

Il y a: Kabakovs Weigerung, den Mülleimer zu leeren
Bürokratie und *feedback* in der Installation *Der Mann, der nie etwas*
wegwarf

Abfall, Akten

Der Moskauer Konzeptualismus, den man als das Zentrum der alternativen sowjetischen Kunstszene der 70er und 80er Jahre bezeichnen muß, begann gewissermassen als Büro oder, genauer gesagt, als Registratur, nämlich mit der Anlage einer Akte. Dies war der Moment, als Andrej Monastyrskij, der Gründer der Gruppe *Medizinische Hermeneutik*, beschloß, eine Bestandsliste des Mülls anzulegen, den die Besucher seiner Moskauer Wohnung auf seine Bitte hin auf seinem Küchentisch abgelegt hatten (*Haufen*, 1974). Monastyrskijs Aktion ruft einerseits die Urszene der Schrift in Erinnerung, denn das Schreiben wurde bekanntlich zu Zwecken der Verwaltung bzw. Buchführung, also der Anlage von Listen, erfunden.ⁱ Andererseits weist Monastyrskij darauf hin, daß in der Sowjetunion sogar noch der Abfall aktenkundig wird.ⁱⁱ Die Bürokratisierung des Diskurses ist für die konzeptualistische Kunst in Rußland und der Sowjetunion allgemein kennzeichnend. Dafür ist die *Große Kartothek* Lev Rubinsteins (1975-1993) [DIA: DIE GROSSE KARTOTHEK] ebenso einj Indiz wie die Medienarchive der *Medizinischen Hermeneutik* oder die “alphabetische” Poesie Dmitry Prigovs.

Wenn es, wie Julia Kristeva behauptet, für das Herstellen einer Subjektposition unabdingbar ist, die Grenze zwischen sich und dem, was man im Deutschen bildreich Abfall nennt, immer wieder neu zu ziehen, dann kann man sagen, daß der Sowjetmensch zum Aufbau einer solchen Position unfähig oder nur sehr bedingt fähig war.ⁱⁱⁱ In der Sowjetunion war die

Grenze zwischen Müll und Nicht-Müll, zwischen Exkrement und Subjekt nicht so sauber zu ziehen wie im Westen.^{iv} Statt dessen drang der Müll bis in die intimsten Lebensbereiche der Menschen ein, vor allem in ihre Wohnungen, und unter ihren Augen schien sich buchstäblich alles in Müll zu verwandeln, was sie in ihrer Lebenswelt umgab. Oder, besser gesagt, all dies war schon zu dem Zeitpunkt Müll, als es entstand. Unfähig, sich seines Mülls dauerhaft zu entledigen und damit die Grenze zwischen sich und dem Anderen dauerhaft zu befestigen, war das sowjetische Subjekt gezwungen, andere Wege zu finden, zwischen sich und dem Abfall, der es umgab zu unterscheiden. Dies geschah mit Vorliebe dadurch, daß der Müll mithilfe von Schrift visuell geordnet und damit, so schien es, auf einer höheren Ebene semiotisch organisiert wurde. Monastyrskijs Aufzeichnen des in der Küche abgelegten Müll legt von dieser Strategie ein Zeugnis ab. Die Schrift sorgt hier dafür, daß der an sich unzählbare, in sich unendlich heterogene Abfall in eine sekundäre Ordnung überführt wird—die Ordnung des Archivs--, in der er seine bedrohliche Fremdheit verliert. Der Abfall wird, sozusagen, vom Zustand der Natur in den der Kultur überführt. Dieser Prozess führte in Russland seit Peter dem Großen bekanntlich schon immer über das Archiv, die Verwaltung, die Bürokratie.^v

Allerdings gibt es auch eine Kehrseite dieser Bewegung. Denn mit der zunehmenden Produktion von Schrift (Akten) bedrohen diese ihrerseits die Ordnung, die sie doch eigentlich herstellen sollen, und werden selber zum Abfallproblem. Oder sind es vielmehr von Anfang an. Denn Akten sind selber Müll und, wie Cornelia Vismann gezeigt hat, ebenso schwer zu definieren.^{vi} Von Akten kann man ebenso wie vom Müll eigentlich nicht im Singular sprechen, sondern nur im Plural.^{vii} Mit dem Begriff Akten bezeichnet man jene Papiere, Notizen, Entwürfe und Mitschriften die an-

bzw. ab-fallen, wenn eine Verwaltungsentscheidung getroffen wird. Dieser kommunikatorische Abfall landet im Archiv zu dem Zeitpunkt, wo er von den Registraturen der entsprechenden Behoerden als nicht mehr notwendig für den bürokratischen Tagesbetrieb erachtet wird. An diesem Punkt scheiden die Akten aus dem Tagesgedächtnis der Bürokratie aus. Das Aktenarchiv speichert demzufolge das, was vom Bewusstsein der Bürokratie ab-fällt, was aus der Sicht der Registratur vergessen werden soll.^{viii} Seit der weiteren Verbreitung von Papier und Schriftlichkeit in der Verwaltung überfluten denn auch die Archive, die sich ihrer in regelmässigen Abständen durch Einstampfen oder Aufkochen entledigen.^{ix} Daher sind Aktenarchive keine Gedächtnisanstalten, denn sie sind zur Aufrechterhaltung ihrer Speicherkapazität regelmäßig zur Zerstörung von Archivmaterial gezwungen, um für neues Material Raum zu schaffen. Die Speichertätigkeit des Archivs beruht auf dieser Möglichkeit zur sogenannten Kassation, bei der der Verwaltungsfall zum Abfall wird.^x

Aus der Sicht der Geschichtswissenschaft sind Akten Mitschriften vergangener Handlungen, auf deren Grundlage sich die Geschichte als Serie von kausalen Zusammenhängen darstellen läßt.^{xi} Diese Sicht hängt damit zusammen, daß man davon ausgeht, daß die in Akten enthaltenenen Aufzeichnungen unmittelbare und daher authentische Mitschriften von Handlungen sind. Diese Sicht ist insofern falsch, als im Sinne der Verwaltung zum aktenkundigen Problem überhaupt nur dasjenige werden kann, was, wiederum im Sinne der Verwaltung, schriftlich fixierbar ist. Insofern gilt von den Akten, was Foucault vom Archiv allgemein behauptet hat, daß nämlich, was im Archiv landet, nur im Hinblick auf seine Archivierung überhaupt erst entstehen konnte.^{xii} Und daher, so könnte man hinzufügen, nur im Bezug auf ihre Speichermedien (die Schrift, das Archiv)

analysiert, geschweige denn interpretiert werden darf. Der logozentrischen Betrachtung der Akte als reiner Stimme, die die absolute Heterogenität der Geschichte beseitigen hilft steht also eine materiell-mediale Dimension entgegen.^{xiii}

Das große (Akten-) Archiv

Nirgendwo im russischen Konzeptualismus wird soviel Wert auf eine genaue Analyse der materiell—konkreten Speichertechniken des Büros bzw. des Archivs gelegt wie in den sogenannten “Müllinstallationen” Il’ja Kabakovs. Die Sowjetunion war in der Tat ein Aktenstaat, in dem das Bürokratie und ihre Produkte—Akten—dieselbe Funktion hatten wie das Fernsehen im Westen, a.k.a., das Simulieren von Ereignissen und Handlungen im Zustande der völligen Unbeweglichkeit. In der Sowjetunion war das Akten- bzw. Archivwesen wie in keinem anderen Land Teil der Staatsideologie. So liest man in der *Großen Sowjetenzyklopädie* (Aufl. 1950), daß “nicht [...] in einem einzigen kapitalistischen Land soviel für die Erhaltung [...] historischer Dokumente der Vergangenheit [...] und für die [...] Zentralisierung des Archivwesens im Interesse des ganzen Volkes getan wird wie in der Sowjetunion.”^{xiv}

Kabakovs Installationen sind Archive im strengen Sinne der Verwaltung, es sind Aktenarchive. Es geht in ihnen um die Produktion bzw. Speicherung von Akten in einem Land, in dem buchstäblich alles—bis zum von der Geheimpolizei abgehörten privaten Telefongespräch—aktenkundig war und akribisch gesammelt wurde. So besteht die Installation *Das Schiff* aus Kisten voller schifftlicher Eingaben, Beschwerden und Bitten von Bewohnern Moskauer Kommunalwohnungen an die Miliz oder an die sogenannte Schiedskommission, die im Streitfall zwischen den Bewohnern

von Kommunalwohnungen vermitteln sollte.^{xv} Der Katalog zur Amsterdamer Ausstellung der Installation *Das große Archiv* ist als Archivmappe konzipiert, in die eine maschinenschriftliche Beschreibung des Werkes, der Installationsplan usw. einzeln eingelegt sind.

Kabakovs Umgehen mit seinem eigenen Werk—inklusive der zahlreichen, sorgfältig verwahrten Kommentare, Pläne, und sonstigen Aufzeichnungen, die Teil seiner Installationen sind—kann man mit der Tätigkeit eines Verwaltungsbeamten zu vergleichen. Dies läßt sich besonders gut anhand des *Großen Archivs* zeigen, das von Kabakov als Teil der “Superinstallation” *Die russische Welt* konzipiert wurde. Die Installation besteht aus neun Räumen, in denen hölzerne Tische und Stühle stehen. [DIAS: DAS GROSSE ARCHIV] Es gibt in jedem Raum zwei Türen, von denen je eine geöffnet und die andere geschlossen ist. An den Wänden hängen handgeschriebene Aufrufe, die den Besucher des Archivs zum Ausfüllen bzw. zur Abgabe von Formularen und Fragebögen oder zum Unterschreiben eines Schriftstücks auffordern. Nach der geleisteten Unterschrift wird es nötig, mit dem unterschriebenen Schriftstück zu einem anderen Tisch zu gehen, von dem man allerdings nicht genau weiß, wo er sich befindet. Auf den Tischen des *Großen Archivs* liegen, in Kabakovs eigener Beschreibung “eine enorme Anzahl von Papieren, die auf den Tischen liegen [...], alle möglichen Papiere, in denen die Person die zufällig hier hereingerät leicht ertrinken könnte.”^{xvi} Die Installation hat ihren “Höhepunkt” im sechsten Raum, dem beinah leeren Büro des Chefs, in dem man die letzte und entscheidende Unterschrift leisten muß. Dieser Raum stellt “den Hauptkreuzungspunkt” (Kabakov) der Installation dar, den Punkt, an dem “sich magische Dinge abspielen” und wo “über dein Schicksal entschieden wird.”^{xvii} An diesen Raum schließt sich ein langer Flur an, der in

den achten Raum mündet, in dem sich die Wände der Installation aufzulösen scheinen und den Blick auf die Galerie freigeben. Der Rundgang durch *Das große Archiv* endet genau da, wo er begonnen hatte.

Die (unverständlichen) Stimmen, die aus Lautsprechern in *Das große Archiv* dringen intonieren eine visuell-akustische Kakophonie, die für Kabakovs Installationen typisch ist. Kommunikationstechnisch könnte man sagen, daß Kabakovs Strategie hier der Obertonmontage Eisensteins entspricht, aus der Norbert Wiener und Claude Shannon die Konsequenzen zogen. Denn Information bei Kabakov ist nicht mehr als der Hintergrundlärm, gegen den sie sich abhebt. Dies könnte auch als das Motto für *Das große Archiv* gelten, da in ihm letztendlich nichts archiviert ist als seine eigenen Verfahrensregeln und das Begehren seiner Besucher, zu ihm, dem Archiv, einen Außenstandpunkt einzunehmen. Dieses Begehren, daß man auch als ein Begehren nach einer kohärenten Geschichte beschreiben könnte, wird aber von Kabakovs Archiv konsequent vereitelt. Das Erhabene des “großen” Archivs besteht darin, daß in ihm jeder Blick von außen oder nach außen immer schon Teil des Archivs ist. So ist es kein Zufall, daß im dritten Raum des *Großen Archivs* alle Besucher zunächst einmal selektiert und damit archivarisch erfaßt werden. Dabei erweist sich, daß das *Große Archiv*, wie jedes Archiv, polizeiliche Funktionen hat. Jeder der fünf durch Stellwände in diesem Raum hergestellten Einzelkabinen ist einer bestimmten Sorte von Besuchern vorbehalten, so zum Beispiel eine für “kranke Menschen, eine andere “für diejenigen, die mit ihren Lebensumständen unzufrieden sind,” eine dritte für “Pläneschmieder”, wiederum eine “für diejenigen, die ihren ständigen Wohnsitz in diesem Land haben” oder für solche, “die schon einmal im Gefängnis waren.” Wie Kabakov schreibt: “Jeder muß etwas gestehen, auf etwas antworten, für

etwas verantwortlich zeichnen.“^{xviii} Auf was denn antworten? Auf die (An-) Fragen des Archivs, das bei Kabakov sowohl spricht als auch schreibt. Der große Andere “meldet sich” bei dem Installationsbesucher, und zwar sowohl schriftlich als auch—über die Lautsprecheranlage—mündlich. Aber die direkte Ansprache findet allein über die Schrift statt. Während die über den Lautsprecher eingespielten Stimmen kaum verständlich sind, stechen die schriftlichen Aufforderungen durch die penible Anstrengung hervor, lesbar und verständlich zu sein. Nur die Schrift spielt im Archiv eine wahrnehmbare Rolle. Stimmen können jederzeit verstummen. Entsprechend können im Archiv nicht einfach irgendwelche Frage gestellt bzw. beantwortet werden, sondern eben nur jene, die das Archiv explizit, und das heißt hier wiederum: schriftlich, zuläßt. Aus alledem geht hervor, daß der Besucher von Kabakovs Archiv zu diesem niemals in eine Metaposition treten kann, weil er nämlich selber schon von allem Anfang im Archiv als Objekt existiert und diese seine Position sogar noch durch Unterschrift beglaubigt. Kabakov schreibt: “Die Besucher, die, über die Trennwände für einander kaum sichtbar, durch dieses Labyrinth wandern, können in einer solchen Atmosphäre selber Objekte werden [...].”^{xix}

Kabakov, Kybernetik

Kabakovs Installationen stellen den Zusammenhang zwischen Abfall und (Akten-) Archiv her. Wie die Akten ist auch der Abfall bei Kabakov immer schon von der Kultur formatiert bzw. kodiert; es handelt sich eben um Abfall, nicht einfach um Dreck. Oder, genauer gesagt, der Abfall ist sowohl Dreck und Akte zugleich. Als Dreck ist Abfall nichts als eine mehr oder minder chaotische Ansammlung von Sachen. Als Akte dagegen erscheint er beschriftet, kodiert, und archiviert. Es geht in Kabakovs “Müllinstallationen”

um die Beziehungen zwischen den Sachen und ihren Beschriftungen, d.h. um den Raum, der das Archiv von der Mühalde trennt. Diese Spannung ermutigt einerseits (Re-) Signifikationsprozesse, bei denen die ausgestellten Müllsachen zu Kunst werden (Kabakov: “Only in the archive does garbage become a work of art”)^{xx}, aber sie vereitelt solche Prozesse der Ästhetisierung auch immer wieder.

Abfall ist bei Kabakov nicht einfach ein Restprodukt der kommunikatorischen Prozesse, die sich in der Kultur abspielen. Im Gegenteil, man könnte den Eindruck haben, daß der Abfall als *background noise* solche Prozesse erst ermöglicht bzw. wahrnehmbar macht. So wird gerade die ambivalente Position des Abfalls als zugleich innerhalb und außerhalb der Kultur in Kabakovs Müllinstallationen aktenkundig. Das läßt sich zum Beispiel in der *Kiste mit Müll* beobachten [DIA: KISTE MIT MUELL], in der Müllgegenstände lagern, an denen mithilfe von Fäden beschriftete Zettel befestigt sind. Neben dem Medium der Schrift sind es gerade diese Fäden, die auf Akten bzw. das Aktenarchiv verweisen.^{xxi} So sind die in den Verwaltungsarchiven gelagerte Akten traditionell mit Fäden verschlossen, die zu dem sogenannten “Archivknoten” zusammengeheftet sind. Darüberhinaus gehört die Aufreihung von Objekten an Fäden oder Schnüren zu den frühesten Formen der Ablage, des “filing”, überhaupt. Das englische Wort *file*, daß von dem französischen *fil* < Faden kommt und heute soviel wie Akte bzw. Aktenordner bedeutet, heißt ursprünglich “etwas auf einem Faden aufreihen.”^{xxii} Fäden und Schnüre spielen in Kabakovs Werk allgemein eine große Rolle. In der Installation *16 Fäden* sind Müllgegenstände mithilfe von Fäden an 16 in einem Raum von einer Wand zur anderen gespannten Schnüren aufgehängt. An diesen Objekten sind wiederum mit Fäden beidseitig beschriftete Zettel befestigt, die Auskunft

über das entsprechende Objekt zu geben vorgeben. Die Installation ist so konzipiert, daß sich gerade die scheinbar Ordnung stiftenden Elemente schnell selber als Müll erweisen. Dies gilt vor allem für die an den Objekten befestigten Zettel, deren “Erklärungen” ein Archiv scheinbar wahllos zusammengestellter Fragmente darstellen, die keinerlei Zusammenhang zwischen sich und ihren Objekten herstellen.^{xxiii}

Bei Kabakov ist das Archiv keine Gedächtnisarchitektur. Es ist im Gegenteil der Ort, an dem das aufbewahrt wird, was vom Standpunkt des Bewusstseins aus nicht aufbewahrt werden kann oder soll, eben der Müll. Die Fäden oder Schnüre, die die ausgestellten Objekte mit ihren Beschriftungen verbinden stellen ihre Nachricht auf ähnliche Weise (nicht) zu, wie etwa das Telefonkabel. Wenn wir Avital Ronell Glauben schenken dürfen, kann das Telefon “nicht [...] auf jenes Erzählereignis abgestimmt werden [...], das darin besteht, die Wahrheit zu sagen.”^{xxiv} Die Schnüre in Kabakovs Installation sind nicht Symbole für die Transmission von Wahrheit, Identität, und Substanz, sondern eher Indizien jener “Verwebung” von der Freud in der Traumdeutung im Zusammenhang mit der kokonartigen Einspinnung des Tagesrestes durch das Unbewußte spricht.^{xxv} Die Beschriftung der Gegenstände ist selber beschriftet; sie teilt nichts mit als das eigene Gewebe. Das vielbeschworene narrative Element in Kabakovs Installation(en) ist die verspätete Folge eines Geflechts oder Netzes von differentiellen Beziehungen zwischen Objekten, die nichts verbindet.^{xxvi}

Mit dem Vokabular der Kybernetik könnte man *16 Fäden* und andere Installationen Kabakovs mithilfe des Begriffs *feedback* beschreiben. Nach Norbert Wiener beschreibt dieser Begriff ein sich selbst regulierendes System (z.B. einen Motor oder auch den menschlichen Körper), das in der Lage ist, durch bestimmte innerhalb des Systems selber eingebaute

Kontrollmechanismen die eigene Arbeitsleistung auf alle möglichen Belastungssituationen abzustimmen, ohne daß das System seine Tätigkeit unterbrechen müßte. Ein solcher *feedback* Mechanismus war bekanntlich in den 1860er Jahren Gegenstand von Clarke Maxwells berühmtem Aufsatz über den sogenannten “*governor*” in Dampfmaschinen, ein Begriff, der wiederum in den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts einer neuen Wissenschaft den Namen gab, der *Kybernetik* eben.^{xxvii} Wie die *Kybernetik*, so befassen sich auch Kabakovs Installationen systematisch mit der Kontrolle von gespeicherten Informationen.^{xxviii} Es ist kein Zufall, daß der Weg, den sich der Zuschauer durch diese Installationen bahnt von Kabakov immer strengstens vorherbestimmt und kontrolliert wird. Das Kabakovs Installationen als “Systeme” funktionieren, ergibt sich nicht allein daraus, daß sie für den Künstler untereinander auf vielfältige Weise verbunden sind, sondern auch aus dem Begriff “Installation” selber. Der bezeichnet bekanntlich das Kanalsystem eines Gebäudes, durch das dieses mit der städtischen Kanalisation verbunden ist. Auch Kabakovs Installationen stellen ein solches System dar. Über diese Installationen wird der kommunikative Anschluß an die Netzwerke der Kanalisation hergestellt, in die man in periodischen Abstände den Abfall bzw. das Abwasser leitet.^{xxix}

In Kabakovs Müll-Arbeiten spielt das *feedback* eine wichtige Rolle. So machen gerade die Müllinstallationen auf den ersten Blick den Eindruck eines wilden, chaotischen Durcheinanders. Dieser erste Eindruck wird allerdings regelmäßig von geometrischen Ordnungsprinzipien konterkariert, die dem visuellen Durcheinander des ausgestellten Mülls entgegenwirken. Dieses Austarieren der Unordnung mithilfe strenger Organisationsprinzipien nenne ich *feedback*. In der Installation *16 Fäden* ist das *feedback* in den nach einer strengen geometrischen Ordnung aufgespannten *16 Fäden* zu sehen,

die die scheinbar wahllose Unordnung der aufgehängten Müllobjekte stabilisierend korrigieren. Auch in anderen Arbeiten Kabakovs wird die wahllose "Mülligkeit" der gesammelten Gegenstände durch regelmäßige Formen geometrischer Organisation durchkreuzt, die die Installation visuell stabilisieren.^{xxx}

Norbert Wiener hat den Begriff des *feedback* auch auf andere, nicht-maschinenbestimmte Zusammenhänge ausgedehnt, vor allem auf die Geschichte. Der Ostküstenamerikaner Wiener verhielt sich dem "geschichtslosen" Westen der USA gegenüber höchst skeptisch. Wiener konstatiert allgemein den Mangel an historischer Kontinuität in den USA, mit Ausnahme der "alten" Regionen Neu Englands. Während Wiener den städtischen Regionen, vor allem jenen Südkaliforniens, jedes Geschichtsbewußtsein abspricht, billigt er den ländlichen Regionen Amerikas ein *feedback* zu, mithilfe dessen sich deren Bewohner über den offensichtlichen Mangel an historischer Kontinuität hinweghelfen. Dies sind die für den Landbau benötigten Geräte und Objekte, die als Zeugen der lebendigen Vergangenheit die Verbindung mit der Geschichte präsent halten:

When a Yankee basketmaker will show you in his shed the tools which his great grandfather forged from bog iron and which he learned to use after the custom of the Indian to split the annual rings of the red ash and make his splints, he will do so with a guileless sense of the contemporaneity of the past, which is very far removed from the pride of the New England aristocrat in his genealogy. His past lies in his barn with its bins, its tools and its baskets.^{xxxi}

Man darf Wieners Argument hier aber nicht für essentialistisch in dem Sinne halten, daß es die Geschichte selber, oder deren Sinn, in den so nobilitierten Landgeräten erblickt. Vielmehr geht es Wiener um deren Funktion in einem systemischen Zusammenhang, in dem sie über einen offensichtlichen Mangel (an Geschichtsbewußtsein), der weiter fortbesteht, stabilisierend hinweghelfen. Die Objekte, von denen in dem zitierten Abschnitt die Rede ist, stellen für den Landbewohner eine Art von Krücke dar, mithilfe derer er den Mangel an einer geschichtlichen Dimension in seiner Existenz ausgleicht, und die ihm so beim Leben hilft. Ganz pragmatisch im amerikanischen Sinne ergründet also das *feedback* nicht den Sinn des Systems, sondern es hilft ihm lediglich beim Funktionieren.

Etwas ähnliches läßt sich auch in Kabakovs Installationen beobachten, wo die ausgestellten Müllobjekte bzw. die an ihnen befestigten beschrifteten Zettel sich bei näherem Hinsehen als eben jener *feedback* erweisen, ohne den die Verbindung zur Vergangenheit nicht hergestellt werden kann. Was die Objekte an konkreter historischer Dimension vermissen lassen, fügen ihnen die schriftlichen Aufzeichnungen hinzu. Was umgekehrt die Schrift an materieller Konkretisation fehlt, wird von den Objekten hinzugegeben.

Der Mann, der nie etwas wegwarf

Das Gedächtnis ist bei Kabakov eine Ansammlung materiell-konkreter Speichertechniken. Diese Techniken leiten sich zumeist aus dem Büro und seinen Medien und Oberflächen—der Schrift, dem Schreibtisch, dem Papier, der Schreibmaschine, der Akte, dem Archiv, der Registratur usw.—her. Kabakovs Installationen zeigen die Krux jedes (Akten-) Archivs, daß es nämlich angesiedelt ist zwischen der Ruine des Geschehens und der Fiktion der Geschichtsschreibung, zwischen Innovation und Wiederholung,

zwischen dem Gedächtnis und dem Vergessen. Die Installationen Kabakovs, die häufig mit den Versatzstücken der sowjetischen (Kollektiv-) Wohnkultur arbeiten, wird oft mit der Nostalgie nach dieser spezifisch sowjetischen Häuslichkeit und ihren sozialen Riten in Verbindung gebracht. Dabei ist Kabakov, so könnte man einwenden, aber im Grunde eher ein Künstler des Un/heimlichen, dessen, was keine Gemütlichkeit aufkommen lassen will, was das Heim unheimlich werden läßt.^{xxxii}

Nirgendwo wird dies so deutlich wie in der Installation *Der Mann, der nie etwas wegwarf*, in der Kabakov das staatliche Archiv auf die private Ebene projiziert und demonstriert, welche Auswirkungen die allgemeine Archivierung des sowjetischen Lebens hatte. *Der Mann, der nie etwas wegwarf* zeigt die Wohnung einer Figur, die sich obsessiv der archivarischen Aufzeichnung und Inventarisierung des eigenen Lebens gewidmet hat. Solche Hausarchive sind natürlich historisch nichts ungewöhnliches. Im antiken Rom zum Beispiel gehörte das sogenannte *tablinum* (Hausarchiv) zum festen Bestandteil des Hauswesens und seiner Architektur. In ihm bewahrte der Hausherr alle wichtigen geschäftlichen und privaten Dokumente auf.^{xxxiii}

Der Mann der nie etwas wegwarf führt ein solches *tablinum* vor, sozusagen *soviet style*. Es geht in ihr um das bürokratische Gedächtnis und seine Medien (Archive, Akten) sowie darum, wie dieses in der Sowjetunion alles subjektive Speichern und Erinnern bestimmt. Die Installation besteht aus drei Räumen, einem kleinen Vestibül, einem größeren Hauptzimmer, und einem kleinen Hinterzimmer. Das Vestibül dient als Abstellraum für alte Möbel, einen Teppich, einen Stuhl und andere nicht benutzte Objekte. Die beiden anderen Räume enthalten Ausstellungsvitrinen, die mit einer kaum überschaubaren Menge einzeln beschrifteter winzig kleiner Objekte gefüllt

sind. Diese hängen z.T. an in die Wände geschlagenen Nägeln, sie liegen in Vitrinen aus oder sind auf Pappe aufgeklebt. [DIAS: DIE VERSCHIEDENEN ANORDNUNGEN DER OBJEKTE IN DER INSTALLATION] Auf kleinen Zetteln, die entweder mit Fäden an den Objekten befestigt sind oder, im Fall der auf Pappe aufgeklebten Kleinst-Gegenstände, unter diesen aufgeklebt wurden, wird eine schriftliche “Erklärung” zu dem jeweiligen Objekt gegeben. [DIAS: DER MANN, DER NIE ETWAS WEGWARF]

Die Objektbeschriftungen stellen auf ironische Weise die Frage, ob es zwischen Worten und Dingen eine, vom traditionellen Museum stillschweigend vorausgesetzte, Kongruenz geben kann, oder ob beide in nicht miteinander vermittelbaren Ordnungen existieren. Auf einem der Zettel, der an einem alten Künchenschwamm befestigt ist, steht zu lesen: “Ich weiß nicht, wo ich ihn bekommen habe. Wahrscheinlich war er zum Reinigen der Badewanne da. Aber ich habe ihn nicht benutzt; ich habe ihn einfach unter den Tisch gelegt, damit er nicht wackelt.”^{xxxiv} Die “Beschriftungen” der Objekte im *Mann, der nie etwas wegwarf*, die zunächst an die traditionelle Museumspädagogik zu erinnern, erweisen sich bei näherem Hinsehen eher umgekehrt als Objektivierungen der Schrift die daran erinnern sollen, daß das Sehen eines Objekts ein konstruierter—archivarischer—Prozess ist, der wenig mit dem Benennen von Gegenständen zu tun hat. Das Beschriften der Gegenstände ist nicht ein einfacher transitiver Vorgang der Bemächtigung, sondern gleicht eher den Knoten, durch die der Faden mit den beschrifteten Zetteln befestigt ist.

Neben beschrifteten Müllobjekten werden im *Mann, der nie etwas wegwarf* auch Akten archiviert. Dies wird vor allem in den in der Installation ausgestellten sogenannten *Müllromanen* und den *Büchern eines Lebens*

[DIAS: MUELLROMAN/BUECHER DES LEBENS] deutlich. Beide zeigen die ganze Vielfalt von Kabakovs bürokratischer Organisationstechnik, in der gespeicherte Daten und die Instrumente ihrer Auffindung zusammenkommen. Die *Müllromane* bestehen aus Standard-Büroordnern mit etwa 70-80 Seiten. Auf jeder Seite finden sich kleine Objekte, aber vor allem “alle möglichen Papierreste: Quittungen, Postkarten, Umschläge, Ausgeschnittenes, Notizen, etc.”^{xxxv} Jede Seite trägt eine Ordnungsnummer, die meisten von ihnen mit einem zusätzlichen Asterix. Die letzten Seiten jedes Bandes sind maschinengeschriebenen Kommentaren (in der ersten Person) zu den gesammelten Dokumenten vorbehalten. Kunst wird bei Kabakov, so scheint es, aus Akten gemacht, eine Programmatik, für die es auf dem Gebiet der russischen Literatur schon im 19. Jahrhundert Vorläufer gab, die aber in der konstruktivistischen Avantgarde-Kunst und Literatur ihren Höhepunkt erreichte.^{xxxvi}

Im Gegensatz zu den *Müllromanen* sind die *Bücher eines Lebens* sind in Ringheftern untergebracht. Hier sind wiederum große Mengen von Papier archiviert, und zwar “in der Reihenfolge, in der sie empfangen wurden.”^{xxxvii} Die einzelnen Blätter der *Bücher eines Lebens* lassen an die *papiers collés* der Avantgarde denken [DIA: SEITE AUS BUECHER EINES LEBENS]. Dabei übernimmt Kabakov aber nicht einfach den Archivbegriff der Avantgarde, sondern er erweitert ihn. So sind die in den *Büchern eines Lebens* gesammelten Papiere sorgfältig katalogisiert und mithilfe von archivarischen Findmitteln erschlossen [DIA: SEITE MIT DEN LISTEN]:

Zu Beginn jedes Ordners gibt es einige beschriebene Seiten, auf denen jedes Blatt mit seiner eigenen Nummer aufgelistet ist. Darüberhinaus sind sein Format, das Eingangsdatum, sein Name und der Name des

Absenders in speziellen Rubriken verzeichnet. Am Ende des Registers wird mit der Präzision eines Buchhalters die Anzahl der Papiere verzeichnet. Diese Zahlen werden von einem Ordner zum nächsten übertragen. Die Gesamtzahl aller Überträge (es gibt insgesamt acht *Bücher des Lebens*) ist eine sechsstellige Zahl.^{xxxviii}

Die Bücher des Lebens enthalten also nicht nur einen Speicher, sondern zugleich ein Findprogramm, das den Zugriff auf das gespeicherte Material erleichtern soll.

Schon die räumliche Anordnung der Räume im *Mann, der nie etwas wegwarf* läßt an eine Kanzlei denken. Der durch den Korridor als “Vorhof” abgetrennte Hauptraum erinnert an das ähnlich durch Barrieren oder Stellwände vom Publikum abgeschirmte historische Kontor, den Vorläufer des modernen Büros, in dem sich die offizielle Schreib- und Registrartätigkeit einer Behörde abspielte.^{xxxix} Die Installation oszilliert also zwischen dem privaten Raum (der “Wohnung”) und dem offiziellen Raum, zwischen der Erfahrung und der Schrift, zwischen der gelebten Erinnerung und dem Archiv. Man könnte nun versucht sein, Kabakovs Installation als eine Art Testament zu betrachten, denn der Mann, der nie etwas wegwarf ist, wie alle Protagonisten von Kabakovs Installationen, ganz offensichtlich nicht in ihr anwesend. Wird er von seinen Objekten vertreten? In der Tat wird die Sammlung von Gegenständen von Jacques Baudrillard als ein Mittel verstanden, den Zeitfluß umzukehren und so den Tod zu besiegen.^{xl} Die große Heterogenität der Objekte läßt allerdings im Fall von Kabakovs Installation den Begriff “Sammlung” kaum zu. Wo Sammlungen mehr oder minder homogener Objekte ein sammelndes Subjekt konstruieren oder zumindest voraussetzen, ist ein solches Subjekt in Kabakovs Archiv

kaum auszumachen—zu verschiedenartig sind die gesammelten Gegenstände, als das sich aus ihnen eine kohärente Geschichte konstruieren ließe. Dies unterscheidet Kabakovs Installation allgemein von Sammlungen in naturkundlichen Museen, an die die Präsentation der Gegenstände sonst zu erinnern scheint. Wenn es aber dort um die Frage geht, wie man die Heterogenität der gesammelten Objekte in die Linearität von historisch-kausalen Sequenzen übertragen kann, fehlt bei Kabakov jeder Hinweis auf chronologisch-lineare Abläufe. Statt dessen dokumentieren seine Arbeiten Abfall—auch den Abfall von oder aus der Geschichte. Es geht dem Künstler nicht um eine Kausalzusammenhänge herstellende Geschichtsschreibung, sondern einzig und allein um den totalitären Herrschaftsanspruch: hier wurde “alles” gesammelt, was sich je einmal in der nun ruinierten Wohnung befunden haben mag. Mit seiner Sammlung von Abfall verwirklicht *Der Mann der nie etwas wegwarf* übrigens den Herrschaftsanspruch der Werktätigen der Sowjetunion, wie er im *Lehrbuch zum Archivwesen der UdSSR* festgeschrieben war: “Erstmals in der Geschichte der Menschheit wurden die Werktätigen des Sowjetlandes Herren [...] über die Archive.”^{xli}

Es geht im *Mann, der nie etwas wegwarf* um die Problematisierung des Mythos der Privatsphäre. Diesen dekonstruiert Kabakov gerade durch die beständigen Übergriffe des offiziellen Raumes der Ämter und Behörden in den scheinbar privaten. Gerade die mythische Privatesphäre, in der sich das sowjetische Subjekt scheinbar ungestört entfalten kann, und in der geheime Beziehungen zwischen einer Fülle objektiv unzusammenhängender Objekten obwalten erweist sich in Kabakov’s Installation als eine Ruine. Die Privatsphäre, so argumentiert die Installation *Der Mann, der nie etwas wegwarf*, ist bereits von allem Anfang von jenem offiziellen Archiv strukturiert, gegen das sie sich doch in erster Linie zu wehren scheint. Denn

Der Mann, der nie etwas wegwarf inszeniert sein privates Archiv so, als handle es sich um ein offizielles. Die Wohnung des Mannes, der nie etwas wegwarf wird im demselben Maße unbewohnbar, als buchstäblich alles gesammelt wird, was sich nur je in ihr befunden hat. Daß Archiv nimmt, buchstäblich, den Raum zum Leben weg. Es ist sicherlich wahr, daß die Schnüre, die im *Mann, der nie etwas wegwarf* die Gegenstände mit den Beschriftungen verbinden, für das abwesende Subjekt sprechen. Das Problem besteht aber darin, daß sie keinen klaren Anhaltspunkt dafür bieten, wie denn das Subjekt mit seinem Müll zu verbinden sei.

Die Objekte, die in der zur unbewohnbaren Ruine gewordenen Wohnung des Mannes, der nie etwas wegwarf, gesammelt sind verweisen in ihrer Gesamtheit ganz im Sinne des klassischen Archivs auf nichts anderes als auf eine gemeinsame Provenienz: sie stammen alle vom selben Ort her. Die Archivwissenschaft des 19. Jahrhunderts hatte die sogenannte Provenienz als oberstes Gebot für die Führung des Aktenarchivs eingeführt. Das im Jahre 1881 im Geheimen Preußischen Staatsarchiv zu Berlin eingeführte Provenienzprinzip bestimmte, daß der Archivar die je und je besondere Ordnung, in der sich eingegangene Aktenserien befinden, nicht antastet.^{xlii} Das Archiv soll also so genau wie möglich die Provenienz, den Ursprung der Akten in einer bestimmten Behörde widerspiegeln. Ganz im Sinne des Provenienzprinzips stellt sich in Kabakovs Installationen jeder Bezug zur historischen Zeit nur über den Ort, das *arkheion*, her. Dies wird z.B. in der Installation *Das zugeflogene Archiv* deutlich. Diese besteht aus einer großen Anzahl von Papieren und Dokumenten, die Freunde in Kabakovs Moskauer Atelier gesammelt und ihm in zwei großen Pakten in die USA geschickt hatten. In der Backnanger Ausstellung dieser Papiere erscheinen sie aufgeklebt auf grüne Pappe, die an die Filzunterlagen von

Büroschreibtischen erinnert. [DIA: DAS ZUGEFLOGENE ARCHIV]
Kabakov äußert sich folgendermaßen über die gesammelten Papiere:

Im Mai 1997 schickten uns Freunde nach New York zwei große Pappkartons voll mit Papieren. Alle diese Papiere befanden sich bis dahin in Moskau, in meinem verlassenen Atelier, und waren das, was man als die vollständige Sammlung all dessen, was ich beim Telefonieren als Gedächtnisstütze geschrieben und gezeichnet habe, aller Notizen, ebenso wie die verschiedensten “nebensächlichen”, offiziellen Papiere bezeichnen kann: Quittungen, Aufträge, Verträge, Briefe, Verordnungen...Diesen ganzen Haufen Paper hätte man natürlich längst wegwerfen sollen, doch irgend etwas hat mich zurückgehalten, all diese Papiere einfach in den Müll zu werfen...^{xliii}

Kabakov beschreibt die Ursituation des Archivs: man findet einen Haufen von Akten und erkennt, daß man nicht alles aufheben kann. Zugleich sind alle diese Papiere wichtig. Wichtig allerdings nicht ihres Inhalts wegen sondern weil alles von einem bestimmten Ort her stammt (in diesem Fall Kabakovs Moskauer Atelier), mithin eine Provenienz hat, auf die es verweist. Es geht in Kabakovs Archiv nicht um die Bedeutung der Einzelpapiere sondern um ihre Bedeutung als in einem bestimmten Ort über eine bestimmte Zeit hinweg gewachsenes Ganzes, als Registratur, die auf eine spezifische Schreib- bzw. Verwaltungspraxis verweist—in diesem Fall diejenige von Kabakovs Moskauer Atelier. Im folgenden Zitat beschreibt Kabakov, warum er nach Ankunft der Kisten wenig geneigt war, diese in eine bestimmte Ordnung zu bringen: “[H]ierin sah ich meine Aufgabe und den Sinn einer solchen Sammlung—beim Aufkleben der Papiere nämlich

gerade nicht das eine vom anderen zu unterscheiden. Denn eben ein solch sinnloses Chaos kann das Betrachten, das Scheiden des Wichtigen vom Unwichtigen, des ‘Wertvollen vom Wertlosen’ stören.”^{xliv} Statt dessen geht es dem Künstler um die zugesandten Papiere als “Spuren”, die ein Mensch in der Welt hinterlassen hat: “Hat in dieser Welt nichts zusammengetragen und nichts Neues, bisher nicht Dagewesenes erschaffen, sondern ging und ‘hinterließ Spuren’—und zwar nicht in jenem überhöhten, metaphorischen Sinne, sondern ganz prosaisch: daß nämlich jemand in Straßenschuhen über einen sauber gewischten Fußboden gegangen ist.”^{xlv}

Im *Mann, der nie etwas wegwarf* äußert sich Kabakovs Interesse an dem archivtechnischen Konzept der Provenienz auch in der sogenannten “Transportsammlung”, in der die auf Pappe aufgeklebten Objekte in Konstellationen erscheinen, die an Eisenbahn- oder U-Bahnnetzwerke erinnern. [DIA: TRANSPORTSAMMLUNG] Es geht hier wiederum um die Kybernetik, um das Steuern und die Kontrolle von Daten bzw. Papieren durch die Navigation in einem bestimmten Raum. Der zentrale Bezugspunkt für Kabakovs Installation ist wiederum nicht das historische oder naturkundliche Museum, sondern das bürokratische Verwaltungsarchiv mit seinen (nach Provenienzen geordneten) Akten. Die Beschriftungen der einzelnen Objekte sind weniger Chronologien als aktenmäßige Chronographien, akribische Mitschriften von Handlungen und Ereignissen, von denen man den Eindruck hat, daß sie nie anders als eben schriftlich-aktenkundig existiert haben. Ein Beispiel: “Wischte den Tisch ein paar Mal und wusch ihn danach. Einmal schnitt ich mich fürchterlich an einem Stück Glas, daß im Tisch steckte...”

Der Müll bzw. die Akten, von dem Kabakovs Archive handeln, wird häufig archäologisch verstanden und zum Anlaß genommen, Kabakov als

Nostalgiker zu interpretieren, als eine Art sowjetischen Proust, dessen Madelaine das verdreckte Küchentuch ist, mit dem er vor einigen Jahren einen wackelnden Küchentisch stabilisiert hat. Solche Interpretationen sind sicher nicht falsch, treffen aber nicht unbedingt den Kern der Sache, weil sie unterstellen, daß Kabakov einfach einen essentialistischen Begriff der Erinnerung durch einen anderen ersetzt. Kabakovs archivarische Müll-Installationen sind aber weder auf die Darstellung der Erinnerung abgestellt, noch auf die Darstellung der Undarstellbarkeit dieser Erinnerung. Der Abfall ist bei Kabakov dasjenige, der sich überhaupt der Darstellung, und damit auch der Erinnerung, entzieht. Ein Archiv der Reste oder des Mülls, wie wir es bei Kabakov finden, ist nicht ein Ort des Erinnerns, sondern höchstens ein Ort der Erinnerung an dasjenige, was nicht erinnert werden kann, oder was, vielleicht, nicht erinnert werden darf, wenn man die Erinnerung retten will. Denn Erinnern ohne Wiederholung, ohne Auslöschung ist, zumal im Archiv, eine Unmöglichkeit.

Formal gesehen geht es bei der unübersehbaren Zahl der kleinen und kleinsten Gegenstände im *Mann der nie etwas wegwarf* um die Frage nach der Totalität und ihrer Repräsentation. Kabakov behandelt dieses Problem in doppelter Weise, nämlich einerseits geometrisch/mathematisch und andererseits künstlerisch. Die einzelnen Objekte im *Mann, der nie etwas wegwarf* haben nichts gemeinsam außer der gemeinsamen Herkunft und ihrer seriellen Anordnung. Die Organisationsformen der auf Pappe aufgeklebten Objekte verbindet die unregelmäßigen Ordnungsprinzipien der dadaistischen Papiercollage (Schwitters) mit den abstrakt-geometrischen Gittern der Neoavantgarde, vor allem Jasper Johns' oder Robert Rauschenbergs.^{xlvi} Im Gegensatz zu den leeren Gittern der Neovantgarde sind Kabakovs Gitter allerdings "gefüllt", und damit näher an den Arbeiten

der Surrealisten, bei denen der Abfall in verschiedenen Permutationen eine zentrale Rolle spielt.

Die spezielle mathematische Logik, die im *Mann, der nie etwas wegwarf* wie auch in vielen anderen von Kabakovs Werken immer wieder geht ist die der Mengenlehre, einer Theorie, die es als axiomatisch voraussetzt, daß Totalität und Selbstidentität für das Subjekt unerreichbar sind. Die distributive Logik der Mengenlehre beschäftigt Kabakov seit der Erfindung vom “Mathematischen Gorski” in einem seiner frühen Alben auch thematisch. Diese Figur widmet sich obsessiv dem zentralen Problem der Mengenlehre, der Frage nämlich, wie man Gegenstände auf eine endliche Sequenz von Kategorien verteilen kann, und zwar unabhängig von der Qualität oder dem Wert dieser Gegenstände: “Diese Figur ist von einem Problem besessen, dem der ‘Serie.’ Sein Problem könnte auf folgende Weise formuliert werden: Im Prinzip könnte man aus allen Dingen dieser Welt eine einzige Serie bauen, egal wie unterschiedlich sie auch sind. Alles könnte in einer solchen Serie angeordnet werden. (Wie eine arithmetische Serie: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, etc.). Gegenstände gleicher Größe aber mit vollkommen unterschiedlichen Eigenschaften könnten auch in derselben Serie existieren.”^{xlvii} Medientechnisch interessant ist hier der Hinweis auf den Zahlencode, der dem vielzitierten narrativ-bildlichen Anspruch von Kabakovs Alben zuwiderläuft. Es gibt es bei Kabakov, so könnte man spekulieren, den Anspruch, ein archivarisches Prinzip in Szene zu setzen, dass Bilder generiert, ohne doch selbst bildhaft zu sein.^{xlviii}

Der Mann, der nie etwas wegwarf ist eine obsessiv detaillierte Dramatisierung eines paranoiden Zustands, und zwar sowohl vertikal—auf der Ebene der staatlichen Bürokratie, deren extensive Archive während der Sowjetzeit ein effektives Mittel zur sozialen Kontrolle darstellten-, als auch

horizontal, nämlich im Bewußtsein der fiktiven Persönlichkeit, deren Wohnung Kabakov rekonstruiert. Dessen Paranoia muß ganz im Sinne Freuds als Unfähigkeit zur Dummheit betrachtet werden. Zugleich ist diese Installation aber nicht einfach eine Darstellung dieses paranoiden Zustands, sondern stellt eher die Möglichkeiten der Repräsentation selber, inklusive ihrer eigenen, in Frage. Norbert Wiener hat betont, daß es Fälle gibt, in denen der *feedback* Mechanismus nicht ein höheres Maß an Stabilität sondern im Gegenteil Chaos produziert. Dies ist der Fall wenn die Belastung des Systems "*excessive*" ist und das *feedback* dementsprechend auch unverhältnismäßig umfangreich sein muß. In einem solchen Fall beginnt das System so weit hin und her zu schwingen, daß es schließlich zusammenbricht. Auch in Kabakovs Installationen besteht Gefahr des entropischen Wärmetods in hohem Maße. Diese Gefahr wird in dem Augenblick Gegenstand der Rezeption, wo man in seinen Installationen nichts mehr wahrnimmt als den Abfall. *Feedback*, so scheint es, kann schiefgehen. So besteht der aporetische Kern der Installation *Der Mann, der nie etwas wegwarf* in dem offensichtlichen Unvermögen des Protagonisten, der Grundregel des Archivs zu folgen, daß nämlich, was nicht gespeichert werden kann, fortgeworfen werden muss. In Kabakovs Installationen wird, wie im bürokratischen Apparat, gerade das Gegenstand des Gedächtnisses (also "aktenkundig") was ihm eigentlich entfallen sollte. Dies hat Folgen, denn wo alles gespeichert wird kann nichts erinnert werden. Es entsteht dadurch eine Art *overload*, der jede Darstellung und, so möchte man hinzufügen, jede Erinnerung unmöglich macht.

Bouvard et Pécuchet

Im Sinne der Freudschen Analphase katapultiert die Weigerung, etwas wegzuwerfen, den Betrachter der Installation in die Position der Eltern des Kleinkindes, daß seinen Kot bei sich behält, und damit seine "Macht" über die Eltern demonstriert. Der Weigerung, "den Mülleimer auszuleeren," der in Kabakov's Installationen auf solch eloquente Weise gedacht wird, war in gewissem Sinne die einzig mögliche Position für den sowjetischen Intellektuellen, der, ganz im Sinne der Analphase, einen ungeahnten Machtrausch empfinden mochte, wenn er das Geschenk des eigenen Mülls nicht an die Sowjetmacht zurückgab, um dann den Pfand als Belohnung für seinen Gehorsam einzusammeln.^{xlix} Einem ähnlichen Machtrausch setzt ein Roman ein Denkmal, der für Kabakovs *Mann, der nie etwas wegwarf* von größter Bedeutung ist, Flauberts *Bouvard et Pécuchet* (1881). *Bouvard et Pécuchet* ist vielleicht der beredtste Versuch in der Literatur, dem modernen Problem des Abfalls, des zivilisatorischen aber auch des vorzivilisatorischen, unbewußten Restes, mit den Mitteln der Sprache Herr zu werden. Die Objekte in der Sammlung von Flauberts Schreiberlingen Bouvard und Pécuchet sollten im Idealfall mithilfe von Regeln und Prozeduren klassifiziert und geordnet werden, die selbst nicht der Inventarisierung unterliegen. Die Unfähigkeit Bouvards und Pécuchets, die verschiedenen Disziplinen des Wissens dadurch zu beherrschen, daß sie ihnen zusammenhängende Erzählungen zuordnen, liegt in der Tatsache begründet, daß Worte und Gegenstände Ordnungen angehören, die nichts miteinander zu verbinden scheint.¹ Was bei Bouvard und Pécuchet mit der Bemühung beginnt, das gesamte menschliche Wissen zu transkribieren, endet als *bric-à-brac*, als Abfall. Das folgende Zitat illustriert nicht nur die chaotische Sammlung von Gegenständen, aus der Bouvards und Pécuchets Museum besteht, sondern auch die Krise der Darstellung, die ihr entspricht.

Die Sprache scheint Schwierigkeiten zu haben, eine adäquate, sprich: paradigmatische Beschreibung der Sammlung zu leisten: “Sechs Monate später war das Haus völlig verändert. Sie besaßen eine Sammlung... Alter Müll, Keramik aller Art, Rasiertassen, Butterdosen, tönerner Lampen, Schränke, eine Helibarde wie sie selten vorkommt! [...] Werke aus Kristallglas. Kommode und Chippendale Truhen, Gefängniskörbe. Saint-Allyre’s versteinerte Objekte: Eine Katze mit einer Maus zwischen den Zähnen, ausgestopfte Vögel, verschiedene Kuriositäten: Chauffeursmütze, der Schuh eines Verrückten. Gegenstände, die aus Flüssen und von Menschen stammen, etc.”^{li}

Bouvards und Pécuchets Projekt kann als Vorläufer für Kabakovs Dramatisierung der Gefahr beschrieben werden, daß das systemstabilisierende *feedback* seine Aufgabe verfehlt, daß also das System, das Sprache und Dinge, Vergangenheit und Gegenwart, Archiv und Geschichte miteinander verschränken soll, “wild auszuschlagen” beginnt (Norbert Wiener). Bei ihren manischen Versuchen, das Wissen zu systematisieren und in seiner Totalität zu reproduzieren, beschwören Bouvard und Pécuchet zunehmend Grundprinzipien, die das Scheitern ihres Unternehmens erklären sollen. Wenn sie die Zoologie nicht beherrschen, so liegt das zum Beispiel daran, daß sie nicht genügend Biologie studiert haben; wenn es ihnen unmöglich erscheint, die Archäologie ihrer ordnenden Kontrolle zu unterwerfen, so deswegen, weil ihre Kenntnis der Geschichtswissenschaft unzureichend ist, und so weiter. Der griechische Begriff *arkhe*, der in dem Wort Archiv enthalten ist, unterstreicht diesen Zusammenhang. Denn Bouvards und Pécuchets Bemühungen richten sich endlich auf dasjenige, was der Sammlung vorangeht, auf dasjenige, was noch nicht geschrieben oder gesammelt ist, und was demzufolge in ihr

Projekt als ein mehr oder weniger zusammenhängendes Narrativ eingehen kann. Das Problem von Flauberts Sammlern besteht nun aber darin, daß die Gegenstände ihrer Obsession—von der Zoologie bis zur Archeologie—sofern sie nicht ohnehin schon anderswo gesammelt und archiviert sind, nichts enthüllen außer ihrer absoluten Heterogenität. Bouvards und Pécuchets Verzweiflung hat ihren Grund in der Einsicht daß, was immer sie zu sammeln imstande sind, immer schon Teil einer Sammlung, einer Disziplin oder eines Archivs ist, eine Spirale, von der es kein Entrinnen zu geben scheint.

Das Archiv der Avantgarde

In Kabakovs Werk fand der Übergang vom Narrativ zum Archiv mit dem Albenzyklus *Auf grauem und weißem Papier* statt, der in der zweiten Hälfte der 70er Jahre auf die noch narrativ strukturierte Albenserie *Zehn Charaktere* folgte.^{lii} Die Alben, die zu der Serie *Auf grauem und weißem Papier* gehören, bestehen aus 25 Schachteln aus Hartkarton, die jenen gleichen, die in Archiven benutzt werden. Diese Schachteln sind allerdings nicht wie im Archiv grau, sondern mit tapetenartigen Blumenstoffen bezogen und nehmen damit die im wahrsten Sinne unheimliche Überlagerung von Haus und Bürokratie bzw. Archiv vorweg, die im *Mann, der nie etwas wegwarf* zentral wird. Die Reihenfolge der Albumblätter in den Schachteln der Serie *Auf grauem und weißem Papier* wird durch handgeschriebene Nummern bestimmt, die Kabakov auf der Rückseite der Blätter angebracht hat. Auch diese Alben muß man als Akten betrachten, als materielle Notationen von Handlungen oder, wie Robert Storr schreibt, als “Möglichkeit, Realzeit zu markieren.”^{liii} In der Tat verweist bereits der Begriff *Album* auf das Aktenarchiv. Im antiken Rom war das *album* eine

Tafel, auf der wichtige Erlasse und Gesetze der Öffentlichkeit bekannt gemacht wurden. Diese Tafeln waren Reproduktionen, deren Originale in den Archiven lagerten.^{liv} [DIAS: ALBEN]

Gerade in ihrem nicht-narrativen Rekurs auf Zahlen, auf die Mathematik und auf das provenienzenorientierte Aktenarchiv müssen Kabakovs Alben und Installationen auch im Kontext der Bemühungen der historischen Avantgarde gesehen werden, das bourgeoise Kunstmuseum in ein offenes Medienarchiv umzuwandeln, dessen Speichertechniken dem modernen Büro entlehnt waren. Das Archiv der Avantgarde läßt sich nicht ohne die Reproduktionstechnologien des 20. Jahrhunderts begreifen, vor allem den Massendruck und die photographischen Medien. Diese Technologien sind es, die den Roman zusammen mit der Sammlung des 19. Jahrhunderts liquidieren (wie von Walter Benjamin in seinem Aufsatz über das “Auspacken meiner Bibliothek” eindringlich beschrieben), indem sie die Diskontinuität zwischen Worten und Dingen nicht mehr auf einer höheren konzeptuellen oder ideologischen Ebene aufheben. Das Avantgardearchiv ist nichts anderes als eine endlos forsetzungsfähige Akte. Es bezieht seine historische Kontinuität nicht von der Naturgeschichte sondern von der Geschichte der Technik und der Technologie. Es ist kein Zufall, daß Walter Benjamin in seinem Leskov Essay den Niedergang des Erzählens, einer Aktivität, die ihre Autorität von der Naturgeschichte bezieht, mit dem Aufstieg des Massendrucks und, im besonderen, der Zeitung in Zusammenhang bringt.^{lv} Die Zeitung liquidiert laut Benjamin das Erzählen zusammen mit der “Erfahrung”, die ihm vorausgeht: “[D]ie Erfahrung ist im Kurse gefallen [...]. Jeder Blick in die Zeitung erweist, daß sie einen neuen Tiefstand erreicht hat.”^{lvi} Die Zeitung ist weniger eine Sammlung als ein Archiv, das Erfahrung als Informationen präsentiert. Im Gegensatz zur orts-

und zeitspezifischen Erfahrung ist die Information allgegenwärtig. Was die Zeitung meldet, kann nur in dem Maße zur "Erfahrung" werden, daß es bereits ein Teil des gedruckten Archivs geworden ist. Wie Benjamin notiert, waren die Soldaten, die von den Schlachtfeldern des ersten Weltkriegs zurückkehrten, nicht reicher, sondern im Gegenteil ärmer an unmittelbarer Erfahrung.^{lvii} Nur die Zeitung, könnte man hinzufügen, erlaubte es ihnen, *ex post facto*, zu erfahren, was sie gesehen hatten. In diesem Sinne ist die Zeitung ein Symptom für die verspätete Logik der Kriegsneurosen, die Freud zur selben Zeit so faszinierten. Die Informationen, die von der Zeitung verbreitet werden, stellen einen Typ der Erfahrung dar, der erst bewußt erlebt werden kann, nachdem er bereits aufgezeichnet wurde.

Das optische Unbewußte, von dem Benjamin schreibt, daß es uns erst der Film zugänglich gemacht hat, funktioniert auf ähnliche Weise. Auch hier geht die archivarische Aufzeichnung einer visuellen Erfahrung ihrem bewußten Erlebnis voran. Was die Kamera an optisch-Unbewußtem aufzeichnet, folgt nicht einer bewußten Erfahrung, sondern die bewußte Erfahrung folgt im Gegenteil auf ihre fotografischen Aufzeichnung.^{lviii} Der konstruktivistische Film bietet viele Beispiele einer solchen Praxis. In Dziga Vertovs Film *Der Mann mit dem Filmapparat* (1929) zum Beispiel folgen dem Filmmaterial, das sich der Darstellung des Lebens in der Großstadt widmet, regelmäßig Sequenzen, die zeigen, wie Vertovs Frau die soeben gezeigten Szenen schneidet und ediert. Diese scheinbare Umkehrung der chronologischen Ordnung stimmt mit der Logik des Archivs der Avantgarde vollkommen überein. Denn das "dokumentarische" Material, das Vertov vorführt, ist nicht nur, wie oft behauptet wird, ein Indiz für die Verbindung von Kunst und Leben, sondern auch ein Indiz für die archivarische Qualität der Wahrnehmung. Was immer wir sehen, auch das Material eines

“dokumentarisch” arbeitenden Films, kommt aus dem Archiv und widerspricht so dem Anspruch auf perzeptorische Unmittelbarkeit und “normale” Sicht. Oder, präziser formuliert, eine solche Unmittelbarkeit kann es nur als Effekt des Archivs geben, als Effekt einer Verspätung also, für die das Gegenwärtige ein Effekt der vergangenen Aufzeichnung ist. Im Sinne der Avantgarde kann nur dasjenige erinnert werden, was vorher vergessen und/oder abgelegt wurde (wie eine Akte), nur dasjenige, was zerstört wurde, kann bewahrt werden, und nur dasjenige kann aufgeschrieben werden, was vorher von der Schreiboberfläche entfernt wurde. *Im Mann mit der Filmkamera* ist die sogenannte äußere Wirklichkeit das Archiv insofern, als nichts visuell wahrgenommen werden kann, was nicht vorher durch die Kamera archiviert worden wäre. Es wäre ein Trugschluß, anzunehmen, daß Akten zur Erinnerung taugen.^{lix}

Ein gutes Beispiel für das Avantgardearchiv als Aktenarchiv ist Aleksandr Rodchenkos Artikel “Gegen das synthetische Porträt, für den Schnappschuß” (1928). In dem Artikel geht es zwar um die Photographie und nicht um die Collage, wichtiger ist mir aber in diesem Zusammenhasng Rodchenkos direkter Hinweis auf die Büroakte als bestes Mittel, die Erinnerung an den seit vier Jahren verstorbenen Staatsgründer Lenin wachzuhalten. Rodchenko hält synthetische Portraits für veraltet. Statt dessen regt er das Anlegen einer Akte mit photographischen Schnappschüssen an, die Lenin in allen möglichen Lebenslagen zeigen sollen:

Ich meine Lenin. Reporter haben sein Bild aufgenommen. Oft war das notwendig, oft auch nicht. Er hatte keine Zeit, eine Revolution war im Gange und er war ihr Anführer. Also mochte er es nicht, wenn Leute

ihm in die Quere kamen. Trotzdem besitzen wir eine große Akte mit Photographien von Lenin [...]. Und zeigt mir doch, wo und wann man von einem künstlerisch synthetischen Werk sagen könnte: dies ist der wirkliche V. I. Lenin. Es gibt keines. Und es wird keines geben [...], weil es eine Akte mit Photographien gibt, und diese Akte mit Photographien erlaubt es niemandem, Lenin zu idealisieren oder zu verfälschen [...]. Sagt mir offen, was von Lenin bleiben sollte: eine Bronzestatue, Ölbilder, Stiche, Aquarelle [...] oder ein Aktenordner mit Photographien, die ihn während der Arbeit und in der Freizeit zeigen, Archive seiner Bücher, Schreibblöcke, stenographische Berichte, Filme, phonographische Aufzeichnungen?^{lx}

Was Rodchenko dazu bewegt, die Photographie dem Portrait vorzuziehen ist ihre Absage an die synthetische Darstellung der Zeit als eine Kette von Kausalzusammenhängen. In der Photographie fügt sich, wie in den Akten des Archivs, lediglich ein Objekt an das nächste. Die Ordnung, in der diese photographisch archivierten Objekte sich befinden wird von den technischen Bedingungen ihres Speichermediums bestimmt. Damit ist der Metaphysik der traditionellen Kunst wie auch der traditionellen Geschichtsschreibung der Boden entzogen:

Früher hat ein Gelehrter eine Wahrheit entdeckt und diese Wahrheit blieb Gesetz für zwanzig Jahre. [...] Enzyklopädien wurden zusammengestellt, die ganze Generationen mit ihren ewigen Wahrheiten versorgten. Gibt es jetzt noch irgendetwas dieser Art? ...Nein. Jetzt leben die Leute nicht von Enzyklopädien sondern von Zeitungen, Magazinen, Karteien, Prospekten, und Telefonbüchern.

Die moderne Wissenschaft und Technologie sucht nicht nach Wahrheiten sondern sie eröffnen neue Arbeitsgebiete und ändern mit jedem Tag das Erreichte. Sie enthüllen keine allgemeinen Wahrheiten—“die Erde dreht sich”—, sondern sie arbeiten an dem Problem dieser Drehung. [...] Nehmen wir den Flugzeugbau, das Radio, die Lebensverjüngung, etc. [E]s wird niemals ewige Flugzeuge oder Radios geben, oder ein einziges System zur Lebensverjüngung. Es wird tausende von Flugzeugen und Automobilen geben, und tausende von Verjüngungskuren. Dasselbe gilt auch für den Schnappschuß. Er ist ein Beispiel für den ersten großen Zusammenstoß zwischen der Kunst und der Photographie, ein Kampf zwischen der Ewigkeit und dem Augenblick [...].^{lxi}

Warum nun plädiert Rodchenko für die Aufbewahrung der Schnappschüsse Lenins in Aktenordnern? Zum einen, weil Akten unbegrenzt “offene” Strukturen sind, die generell immer erweiterungsfähig (“anschlußfähig”) sind, weil ihnen jede sich nicht an schon bestehenden Akten orientierende, transzendente Definition fehlt. Ebenso wie von einem Verwaltungsvorgang kann es auch von Lenin kein synthetisches Phantombild geben. Lenin ist, wie Rodchenko schreibt, nicht einfach die Summe der von ihm gemachten Schnappschüsse. Insofern ist auch in Rodchenkos Archiv, wie in Kabakovs, letztlich nichts vorhanden außer dem heterogenen Müll, der wie Lenin selber nicht im Singular auftreten kann und der nie mit sich selber identisch ist. Lenin befand sich, so könnte man zusammenfassen, schon im Archiv, bevor dies durch seine Überführung in das Mausoleum auf dem Roten Platz historische Wirklichkeit wurde.^{lxii}

Reste

Der Mann, der nie etwas wegwarf verdeutlicht, daß die Ökonomie des Archivs nicht ohne Rest funktioniert, daß Akten (auch) Abfall sind, und daß alle Versuche, daß im Archiv gespeicherte Material in die Kausalzusammenhänge rest-loser Geschichtsschreibung zu verwandeln, zum Scheitern verurteilt sind. Es kommt nicht von ungefähr, daß Kabakov seine Installationen wiederholt mit Träumen in Verbindung gebracht hat. So zum Beispiel mit Bezug auf das *Große Archiv*: “Der Zuschauer findet sich schließlich in einem großen, hellen Ort (einem banalen Gallerieraum) und hat das Gefühl, aus einem merkwürdigen, schrecklichen Traum hinaus ins Tageslicht zu treten.”^{lxiii} Kabakovs Installationen aus gesammeltem Abfall setzten Traumszenarien visuell um.^{lxiv}

In der *Traumdeutung* Sigmund Freuds ist es der Abfall des bewußten, wachen Lebens, die sogenannten Tagesreste, die neben dem unbewußten Wunsch bei der Konstruktion eines Traumes eine zentrale Rolle spielen. Die Tagesreste in der Freudschen Traumtheorie sind ein Schwellenphänomen zwischen dem Vorbewußten und dem Unbewußten, das in der Topographie des Traumes zugleich periphär, nichts als ein Rest, und dennoch ganz zentral ist. Mit dem Traum verbindet Kabakovs Installation nicht nur die Tatsache, dass in ihnen etwas gesammelt wird, sondern auch ihre Rekurrenz auf formale Operationen im Raume. Für Freud besteht die Traumarbeit in der Transformation der Tagesreste durch Verdichtung, Entstellung, und Darstellung. Diese Operationen sind auch für Kabakov von größtem Interesse. Wie die Traumarbeit so stellen auch Kabakovs Installationen Bedeutungszusammenhänge nicht symbolisch, sondern durch Verschiebungen innerhalb eines konkreten Geflechts differentieller Beziehungen zwischen Gegenständen in einem konkreten Raume her. Im

Mann, der nie etwas wegwarf ist das Prinzip der Verstellung schon im Vestibül thematisiert, wo sich die verrückten Möbel stapeln, die dem Archiv weichen mußten. Kabakov nimmt die Traumarbeit sehr wörtlich, er literalisiert sie sozusagen. In Kabakovs Installationen sind alle nicht-formal orientierten, semantisch inspirierten Versuche, Homogenität und erfolgreiche Symbolisierung an die Stelle des nicht-identischen Abfalls treten zu lassen, zum Scheitern verurteilt.

Um diesen Sachverhalt geht es auch in der Installation *Die Toilette*, die originalgetreue Rekonstruktion einer typisch sowjetischen öffentlichen Toilette, die Kabakov für die neunte Dokumenta in Kassel gebaut hat. Am Beginn der Installation steht wie schon im Fall der *Großen Archivs* eine Art Selbst-Katalogisierung der Besucher, denn man betritt die Installation entweder durch den Eingang für Männer oder denjenigen für Frauen.^{lxv} Im Inneren sieht man sich nicht nur wie erwartet mit einer typischen sowjetischen öffentlichen Toilette konfrontiert sondern auch mit der "privaten" Wohnung einer Kleinfamilie, die in der Toilette offenbar Zuflucht gefunden hat. Im Innern der Toilette steht ein Tisch mit Stühlen, auf dem sich allerlei Abfall, Geschirr, Gläser usw. befinden. Es handelt sich um die schmuddelige Bleibe einer Familie von mindestens drei Mitgliedern, inklusive eines Esstisches, einer Wiege, und schmutzigen Tellern.

Die Toilette arbeitet einesteils mit der schon bekannten Doppelkodierung des Raumes als zugleich privat und öffentlich, die uns schon aus dem *Mann, der nie etwas wegwarf* vertraut ist. Mit ihrer offensichtlichen Poetik des Schocks und der Fragmentierung bringt *Die Toilette* wiederum auch die Avantgarde bzw. den Dadaismus ins Spiel. In der Tat organisierte Max Ernst während der frühen 20er Jahre in Köln eine performance, bei der die Besucher durch eine zu einem nebenan gelegenen

Restaurant gehörige öffentliche Toilette in den Vorstellungsraum gelangten. Auch in Sergej Eisensteins frühem Film *Streik!* (1924) gibt es eine berühmte Szene, in der Arbeiter in einer öffentlichen Toilette Schutz vor den sie verfolgenden Ordnungskräften suchen. Das bekannteste Beispiel für eine Toilette in der (Avantgarde) Kunst ist aber ohne Zweifel Marcel Duchamps *Brunnen* (1917), ein Werk dessen Original nur in der archivarischen Form einer Photographie existiert. [DIA: DUCHAMPS BRUNNEN] Duchamps sogenannte *readymades* hinterfragen die traditionelle Sammlung durch die Feststellung, daß eine archivarische Unterschrift die Voraussetzung für jede Art von künstlerischer Produktion ist. [DIA: BRUNNEN] Wie Benjamin und Rodchenko so betreibt auch Duchamp eine künstlerische Praxis ohne Original, in der das Archivierte nicht die (originale) Urkunde, sondern lediglich die Akte mit deren Entwürfen und Skizzen ist. Im Falle des *Brunnens* kann man in diesem Sinne die Unterschrift R. Mutt, die in Tinte auf dem Pissoir angebracht ist, nicht nur, wie es traditionell geschieht, als das Schach/”matt” der Kunst lesen, sondern auch als das deutsche Wort “Mutter,” in dem Sinne vielleicht, daß es das Medium der Akte ist, das das Werk hervorbringt. Die geschriebene Akte geht jedem Ausdruck voran. Der Schriftzug auf Duchamps Brunnen darf also, wie jede Form avantgardistischen Schreibens, keinesfalls als eine expressive Geste mißverstanden werden. Das Auftragen der Tinte auf das dysfunktionale Pissoir ist in jeder Hinsicht ebenso formal und triebbestimmt wie sein physiologisches Pendant, das Pinkeln (Englisch *ink* < Tinte). Das Schreiben ist für Duchamp letztendlich eine Form des Wasserlassens oder, andersherum, das Wasserlassen ist (auch) eine Form des Schreibens. Seit Duchamp ist Kunst Abfall gewesen—und seit Duchamp haben Künstler die Kopien (Akten) nicht existierender Kunstwerke als Originale ausgegeben. Es

ist kein Zufall, daß die Duplikate des berühmten *Brunnen* (1917) sich in zahlreichen Kunstmuseen auf der ganzen Welt befinden, während ihr Original wie bekannt nur in Form einer Photographie von Alfred Stieglitz existiert.

Durch das Abkoppeln des Pissoirs von der weiteren Kanalisation schneidet Duchamp die Kunst von dem Mythos ihrer Selbstschöpfung ab, einem der Gründungsmythen der bourgeoisen Autonomie der Kunst. Der Brunnen ist also weder ein Behälter (einer Sicht, der schon von der Tatsache widersprochen wird, daß das Pissoir “auf dem Kopf” erscheint) noch, wie gern behauptet wird, ein weibliches Becken. Statt dessen koppelt die aktenmäßige (Unter-) Schrift auf dem Brunnen diesen von jeder Originalität ab.

Duchamps Abkoppeln seines Pissoirs von der Kanalisation der bourgeoisen Kunst hatte weitreichende Konsequenzen. Seit Duchamp ist es für die Künstler sehr schwer geworden, sich und ihre Kunst vom Müll, von den Tagesresten und sonstigem Unrat zu trennen. Die Verstopfung, zu der Duchamp die Kunst verdammt, hat die Künstler gezwungen, alternative Wege der Müllverwertung oder, besser, seiner Aufbewahrung und Sammlung zu gehen. So sammelte zum Beispiel in den 60er Jahren der italienische Künstler Piero Manzoni sein eigenes Exkrement in einer Büchse. [DIA: MANZONI]

Kabakovs Toilette läßt sich schwerlich ohne Duchamps *Brunnen* und seine Verbindung zum Müll des Archivs verstehen. Duchamp sitzt in gewisser Weise bei Kabakov auf der Toilette. [DIA: DUCHAMP AUF SEINER TOILETTE] Allerdings scheint Kabakovs *Toilette* auf den ersten Blick mit einer geradezu anti-avantgardistischen Restauration der Narration zu operieren. Das Innere der *Toilette* erzählt schließlich eine bekannte

Geschichte, bei der es um das harte Leben einer jungen Familie geht, die aus Not Zuflucht in einer öffentlichen Toilette suchen mußte—ein Sujet ganz im Sinne der engagiert-sympathetischen Gesellschaftskritik der russischen realistischen Malerei des 19. Jahrhunderts. [DIA: PEROV] *Die Toilette*, so könnte man annehmen, verbindet die Kunst aufs neue mit den erzählerischen und darstellerischen Leitungssystem der vor-avantgardistischen Ästhetik. Auf der Signifikantenebene wird diese Vermutung dadurch gestützt, daß Kabakov's *Toilette*, im Gegensatz zu Duchamps umgekehrtem, dysfunktionalen Pissoir, ganz offensichtlich intakt ist und als erzählte Fiktion zu funktionieren scheint. Man könnte also die so vielgelobte erzählerische Qualität von Kabakovs Werk, seinen nostalgischen Glanz, als den Versuch bewerten, die Kunst zu einer vor-Duchampschen sanitären Ordnung zurückzuführen.

All diese Annahmen, die sich mit dem Hinweis zusammenfassen ließen, Kabakov betreibe die Rückkehr der Kunst aus dem Aktenarchiv ins traditionelle Museum erweisen sich jedoch als falsch, sobald man das Innere der Toilette betritt. Denn auch in der *Toilette* erweist sich jeder Akt der Symbolisierung als ruiniert, und die Toilette als ebenso unbewohnbar wie die Wohnung des Mannes, der nie etwas wegwarf. Die Besucher betreten *Die Toilette* durch einen der beiden mit *M(UZHSKOJ)* (Herren) bzw. *ZH(ENSKIJ)* (Damen) gekennzeichneten Eingänge. Ihre Aufgabe besteht darin, zu entscheiden, ob sie den Eintritt in die Toilette auf der Basis des eigenen Geschlechts vornehmen, oder ob sie, die symbolischen Markierungen ignorierend (sie erschienen ohnehin in kyrillischer Schrift) wagemutig durch den Eingang für das jeweils andere Geschlecht eintreten. Es ist ja immerhin wahrscheinlich, daß wir es mit einem Kunstwerk zu tun haben und das daher die Toilette keine "richtige" Toilette, sondern lediglich

die Darstellung einer Toilette ist, weswegen das eingegangene Risiko eher gering einzustufen ist. Wenn man nun aber dieser Strategie folgt, dann befindet man sich möglicherweise bald buchstäblich am falschen Ort, im Abort sozusagen. Denn auch das Innere von Kabakovs *Toilette* ist, wie jede “richtige” Toilette, akkurat in zwei Hälften aufgeteilt, eine für die weibliche Bewohnerin (mit der Krippe) und die andere für den Mann. Der Besucher wird durch diese innere wie äußere Zweiteilung der *Toilette* unweigerlich auf die archivarische Dimension des Werks zurückgeworfen, dessen formalarithmetische Ordnungskriterien sich der erzählerischen Ordnung ständig zu widersetzen scheinen. Was bei Flaubert begann und sich bei Rodchenko und Duchamp fortsetzte—der zunehmende Gegensatz zwischen Sammlung und Erzählung, zwischen dem Archiv und dem Gedächtnis—wird bei Kabakov dramatisch inszeniert.

Kabakov’s Installationen verbinden Duchamps Pissoir nur in dem Sinne wieder mit der weiteren Kanalisation der Kunst, daß sie diese mit Müll anfüllen, dem Müll, der schon immer das sie strukturierende Element war. Wiederum muß man dabei aber im Auge behalten, daß Kabakovs Geste des “splitting” in der *Toilette* sich in jeder Hinsicht einer ebenso formalen Inspiration verdankt, wie das zum Beispiel bei dem amerikanischen Künstler Gordon Matta-Clark der Fall war, als er während der 70er und 80er Jahre zum Abriß anstehende Gebäude in zwei Hälften teilte. Die Affinität zwischen Matta-Clark und Kabakov ist größer, als die offensichtlichen Unterschiede zwischen ihnen (Matta-Clarks Arbeiten sind site-specific und stehen einer bestimmten Aktionsästhetik der 70er Jahre nahe). Für Matta-Clark, wie auch für Kabakov, kann die Trennungslinie, die durch jede erfolgreiche Symbolisierung läuft, ob sie nun architektonisch ist oder nicht, auch nicht einfach in Bezug auf die Tradition, auf bestimmte

Psychopathologien (wie die Schizophrenie) oder auf soziale Umstände erklärt werden. [DIA: MATTA-CLARK, SPLIT HOUSE] Es wäre ein Fehler anzunehmen, dass die Objekte, die in das Archiv eingehen sich von den Prozeduren unterscheiden, von denen sie inventarisiert werden. Jedes Dokument oder Objekt, das in das (Akten-) Archiv eingeht, war, wenn man so will, schon lange vor diesem Eintritt ein Teil seines Operationssystems. Man hat es eben im Archiv nie mit einem simplen “il y a” zu tun.

Sven Spieker (z.Z. Zentrum für Literaturforschung, Berlin)

ANMERKUNGEN

ⁱ “Indeed, writing was in a sense invented largely to make something like lists.” (Walter Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London/New York: Routledge, 1999, S. 99). Vilém Flusser stimmt mit Ong insofern überein, als auch er die Ursprünge der Schrift mit der Buchführung, und nicht mit der Erzählung bzw. der Literatur, in Verbindung bringt: “Es hat Jahrhunderte nach der Erfindung der Schrift erfordert, bevor die Schreiber lernten, daß Schreiben erzählen bedeutet. Zuerst haben sie wohl nur aufgezählt und Szenen beschrieben.” (Vilém Flusser, *Medienkultur*. Frankfurt/M., 3. Aufl., 2002, S. 27.)

ⁱⁱ Wenn es nicht gar die Ursituation jenes sowjetischen Systems ist, auf das die Konzeptualisten reagieren. In dem 1966 zuerst erschienenen Lehrbuch zum Archivwesen der UdSSR wird davon ausgegangen, daß die Arbeit der Urväter des Sowjetsystems—Marx, Engels, Lenin—im Archiv begann: “Die Begründer des Marxismus-Leninismus stützten sich bei der Erarbeitung der Theorie des wissenschaftlichen Kommunismus immer auf dokumentarische Quellen. Um im ‘Kapital’ etwa 20 Seiten über die englische Arbeitergesetzgebung zu schreiben, studierte Marx eine ganze Bibliothek von Blaubüchern, die die Berichte der Untersuchungskommissionen und der Fabrikinspektoren von England und Schottland enthalten. [...] Lenin maß den Archivadokumenten sehr große Bedeutung als historische Quelle bei. Er ging davon aus, daß es zum richtigen Verständnis gesellschaftlicher Erscheinungen notwendig sei, ‘nicht einzelne Tatsachen herauszugreifen, sondern den Gesamtkomplex der auf die betreffende Frage bezüglichen Tatsachen zu betrachten [...]’ Wie Marx der Gründer des Archivs der I. Internationale war, so war Lenin der Gründer des Parteichivs, dessen Dokumente er viele Jahre lang im Ausland aufbewahrte.” (F.I. Dolgich/K.I. Rudel’son, *Theorie und Praxis des Archivwesens der UdSSR. Lehrbuch für Studenten im Fach Geschichte/Archivwissenschaft*. Berlin: [kein Verlag], 1983, S. 22-23.)

ⁱⁱⁱ “Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu’à ce que, de perte en perte, il ne m’en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre.” (“Diese Abfälle fallen, damit ich leben kann, bis mir, von Fall zu Fall, nichts mehr davon bleibt und mein Körper als ganzer jenseits der Grenze fällt, *cadere*, Kadaver.” (Julia Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur*, Paris: Éditions de Seuil, 1980, S. 11). Zum Problem des Abfalls in der Kultur vgl. allgemein Susan Strasser, *Waste and Want. A Social History of Trash*. New York: Metropolitan Books, 1999.

^{iv} Vgl. zu diesem Problem Sven Spieker, “Ekstasen der Kritik ohne Objekt: Zur verworfenen Moskauer Aktionskunst.” *Kultur. Sprache. Ökonomie*. Wien, 2001 [*Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 54*], pp. 289-310

^v Peter der Große war für die grundlegende Reorganisation des russischen Archivwesens im 18. Jahrhundert verantwortlich. Im Zuge dieser Reformen wurden erstmals die Archive (Registraturen) formal von den Kanzleien getrennt und es entstand das erste historische Archiv für die Staatsverwaltung (mit Schwerpunkt auf der Außenpolitik) in Rußland, das *Generalarchiv ehemaliger Staatsangelegenheiten*

(*General'nyj arxiv staryx gosudarstvennyx del*, 1724). (*Bol'saja sovetskaja enciklopedija*, vol. 3, Moskau: Bol'saja Sovetskaja Enciklopedija, 1950, S. 176-184)

^{vi} Heinrich Otto Meisner, *Urkunden- und Aktenlehre der Neuzeit*. Leipzig: Koehler und Amelang, 1952, S. 20. Darauf weist auch Cornelia Vismann in ihrer Kulturgeschichte der Akte hin: "Eine Definition von Akten muß ausbleiben. Als Variablen im Universum der Schrift entziehen sie sich einer allgemeinen, gebrauchsunabhängigen Bestimmung." (Cornelia Vismann, *Akten. Medientechnik und Recht*. Frankfurt/M., 2000, S. 9)

^{vii} "Die Einzahl des mengenmäßig unbegrenzten Totalitätsbegriffs Akten heißt (amtliches) Schriftstück. Sobald mehrere Schriftstücke aktenmäßig unter einem Begriff zusammengefaßt sind, entsteht ein Aktenbündel (lose), Aktenheft oder Aktenband. Die Begriffe Akt, Akte, Aktenstück sind, weil sowohl für die Einzahl als auch für die Mehrzahl gebräuchlich, möglichst zu vermeiden." (Adolf Brenneke, *Archivkunde*. Leipzig: Koehler und Amelang, 1953, S.7)

^{viii} Zum Zusammenhang von Akten, Archiv und Abfall vgl. auch Ernst Posner: "Most of the time we cannot tell whether we are dealing with an archival aggregate or with a collection of trash, the equivalent of a modern waste-paper basket." (Ernst Posner, *Archives in the Ancient World*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1972, S. 5). Posner bezieht sich hier auf antike Archive im Nahen Osten. Seine Aussage darf aber verallgemeinernd so verstanden werden, daß man es im Akten-Archiv immer mit "Ausschuß" zu tun hat, mit denjenigen Akten nämlich, die von der Verwaltungsbürokratie nicht mehr für die laufenden Geschäfte benötigt werden.

^{ix} Das Archiv ist in Russland keineswegs als eine Art Schatzkammer zu begreifen, mit deren Hilfe man den Sinn der Geschichte entschlüsseln kann. Im Gegenteil, was im Archiv lagert, unterscheidet sich in all seiner Banalität nicht von der nicht-archivarischen Welt. Auch hier gilt, daß in der Sowjetunion die Grenze zwischen Archiv und Nicht-Archiv, zwischen der Verwaltung und dem, was sie verwaltet nicht oder nur ungenügend gezogen ist. Der Begriff Archiv leitet sich bekanntlich von zwei griechischen Begriffen ab, *arkhe* < Ursprung, Beginn, und *arkheion* < ein Gebäude, in dem offizielle Dokumente aufbewahrt wurden, das Gebäude der Arkhonten. Für das Archiv ist die Verbindung der Speicherfunktion mit einem bestimmten Ort, einem Haus, in dem Geschriebenes lagert, kurz, mit einem Medium, charakteristisch.

^x Dies bedeutet freilich nicht, daß die Kassation mit einer radikalen Löschung gleichzusetzen wäre. Im Archiv wird letztendlich nichts gelöscht, denn sogar noch die kassierten Akten werden auf das sorgfältigste inventarisiert. Zugleich verbleiben sie, wenn auch als kassierte, d.h. wörtlich "gestrichene", in den Findbüchern des Archivs. Zur Kassation allgemein, vgl. Adolf Brenneke, *Archivkunde*. Leipzig: Koehler und Amelang, 1953, S. 38-43

^{xi} Zur Stellung der Akten zwischen Schrift und Präsenz, vgl. "Cornelia Vismann, *Akten. Medientechnik und Recht*. Frankfurt/M., 2000, S. 25-26

^{xii} Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981 [Suhrkamp TB Wissenschaft 356], S. 188

^{xiii} Zur Heterogenität des Mülls, vgl. auch Michael Fehr: "Zunächst kann man festhalten, daß der Müll ein ungleichzeitiges Phänomen ist: Was sich im Müll befindet, befindet sich zwar im Hier und Jetzt, stammt aber aus einer früheren Zeit, und sei es erst von gestern. Andererseits ist der Müll ein ungleichzeitiges Phänomen, weil er in die Zukunft reicht, und zwar grundsätzlich, weil wir Müll aufheben und damit unbewußt oder bewußt die Zukunft bestimmen." (Michael Fehr, "Müllhalde oder Museum: Endstationen in der Industriegesellschaft". *Geschichte. Bild. Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum*. Köln: Wienand, 1989, S. 184.

^{xiv} *Bol'saja sovetskaja enciklopedija*, vol. 3, Moskau: Bol'saja Sovetskaja Enciklopedija, 1950, S. 176

^{xv} Für eine Zusammenstellung dieser Texte, siehe Il'ja Kabakov. *Stimmen hinter der Tür. Golosa za dver'ju*. Leipzig: Galerie für zeitgenössische Kunst, 1998.

^{xvi} Il'ja Kabakov, "The Big Archive." *Ausstellungskatalog Grand Archive. Het srote archief. Bol'soj arxiv*. Stedelijk Museum 29.1.-29.3.93

^{xvii} Il'ja Kabakov, "The Big Archive." *Ausstellungskatalog Grand Archive. Het srote archief. Bol'soj arxiv*. Stedelijk Museum 29.1.-29.3.93

^{xviii} Amei Wallach, *Il'ja Kabakov. The Man Who Never Threw Anything Away*. New York: Harry N. Abrams, S. 209

^{xix} Il'ja Kabakov, "The Big Archive." *Ausstellungskatalog Grand Archive. Het srote archief. Bol'soj arxiv*. Stedelijk Museum 29.1.-29.3.93

^{xx} Il'ja Kabakov. *Soppelmannen/The Garbage Man*. Museet for samtidskunst/The National Museum for Contemporary Art. Series no. 1, 1996, S. 23

^{xxi} Natürlich verweisen die Fäden über den Umweg des Webens bzw. Vernetzens auch auf das klassische Medium des Archivs, die Schrift. Zum Motiv des Fadens in der modernen Philosophie und Literatur unter besonderer Berücksichtigung des Moskauer Konzeptualismus, vgl. Georg Witte, "Fäden. Ein infratextuelles Motiv". In: Mirjam Goller, /Georg Witte [eds.], *Minimalismus: Zwischen Leere und Exzeß*. Wien, 2001, pp. 199-230.

^{xxii} Auch in Kabakovs Installation *Die Kordel des Lebens* geht es um das archivmäßige Aufreihen von Objekten auf einer Schnur.

^{xxiii} Zum Problem des Abfalls in der sowjetischen Kunst und Kultur unter besonderer Berücksichtigung Kabakovs vgl. auch Wolfgang Weitlaner, "Aneignungen des Uneigentlichen I", *Wiener Slawistischer Almanach* 41 (1998), S. 194-198; Il'ja Kabakov/Boris Groys, *Die Kunst des Fliehens: Dialoge über Angst, das heilige Weiß und den sowjetischen Müll*. München 1991, Kap. 8. Zum Verhältnis zwischen Müll und Sammlung in der Kunst vgl. auch Michael Fehr (Hg.), *Open Box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*. [Museum der Museen. Schriftenreihe des Karl Ernst Osthaus-Museums, Bd. 5]. Köln: Wienand, 1998.

^{xxiv} Avital Ronell, "Das wandelnde Switchboard". Bernhard Dotzler (Hg.), *Technopathologien*, München: Wilhelm Fink, 1992, S. 138

^{xxv} Sigmund Freud, *Die Traumdeutung, Studienausgabe*, Bd. II, Frankfurt/M.: Fischer, 1972, S. 529-534

^{xxvi} Für eine Interpretation von Kabakovs Werk im Kontext der Psychoanalyse, vgl. Pawel Pepperstein: "Wenn wir also über Kabakovs Werke sprechen, so hat dies wirklich mit dem Unterbewußten [sic!], mit dessen Interpretation zu tun." (Claudia Jollen, "Kabakovs Augenzwinkern. Ein Gespräch über Il'ja Kabakov mit Pawel Pepperstein und Sergej Anufriew", *Parkett* 34 [1992], S. 63).

^{xxvii} Der Begriff *Kybernetik* ist von dem griechischen Wort *kybernetes* < "Steuermann" abgeleitet. Übrigens bezeichnet Kabakov seine Versuche, die Bewegungen der Besucher innerhalb seiner Installationen zu kontrollieren, regelmäßig als "Steuerung."

^{xxviii} In vielen Installationen Kabakovs spielen alle Arten von akustischen Signalen eine große Rolle.

^{xxix} Vgl. hierzu auch Wolfgang Weitlaner, "Aneignungen des Uneigentlichen I", *Wiener Slawistischer Almanach* 41 (1998), S. 194-198. Nach Auskunft von Nikita Alekseev sagte Kabakov selbst, daß es den sowjetischen Intellektuellen darum gehen müsse, sich dem Hauptkanal des (sowjetischen) Systems anzuschließen: "Kabakov sagte zu uns: 'Das Wichtigste ist, sich an der Hauptkanalisationsröhre von Gesellschaft und Kultur festzusaugen.'" (Jürgen Harten [Hg.], *Sowjetische Kunst um 1990*. München: Prestel 1992, S. 44)

^{xxx} Im *feedback* liegt übrigens auch der größte Unterschied zwischen Kabakov und den zahlreichen westlichen Künstlern, die sich mit dem Abfall befassen, vor allem jenen des sogenannten *nouveau réalisme* in Frankreich.

^{xxxi} Norbert Wiener, "Homeostasis in the Individual and Society." *Selected Papers of Norbert Wiener. Including Generalized 'Harmonic Analysis' and 'Tauberian Theorems'*. Cambridge/Mass.: The M.I.T. Press, 1964, S. 23

^{xxxii} Zum Begriff des Unheimlichen, vgl. Sigmund Freud, "Das Unheimliche," *Studienausgabe*, Bd. IV, Frankfurt/M.: Fischer, 1975, S. 241-279

^{xxxiii} "[In Republican Rome, S. S.] [p]rivate archives-keeping preceded concern about the preservation of public records. From relatively early times on, Romans entered in their *adversaria* (daybooks) information on their business transactions and at the end of each month they prepared a summary in the *tabulae* or *codex accepti et expensi* (register of receipts and expenditures). They had to present these summaries when the census was taken, and the need for preserving them carefully in a house archives (*tablinum*) was therefore quite obvious." (Ernst Posner, *Archives in the Ancient World*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1972, S. 165)

^{xxxiv} Auf einem der Zettel, der an einem alten Künchenschwamm hängt, steht zu lesen: "Ich weiß nicht, wo ich ihn bekommen habe. Wahrscheinlich war er zum Reinigen der Badewanne da. Aber ich habe ihn nicht benutzt; ich habe ihn einfach unter den Tisch gelegt, damit er nicht wackelt."

^{xxxv} Il'ja Kabakov. *Soppelmannen/The Garbage Man*. Museet for samtidskunst/The National Museum for Contemporary Art. Series no. 1, 1996, S. 89

^{xxxvi} Archive und die Akten, die in ihnen lagern spielen in der Erzählkunst Mikhail Lermontovs, Nikolaj Gogols sowie auch Puschkins eine wichtige Rolle.

^{xxxvii} Il'ja Kabakov. *Soppelmannen/The Garbage Man*. Museet for samtidskunst/The National Museum for Contemporary Art. Series no. 1, 1996, S. 113

^{xxxviii} Il'ja Kabakov. *Soppelmannen/The Garbage Man*. Museet for samtidskunst/The National Museum for Contemporary Art. Series no. 1, 1996, S. 113

^{xxxix} Der Begriff Kanzlei ist von ml. *cancelli* < Gitter abgeleitet (*cancellare, canceller* < durch gitterartiges Durchstreichen ungültig machen). Vgl. Heinrich O. Meisner, *Urkunden- und Aktenlehre der Neuzeit*. Leipzig: Koehler und Amelang, 1952, S. 168

^{xl} "Not only do objects help us master the world, by virtue of their being inserted into practical sets, they also help us, *by virtue of their being inserted into mental sets*, to establish dominion over time, interrupting its continuous flow and classifying its parts in the same way that we classify habits, and insisting that it submit to the same constraints of association that inform the way we set things out in space." (Jean Baudrillard, "The System of Collecting". *The Culture of Collecting*. Eds. John Elsner/R. Cardinal, London: Reaktion Books, 1994, S. 13.

^{xli} F.I. Dolgich/K.I. Rudel'son, *Theorie und Praxis des Archivwesens der UdSSR. Lehrbuch für Studenten im Fach Geschichte/Archivwissenschaft*. Berlin: [kein Verlag], 1983, S. 23

^{xlii} Zum Provenienzprinzip im Archivwesen vgl. Adolf Brenneke, *Archivkunde*. Leipzig: Koehler&Amelang, 1953, S. 67-89.

^{xliiii} Il'ja Kabakov. *Das Angeflogene Archiv. The Arriving Archive*. Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Backnang (11.12.1999-30.1.2000), S. 13

^{xliiv} Il'ja Kabakov. *Das Angeflogene Archiv. The Arriving Archive*. Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Backnang (11.12.1999-30.1.2000), S. 15

^{xli v} Il'ja Kabakov. *Das Angeflogene Archiv. The Arriving Archive*. Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Backnang (11.12.1999-30.1.2000), S. 15

^{xli vi} Kurt Schwitters behauptete von seinen Montagen, sie seien—ganz wie die Träume in Freuds Traumdeutung, könnte man hinzufügen—aus den "Brocken des täglichen Abfalls" entstanden. Vgl. Hal Foster, "Warburg, Die Hamburg Amerika Linie", Aby Warburg. Akten des Internationalen Symposions Hamburg 1990, p. 32

^{xli vii} Amei Wallach, *Il'ja Kabakov. The Man Who Never Threw Anything Away*. New York: Harry N. Abrams, 122.

^{xli viii} Der Begriff der Serie kann auch im Sinne der Aktenserie gelesen werden. Im Sinne des Provenienzprinzips stellen die im Archiv aufgestellten Akten Serien dar, die unter keinen Umständen auseinandergerissen werden dürfen.

^{xli x} Für die Sowjetunion gilt nicht, was in Freuds *Traumdeutung* für die sogenannten "Tagesreste" gilt, daß sie nämlich die (im Falle Freuds inner-psychische) Zensur nicht interessieren. In der Sowjetunion hatte im Gegenteil der Staat das größte Interesse am "Abfall" seiner Bürger—in jeder Hinsicht. Aus diesem Interesse des Staates für den Abfall seiner Bürger läßt sich auch die Wichtigkeit des Pfandsystems für Flaschen usw. ableiten.

¹ Zu diesem Problem vgl. auch Eugenio Donato, "The Museum's Furnace: Notes Toward a Contextual Reading of *Bouvard et Pécuchet*", *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, London: Methuen, 1980, S. 213-238

ⁱⁱ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet, Oeuvres*, Bd. II, Paris" Gallimard, 1952, S. 740

ⁱⁱⁱ Zu Kabakovs Albenwerk, vgl. Jurij Murasov, "'Schauen, ohne zu sehen'. [...] Visualität und Verbalität in Il'ja Kabakovs Alben ('Voknogl'jadjascij Archipov)'. Mirjam Goller, Georg Witte (Hg.), *Minimalismus*. Wien, 2001, S. 477-519.

ⁱⁱⁱⁱ Robert Storr, "Der Architekt der Leere." *Parkett* 34 (1992), S. 49.

^{lv} Ernst Posner, *Archives in the Ancient World*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1972, S. 164

^{lv} Walter Benjamin, "Der Erzähler", *Gesammelte Schriften* II.2, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 444

^{lvi} Walter Benjamin, "Der Erzähler", *Gesammelte Schriften* II.2, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 439

^{lvii} Ebda.

^{lviii} Vgl. Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" [Erste Fassung], *Gesammelte Schriften* I.2, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978, S. 461

^{lix} Dies gilt auch und vor allem für die von Freud so genannten *psychischen Akte/n*. Auch diese sind im Grunde Dokumente des Vergessens.

^{lx} Alexander Rodchenko, "Against the Synthetic Portrait, For the Snapshot". John Bowlt (Hg.), *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism*. London: Thames and Hudson, 1988, S. 252

^{lxi} Alexander Rodchenko, "Against the Synthetic Portrait, For the Snapshot". John Bowlt (Hg.), *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism*. London: Thames and Hudson, 1988, S. 251

^{lxii} Zur Interpretation von Rodchenkos Aufsatz, vgl. auch Sven Spieker, "Die Ablagekur, oder: 'Wo Es war, soll Archiv werden': Die historische Avantgarde im Zeitalter des Büros". *Trajekte 2* (2002) [im Druck].

^{lxiii} Amei Wallach, *Il'ja Kabakov. The Man Who Never Threw Anything Away*. New York: Harry N. Abrams, S. 211

^{lxiv} Es ist kein Zufall, daß Walter Benjamin in seinem *Passagen-Werk* den Sammler mit dem Träumer vergleicht: "Im Grunde lebt der Sammler, so darf man sagen, ein Stück Traumleben. Denn auch im Traum ist der Rythmus des Wahrnehmens und Erlebens derart verändert, daß alles—auch das scheinbar Neutralste—uns zustößt, uns betrifft." (Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*. Bd. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983, S. 272)

^{lxv} Zur Installation *Die Toilette* im Kontext von Müll und Schmutz vgl. auch Svetlana Boym, ... ARTMargins [www.artmargins.com].