

**"Über mich und meine Sache
Oder Über einen Mythos, der Realität des Lebens werden wollte
Und zur Realität der Kunst wurde."**

von Mark Konik

Mein Leben besteht aus zwei Hälften, die ich heute mit Verwunderung betrachte.

Ich wurde im September 1938 in dem bunten und heißen Taschkent, in einer Künstlerfamilie geboren. Alles, was mit einem Menschen in seiner Kindheit und in seiner Jugend geschieht, geschah mit mir dort - im Osten.

Die Erlebnisse jener Zeit begleiten mich noch heute auf meinem Lebensweg. Die warmen, vielfarbigen Erinnerungen geben mir auch heute noch Kraft, den rauen Moskauer Alltag leichter zu ertragen.

Ich war ein schlechter Schüler. Schule war für mich eine Art Gewölbe, in dem ich mich 10 Jahre lang ungemütlich fühlte und langweilte.

Unter diesem Gewölbe gab es eine Reihe Beichtstühle, wo verschiedene Lehrer mir ihre Geheimnisse anvertrauten - Geheimnisse, deren Sinn und Bedeutung nur ihnen selbst verständlich waren. Ich versuchte diese Geheimnisse lediglich in meinem Kopf zu behalten.

Die Geheimnisse, die mir verbal anvertraut wurden, gehörten mir nicht: Ich vermißte an dem Schulsystem etwas Wesentliches, das mir helfen konnte, sie zu begreifen.

Statt der einheitlichen Welt- bzw. Naturbilder, die mir durch die Lehrer beigebracht werden sollten, sah ich vor mir ein auseinandergefallenes, verschüttetes Mosaik.

Weder meine Lehrer noch ich waren schuld daran.

Ich denke, das Problem war folgendes: ein Wort ist konkret und abstrakt zugleich; in dem Moment, wenn das Wort ausgesprochen wird und dadurch eine visuelle Form erhält, wird es konkret. Dieses Konkrete an einem Wort ist besonders dann wichtig, wenn komplizierte abstrakte Begriffe - die im wesentlichen die Grundlage der Schulbildung bilden - durch Worte erklärt werden sollen.

In diesem Punkt unterschieden sich meine Bedürfnisse radikal von denen meiner Lehrer. Wahrscheinlich konnten sie sogar Brot als chemische Formel - als eine Zusammensetzung von Proteinen - zu sich nehmen, statt es in Form eines warmen aromatischen Fladens zu genießen.

Für mich war so etwas undenkbar; ich streikte, indem ich nur schlechte Noten schrieb; ich rannte den Schulkorridor rauf und runter, in der Hoffnung, etwas "Wahrnehmbares" oder zumindest "Sichtbares" zu finden.

Das "Sichtbare" erwartete mich im Museum der Bildenden Künste von Taschkent. Dort und nur dort sättigte mich nicht nur das wunderbare usbekische Brot, sondern die ganze physische Welt in allen ihren Erscheinungsformen.

Ausgerechnet dort, im Museum, entdeckte und begriff ich langsam die Natur selbst, ohne mich von der Phantasie und Kreativität der Künstler irritieren zu lassen.

Es ist schwer, sich das Vakuum vorzustellen. Eine Gravüre aber, auf der sich zwei verduztzte Pferde aus allen Kräften bemühen, die Magdeburger Halbkugeln zu zerreißen, kann helfen, dieses Phänomen nachzuvollziehen und zu begreifen.

Zwei Glaskolben, in einem Chemieunterricht mit Flüssigkeiten gleicher Farbe aber unterschiedlicher Zusammensetzung gefüllt, konnten mit der perlenden Flüssigkeit im Kristallpokal Hobbemas oder mit dem hochkonzentrierten Londoner Nebel Monets oder mit dem klaren Wasser Taschkenter Aryks (Bewässerungsgraben; Anm. d. Übersetzerin) auf Gemälden des Taschkenter Malers Karachan überhaupt nicht konkurrieren.

Was sollte ich mir unter solch einer komplizierten Materie wie Raum vorstellen, den ich in keinem seiner Aspekte erfassen konnte.

Meine Lehrer teilten ihn in ihren Stunden mal in einzelne Teile, mal wogen sie ihn, mal pumpten sie ihm den Sauerstoff ab, der Raum selbst aber blieb für mich ein unbegreifliches und unfaßbares, immer gleiches und stets verschiedenes Nichts, denn alles, was ihm während des Unterrichts passierte, wur-de nur auf der Zeichen- bzw. auf der Begriffsebene betrachtet.

Die Welt der Sinneswahrnehmung und der Empfindungen stimmte niemals mit der Welt der Vektoren, Koordinaten und der Längenmaße überein. Die Decke im Klassenraum schien am Anfang der Unterrichtsstunde auch weiterhin niedriger zu sein als am Ende.

Die ersten Kunsterlebnisse - außerhalb des Taschkenter Museums - lieferten mir die Reproduktionen der damals verbotenen französischen Impressionisten aus der Sammlung des Puschkin-Museums in Moskau und häufige Besuche in der riesengroßen Werkstatt des gemütlichsten aller Maler: Tatewosjan. In seiner Werkstatt sah ich Farben aus Paris, und auf den Regalen standen Gefäße mit Leinöl, welches unter den Strahlen der Taschkenter Sonne immer weißer wurde.

Er war dem Haupthelden meines Lieblingsbuches, Samuel Pickwick, ähnlich, und er gab mir einen einfachen Rat: "Male so, wie du siehst!"

In all den Jahren meines Lebens haben mir verschiedene Leute die unterschiedlichsten Ratschläge gegeben - ich bin ihnen allen dankbar.

Am allerbesten erinnere ich mich an den großgewachsenen, gutaussehenden, jedoch etwas gebückten Viktor Stepanowitsch Podgurskij, meinen Hochschullehrer, der aus irgendeinem Grund - wer weiß, warum - aus der chinesischen Emigration zurückkehrte.

Er lehrte mich nicht malen, hat nie einen Bleistift in die Hände genommen und brachte mir keine Technik bei. Er erzählte mir über den Louvre, den Prado, Florenz und andere Städte, darüber, wie groß die Welt ist, und ausgerechnet ihm habe ich meine Liebe zum Zeichnen zu verdanken.

Er nannte mich "Fibeijra" - warum, weiß ich nicht. Aber ich fühlte mich geschmeichelt, ebenso wie seine freundschaftliche Zuneigung mir schmeichelte.

Er ähnelte einem am falschen Ort gelandeten Vogel, der seinen Schwarm verloren hatte.

Sechs Jahre gemütlichen Studiums an der Fakultät für Malerei bei der Theater-und Kunsthochschule entwickelten in mir einen damals noch undeutlichen Hang zur Dreidimensionalität, zu ihren besonderen Möglichkeiten, unmittelbar auf die Umwelt zu wirken und sie inhaltlich zu gestalten.Meine "Umwelt" aber wurde damals vom Taschkenter Erdbeben zerstört, und 1967 zog ich nach Moskau.

Gerade damals, in den "wunderbaren Sechzigern", lernte ich den Philosophen und Design-Theoretiker Karl Moissejewitsch Kantor kennen, der mir und zugleich sich selbst mit Begeisterung erklärte, welche undenkbaren Perspektiven dieses geheimnisvolle Wort "Design" in sich verbirgt.

Das war die Zeit, in der alle mit Chruschtschows "Tauwetter" verbundenen Hoffnungen und Illusionen langsam zerbrachen. Mit dem Wort "Design" jedoch verband man - wahrscheinlich noch aus Trägheit - die Hoffnung auf die Wiederbelebung eines Projekt-Bewußtseins, das in seinem Naturell nicht nur kritisch, sondern auch schöpferisch ist. Man hoffte darauf, daß das Bedürfnis, zu träumen und Projekte zu machen, nicht nur in Moskauer Küchen ausgelebt wird, und daß durch das Experimentieren mit den sichtbaren und bildhaften Formen andere Realitäten entstehen, die sich von der schon existierenden Wirklichkeit unterscheiden werden.

Ich wurde hingerissen und bat, mich auf dieses gemeinsame Abenteuer mitzunehmen.

Für mich und meine Studenten hatte dieses Abenteuer die Form der regelmäßigen 60tägigen praktischen Seminare, die zum einen oder anderen Thema oder Problem und unter der Ägide des Kunstmalerverbandes der UdSSR, der heute nicht mehr existiert, durchgeführt wurden.

Diese Seminare wurden sowohl am Standort in der Nähe von dem See Senesch bei Moskau als auch in den anderen Städten und Ländern abgehalten.

An jedem Seminar nahmen zwischen 15 und 40 Künstler teil: Maler, Architekten und Designer. So vergingen wie in einem Atemzug 25 Jahre, die sowohl die kollektive als auch die persönliche Erfahrung geformt haben. Diese Erfahrung, die ich heute als eine Art Kulturgeste einer kleinen Gruppe der Menschen in einer wirren Zeit in der Geschichte meines Landes betrachte, half uns, sinnvoll und kreativ über diese Jahre hinweg zu kommen.

Der russische Dichter Ossip Mandelscham sagte einmal: "Bauen (und Entwerfen und Projekte machen - würde ich hinzufügen) bedeutet, gegen die Leere zu kämpfen, den Raum zu hypnotisieren."

Deswegen war uns jedes Seminar nicht nur durch die Problemstellung und die Suche nach Lösungen wichtig, sondern auch durch das Ausfüllen eigener "Leere", was ungeheuer spannend war und unendlich lange dauern konnte.

Allmählich wurde das Seminar für uns zum experimentellen Theater, wo wir selbst das Drehbuch des Theaterstücks (des Projektes in unserem Fall) schrieben, selbst spielten (unser Projekt also verwirklichten) und selbst die ersten Zuschauer waren.

All diese Jahre unterrichtete ich meine Kollegen und lernte selbst von ihnen.

Für mich bedeutete dies, aus der "illusorischen" Welt der Malerei den Schritt zur halbrealen Welt des Projektierens zu machen, die durch die Ordnung und Disziplin der architektonischen Projektionen bestimmt wird, und die Freiheit des individuellen Schaffens gegen die Freiheit des kollektiven Schaffens zu tauschen.

Das letztere erforderte von mir eine immer häufigere Hinwendung zum "Wort", dessen magische Eigenschaften ich jetzt als Baumaterial fürs Projektieren, aber auch als Mittel der Kommunikation mit anderen Seminarteilnehmern brauchte.

Mit der Zeit begriff ich, daß es überhaupt keines Schrittes von der Malerei zum Projektieren bedurfte: Die Malerei diente als "Quelle" und "Nahrungstoff" fürs Projektieren - für eine ebenso persönliche und inhaltsreiche Tätigkeit.

Aber dafür brauchte ich die lebendige Sprache der Projekte, des Designs - eine Sprache, in der sich alle Seminarteilnehmer verständigen und jede Idee, jedes Projektkonzept zum Ausdruck bringen konnten.

Das war der Grund, warum ich drei Jahre lang an der Schaffung eines propädeutischen Kurses "Grundlagen der Komposition und der Kolorierung" arbeitete.

Davor aber studierte ich die Werke des Bauhaus, der WCHUTEMAS - einer dem Bauhaus vergleichbaren Kunsthochschule - und die Traditionen anderer Schulen, berücksichtigte und analysierte meine eigene Erfahrung.

Diese Jahre kennzeichnete u.a. das erhöhte Interesse zur russischen Avantgarde, einem, wie es uns damals erschien, fragwürdigen künstlerischen Experiment.

Es sei betont, daß das Erbe der russischen Avantgarde für uns ein reiches, jedoch ein kompliziertes Geschenk war; es in all seiner Vollkommenheit erfassen und ausnutzen konnten wir nicht: Die lange und schwere Entwicklung unserer Gesellschaft seit 1917 hinderte uns daran.

Wir konnten, indem wir dieses Erbe wieder aktuell machten, die Kühnheit und das Ausmaß der Ideen der Avantgarde nachvollziehen, plastische Werte und das Können unserer Vorgänger einschätzen, uns von ihnen inspirieren lassen. Ihr ideologisches Pathos und ihre fanatische Treue zur Vision einer besseren, hellen Zukunft, die dann so katastrophal zerbrach, konnten wir aber nicht verstehen.

Niemand von uns - und wir waren noch relativ jung - wollte die alte Welt "bis auf den Grund" zerstören, von der schon sowieso kaum etwas geblieben war.

In unseren Projekten analysierten wir die schutzlose Realität unserer Städte und versuchten, die Unversehrtheit des Lebens, seine Bildhaftigkeit und seine Werte zu erfassen, die städtische Umwelt, ihre Infrastruktur und das geistige Klima zu verbessern.

Damals schien alles in unserer Macht zu liegen, alles schien realisierbar. Unsere Projekte fußten auf der Realität und wollten Realität werden. Die Ergebnisse hatten zwar einen rein akademischen Charakter, der Arbeitsprozeß jedoch gab uns allen unheimlich viel, und die Ausstellungen unserer Projekte gaben ihren Besuchern ebenso viel.

Unsere Tätigkeit entsprach einem standfesten vaterländischen Genotyp: der Veranlagung zur Schwärzerei, zur Verträumtheit - einem seligen Zustand, in dem die Idee und das Wort gleich der Sache sind und ein Projekt gleich dessen Verwirklichung.

Das Design und die Architektur waren für uns Mittel zum Ausdruck von etwas anderem und Besserem als das, was wir aus unseren Küchenfenstern sahen. Eine Moskauer Küche war in den 60er Jahren ein Inbegriff für Heim, Club und Hydepark, wo nach jener Wahrheit gesucht wurde, die der Staat uns stur und konsequent vorenthielt.

Allerdings war das Schicksal der interessantesten Projekte und Ideen in den 60er Jahren mit dem Schicksal derer aus den 20er Jahren fast identisch: Weder die einen noch die anderen wurden realisiert. Unzählige Design-Institutionen, die damals in den Sechzigern entstanden, täuschten in ihrer Atmosphäre des eigenwilligen Berufsjubelns: die Zahl der Projekte und der konzeptionellen Programme wuchs zwar, aber letztendlich landeten sie in den Schubladen der unzähligen Vorgesetzten.

Die Möglichkeiten, ein Projekt zu realisieren, waren in der Regel gleich Null. Zu der damaligen Zeit aber galt es als Prestige, für etwas Neues einen Designer (und später einen Soziologen) zu engagieren.

Die entstandene Bewegung - zu einem Beruf ist sie nicht geworden -kennzeichnete der Hang zur Wissenschaft und zum Pseudo-Wissenschaftlichen, der Kampf gegen den Funktionalismus, das geistige und projektbezogene "Ausprobieren" aller möglichen westlichen Neuheiten und Strömungen.

Da wir unsere Projekte weder in der Wirtschaft noch in der architektonischen Praxis realisieren konnten, stürzten wir uns in die Welt der Kunstaustellungen, Galerien und Museumsräume.

Die "Ausstellbarkeit" als solche, dieser eigenartige Narzißmus unserer Projekte, wurde zum einzig möglichen Sinn für unsere Arbeit: Ausstellungen, Wettbewerbe, Diskussionen, Publikationen wurden zu Lebensformen. Wer würde denn behaupten, daß diese Formen für eine Selbstverwirklichung nicht ausreichen?

In der Praxis des Designs bzw. der Architektur, wo nur das Endergebnis zählte - also die Verwirklichung eines Projekts -, reichten die oben aufgezählten Möglichkeiten natürlich nicht aus und waren weitgehend unbefriedigend. Im Berufsleben aber und in der Kultur im weitesten Sinne gelten solche Formen und Möglichkeiten als völlig relevant.

Unsere Projekte wurden nicht zu einem Teil des Alltagslebens, sie wurden jedoch zu einem Bestandteil der Kultur, wenn auch zu einem ihrer merkwürdigeren Zweige.

Ich nannte es "Tafelprojektierung". Wir entwarfen quasi für uns selbst. Unsere Projekte sprachen die Städte und deren Bedürfnisse an. Unsere Ausstellungen verliefen unter dem Motto: "Künstler bieten der Stadt an."

Zwischen uns, den Autoren, und den Städten gab es einen eigenartigen Vermittler (die Stadtverwaltung und die Parteiorgane), der unsere Projekte nicht finanzierte, so daß wir unserem symbolischen Auftraggeber gegenüber keine Verpflichtungen hatten. Diese Tatsache ermöglichte uns ein von jeglicher Konjunktur freies Schaffen.

Die von der Aufmerksamkeit der Machthabenden wahrhaftig nicht verwöhnte Stadtbevölkerung sympathisierte mit uns und unserer Arbeit. Es gab einen einfachen Grund für diese Sympathie: In unseren Projekten sahen die Besucher die Bilder einer "anderen" Realität, spürten sie und bekamen das Gefühl, daß auch sie an der Erschaffung dieser Realität beteiligt waren.

Die Perestroika, die in den 80er Jahren kam, erklärte plötzlich "andere" gesellschaftliche Lebensformen für legitim und erlaubte den Bürgern, an deren Aufbau "teilzunehmen". Leider wußte keiner so genau, wie das "Neue" und das "Andere" aufgebaut werden sollten. Es wurde klar, daß die Gesellschaft dieser Aufgabe nicht gewachsen war.

Meine Erinnerungen sind wie ein Haufen Dias auf dem Schneidetisch. Hier ist eines davon:

Viele Jahre schmückte den Majakowski-Platz in Moskau eine nach Meinung der anonymen Autoren aktuelle Losung "Verwandeln wir Moskau in eine kommunistische Musterstadt!"

Eine Losung wie Tausende anderer. Heute sind sie übrigens nicht mehr zu sehen: Die anonymen Autoren haben sie wahrscheinlich selbst abgeschafft.

Man muß aber einräumen, daß die alte Losung doch eine bestimmte Information enthielt. Es war z. B. anzunehmen, daß Moskau noch nicht ganz einer Musterstadt entsprach, und die Bewohner der Stadt wurden aufgerufen, die Situation zu verändern.

Ebenso anzunehmen war, daß die Moskauer wissen, wie eine Musterstadt auszusehen hat, und - selbst-verständlich - was eine kommunistische Stadt ist.

Leider wußte man damals nicht, und viele wissen es auch heute nicht so genau, spüren allerdings mit jedem Jahr immer mehr und mehr, daß der Mensch zum Leben keine "kommunistische Musterstadt" braucht, sondern eine Umgebung, in der er sich wohl fühlt, die auch seinem Leben und seinen Bedürfnissen am besten entspricht, und die nach dem "Entwurf" der Geschichte und der Zeit und nicht nach irgendeiner ideologischen Doktrin gestaltet wird.

Unsere Gesellschaft erinnert heute nach Meinung Carlisles eine "wurzellose und entzauberte Welt"; sie ist amorph. "Wenn eine Gesellschaft keine klare Struktur hat, - welche Alternativen kann man ihr dann noch anbieten?" bemerkte mit Recht der Architekt Aldo van Eyck.

Ich möchte betonen, daß diese Bemerkung doch etwas "servil" ist. Es mangelt van Eyck an seherischen Fähigkeiten und an künstlerischem Bewußtsein, projektbezogen zu denken.

Ein Künstler, der oft an Projekten arbeitet, ist optimal darauf vorbereitet, jeder auch noch so unklaren Idee, einem noch nicht ausgegorenen und noch nicht zum Ausdruck gebrachten gesellschaftlichen Bedürfnis eine inhaltliche Form zu verleihen.

Ein Künstler mit seinem Gespür für Harmonie ist vielleicht der einzige Vertreter der Gesellschaft, der dem Chaos aus verschiedenen Absichten und Ambitionen eine geordnete Form verleihen kann, wenn auch nur rein äußerlich.

Der Gedanke ist nicht neu; schon Kant sprach davon. Was aber ist aus unseren unzähligen Projekten und Programmwürfen geworden? Endlich schien es doch so, als sei ihre Zeit gekommen.

Meines Erachtens sind unsere Ideen und Projekte im Laufe der Zeit weder besser noch schlechter geworden, sie sind auch nicht veraltet, sie sind wieder nicht abgerufen worden und sind in derselben "ökologischen Nische" für immer geblieben, in der sie in unserem merkwürdigen Land geboren werden konnten.

Ende der 90er Jahre verspürte ich, daß die Quelle, die mir Kraft zum Schaffen und zum Projektieren gab, versiegte.

Und als ich 1990 während der Vorbereitung zum nächsten Seminar mit 75 Photos, die auf meinem Tisch in der Werkstatt lagen und auf ihre Bearbeitung warteten, konfrontiert wurde, bemerkte ich, daß ich nicht mehr Herr der Lage war.

Die vertraute Moskauer Realität fing plötzlich an, Widerstand zu leisten und rief in mir einen zuerst unklaren, dann immer deutlicher werdenden Wunsch hervor, alle ursprünglichen und gewohnten Pläne aufzugeben.

Das habe ich auch getan und verwandelte diese Photoreihe in eine Komposition, der ich einen Text vorausgestellt habe, eine Art Manifest:

"Die vorliegende alltägliche Marschroute ist ein gewöhnliches Fragment aus der städtischen Umgebung. 25 Jahre lang beschäftigte ich mich mit verschiedenen Projekten ihrer Umgestaltung. Dieses Mal gebe ich auf."

Warum habe ich das getan? Die städtische Umgebung, dieses Milieu, ist die Fortsetzung von uns selbst. So wie wir sind, ist auch unsere Umgebung. Das Fragment, von dem ich sprach, zeigte deutlich, daß die Grundlagen dieser Umgebung - deren Substanz - nichts mehr taugten: weder die bauliche, die architektonische, noch die soziale, die kulturelle. Diese Substanz mit künstlerischen Mitteln zu verbessern, wäre unmoralisch. Zuerst sollte man alles von neuem aufbauen, die Grundlagen neu erschaffen.

Nachdem ich einen Artikel unter dem Titel "Die Projektierung verschwindet. Wenn keine Hoffnung mehr bleibt." veröffentlicht hatte, kehrte ich zu meinen Grundlagen zurück: zur Malerei und zu Installationen, zu Reliefs und Objekten, zu alledem, was ein Projekt und dessen Verwirklichung beinhalten und was nur noch von meinen eigenen Möglichkeiten abhing.

Richard Buckminster Fuller behauptete einmal, daß die Politik mit der Zeit durch Projekte ersetzt wird. In meinem Lande aber hat die Politik die Projekte völlig verdrängt. In den zwanziger Jahren sprach Le Corbusier während seines Besuchs in Moskau von "einer erstaunlich großen Zahl verschiedener Projekte"; heute wäre so eine Äußerung leider nicht mehr möglich.

Nachdem unsere Gesellschaft ihre - zugegeben - häßliche Form verloren hat, ist sie heute auf der Suche nach einer neuen. Sie sucht ihr Schicksal, ihr Protoprojekt. Leider macht sie dabei einen großen Fehler: Nicht in den neuen Projekten bzw. neuen Utopien versucht sie ihren Weg zu finden, sondern durch direktes Handeln, indem sie ihre sozialen und kulturellen Institutionen und somit auch die wichtigsten gesellschaftlichen Werte auf eine Zerreißprobe stellt.

Nicht nur die städtische Bausubstanz zerfällt, sondern auch die geistige, humanistische Substanz der Kultur, zu der auch Mythos, Projekt und Utopie gehören. Als Folge bricht der Zusammenhalt der Zeiten - Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft - auseinander.

Solange es so bleibt, befinde ich mich in einer schöpferischen Pause: Ich suche die Antwort auf eine ewige und eine sehr russische Frage: "Wer sind wir? Woher stammen wir? Wohin gehen wir?"

Der Autor

Mark Konik ist als Designer tätig, er leitet die Atelierschule "Ssenesh".

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation Heft 15/ 1994,*
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>