen konnte, als Bewohner dieser Lügenwelt nicht selbst vom Geist der Lüge angesteckt zu werden. Aber vielleicht lügt er auch nur besser. Schliesslich ist auch seine Installation durchdrungen vom Geist der Lüge, aber eben nicht vom Ungeist des Betrugs. Er lügt in einer Art und Weise, in der die Lüge bis zum Extrem übertrieben wird, an dem sie ins Spiel umschlägt. Er übertreibt die Unwahrheit bis zur poetischen Schönheit freier Erfindungen.

Seine Kunst ist politisch bis ins Detail. Sie ist zwangspolitisiert und wehrt sich mit fantastischen Spielereien. Es ist, als sähe man der Geburt der Kunst aus dem Geist der Unfreiheit zu. Sie ist eine einzige, lang anhaltende Flucht aus der Langeweile, eine Probe subjektiver Freiheit im Zustand objektiver Unfreiheit.

Viele Jahre hatte ich an jedem Morgen aufwachend gedacht, dass ich den von meinen Erziehern und Verwaltern mir aufgezwungenen Weg abzubrechen hätte, aber ich hatte nicht die Kraft dazu, so viele Jahre musste ich diesen Weg widerwillig und unter der grössten Kopf- und Nervenanspannung gehen, bis ich urplötzlich die Kraft gehabt habe, den Weg abzubrechen, zu einer hundertprozentigen

Kehrtwendung, an welche ich selbst am wenigsten geglaubt hatte, aber eine solche Kehrtwendung ist nur auf dem absoluten Höhepunkt der Gefühls- und Geistesanstrengung möglich, in einem solchen Augenblick, in welchem man die Kehrtwendung vollziehen oder sich nur mehr noch umbringen kann, wenn der Widerstand gegen alles, das ein solcher Mensch ist, der tödliche Widerstand ist. Wir haben in einem solchen lebensrettenden Augenblick einfach gegen alles zu sein oder nicht mehr zu sein, und ich hatte die Kraft gehabt, gegen alles zu sein... THOMAS BERNHARD[4)]

Seit ich Kabakovs Arbeiten besser kenne, wundere ich mich darüber, wie es ihm immer wieder gelingt, Unfreiheit in Freiheit zu verwandeln. Sein Werk ist durchzogen von dokumentarischen Elementen. Im Kern kommt Kabakov immer wieder auf die vernichtende Wirkung der «Kommunalen Wohnung» zurück, die jegliche Individualität beschädigt. Sie ist der Ort, an dem die Individuen sich gegenseitig bekämpfen, in Schach halten, sich zur Anpassung zwingen. Nie vergisst Kabakov den Hohn, dass der ökonomischen Not und der politischen Unfreiheit auch noch der Stempel des Paradieses aufgedrückt wurde. Seine Erinnerung ist seine Rache. Er weiss es besser. Paradiese sind zum Fürchten da. Aber auch seine Kunst bleibt nur eine Andeutung der Erniedrigung. An einer Stelle eines langen Gesprächs mit Boris Groys bezeichnet Kabakov seine Kunst als die Wiederholung einer Erschiessung, bei der niemand erschossen wird. In seinem Gesprächsband *Die Kunst des Fliehens*, den er zusammen mit Boris Groys herausgegeben hat, nennt er die Kunst einmal eine «Maschine zur Überwindung der Angst». Vor allem in seinen Texten kann man sehen, wie diese Maschine funktioniert.

«Erst wenn man am Boden liegt, z. B. im Nachtasyl, beginnt man in den Himmel zu schauen: Der im Dreck liegende Mensch wendet sich dem Höchsten zu. Das ist natürlich nur eine Metapher, doch auch die Kommunalwohnung ist für mich nicht reales Objekt, sondern Metapher.»[5)]

Kabakov erfindet Personen, denen er fiktive Biographien verleiht. Sein Katalog «Ten Characters» zeigt Menschen – allesamt Bewohner einer kommunalen Wohnung –, die, jeder auf seine Art, dem Druck entfliehen. Sie sind verschrobene Phantasten, Erfinder seltsamer Konstruktionen, Querulanten, Sammler wertloser Gegenstände, untalentierte Künstler, Protokollanten bedeutungsloser Gesprächsfetzen, die zu Bestandteilen kosmologischer Theorien werden.

Den Grundzug seiner Arbeit hat er einmal mit der Arbeit von Ärzten verglichen, die eine gefährliche Krankheit erforschen, an der sie selbst leiden. Zur Schizophrenie seiner Situation gehört es, etwas als fremd zu beschreiben und zugleich Teil des Beschriebenen zu sein. Er beschreibt, dass die Gesellschaft einem die Möglichkeit zu leben vorenthält, und muss doch genau in jener Gesellschaft leben.

«Das ist meine tiefe Überzeugung, man kann in dieser Welt nicht leben. Man muss aus ihr davonfliegen. Alle müssen davonfliegen. Eine Umgestaltung des Lebens ist unmöglich, sie ist sowieso zum Scheitern verurteilt. Und darum müssen wir etwas tun, um dieses Leben noch zu Lebzeiten zu verlassen, bevor wir gestorben sind. Zum Beispiel ständig über der Erde schweben und nur ab und zu auf ihr landen... Jetzt bewegen sich gerade die Menschen, die einen sehr harten Kern haben. Sie fliegen frei herum, ohne irgend etwas zu verlieren. Und, in gewissem Sinne, ohne irgend etwas zu gewinnen.»[6)]

Die Kunst ist die Form, in der Kabakov die Welt verlässt. Sie ist sein Ort der Entwurzelung. Schwebend umkreist er die Welt, um aus der Luft das Leben genau zu beobachten. Seine Flucht hat jeglichen Ort verloren. Sie löst sich im Bild des Fliegens auf. Wieweit die Kunst Kabakovs sich dadurch verändert, dass er heute im Westen lebt, ist ungewiss. Noch zehrt er vom Imperium der Lüge, das ihn Jahrzehnte geprägt hat. Noch steht dahin, ob das Fliehen leichter geworden ist, seit die Mauern gefallen sind. Wohin soll eine Flucht aus einem Gefängnis sich richten, das keine Grenzen mehr hat?

1) Thomas Bernhard, *Die Kälte*, Salzburg: Residenz Verlag 1981. S. 141.
2) Thomas Bernhard, *Der Keller*, Salzburg: Residenz Verlag 1976. S. 32.
3) Ilya Kabakov und Boris Groys, *Die Kunst des Fliehens*, München: Hanser Verlag 1991. S. 27.
4) Bernhard, op. cit., S. 20.
5) Kabakov und Groys, op. cit., S. 85.
6) Kabakov und Groys, op. cit., S. 124ff.