

attila kovács: addition als gestaltungsprinzip

bildwerke werden analysiert nach ihrer komposition und aufteilung. daß mit diesen zwei begriffen zwei unterschiedliche arbeitsprinzipien beschrieben sind, wird in der umgangssprachlichen verwendung nicht mehr deutlich, ähnlich wie mit bildhauerei und plastik zwei gegensätzliche entstehungsweisen dreidimensionaler werke beschrieben sind: das wegnehmen aus dem vorhandenen block und das hinzufügen sich aufbauenden materials.

komposition heißt zusammensetzen und meint doch eigentlich, daß man von einer bestimmten form ausgehend andere hinzufügt und so zu einem ganzen, einem neu komponierten werk kommt. aufteilung beschreibt ein gänzlich gegensätzliches arbeitsprinzip: aus einem vorhandenen format, einer fest umschriebenen form teilen wir felder, formen auf, wir unterteilen das bildfeld in harmonische oder spannungsvolle formen, die dann das aufgeteilte bild ergeben. diese unterschiedlichen arbeitsweisen werden aber nicht gleichmäßig von den künstlern verwandt, sondern fast ausschließlich wurde „aufgeteilt“, es wurde ein meist rechteckiges bildformat als bildfeld angenommen und dies oftmals nach geometrischen, d.h. vom inhalt unabhängigen regeln unterteilt und so die bildfelder in spannungsvolle formengebilde unterteilt. der goldene schnitt ist das vielleicht bekannteste und am meisten verwandte teilungsprinzip seit der antike. die bildformate wurden von den künstlern analysiert und das für die bildaufgabe passendste gewählt. so wie die menschliche figur unterteilt und nach bestimmten proportionsgesetzen gegliedert wurde, die nicht den wirklichen menschenmaßen entsprechen brauchen, um ein ideales aufteilungs-, d.h. eben ein proportionssystem zu erhalten.

die additive methode, das hinzufügen, wurde von nur sehr wenigen künstlern benutzt, denn es entstehen daraus keine „in sich geschlossenen“ werke, sondern von kleineren formteilen ausgehende, erweiterbare gebilde. so hat erst der konstruktivismus der früher 20er jahre einen theoretischen ansatz gegeben, solche additiven werke entstehen zu lassen. und trotzdem hat man mühe, entsprechende werke zu finden. im russischen suprematismus spielt die irrationale komponente eine viel zu große rolle, im holländischen neoplastizismus und in den arbeiten der „stijl“ künstler findet man eher beispiele. theo van doesburg hat seine „arithmetische komposition“ von 1930 so aufgebaut, daß die vier quadrate nach oben links jeweils nur die halbe kantenlänge des vorhergehenden aufweisen. 1926 hatte er eine konstruktionszeichnung gemacht, die er 1929 in „die form“ veröffentlichte: „von der fläche zum raum: sechs momente einer raumzeitlichen konstruktion (mit 24 variationen), gestaltung schräger dimension“. die grundlage der zeichnung bildet ein raster von 12 x 12 kleinen quadraten; darauf wird in dem linken oberen viertel dieselbe form in halber größendimension aufgelegt. trotz aller additiven arbeit bezieht sich das quadratische bildformat auf die bildform und bestimmt die größenverhältnisse, es kann also ebenso als teilungsprinzip gesehen werden. aber noch entscheidender ist, daß das letzte kleine quadrat in dem „zeichnungsfilm“ passend zum format wieder als „schluss“ und abweichend von den diagonalen vorhergehenden quadraten gestellt wird. diese „arithmetische komposition“ steht hier

als beispiel für viele werke der 20er jahre, die zwar von mathematischen grundlagen ausgehen, aber doch immer teilungsprinzipien folgen. dies umschliesst auch das werk von georges vantongerloo.

eine der wenigen ausnahmen ist eine gruppe von plastiken von etienne beöthy (die goldene reihe 1919, ungarisch: aranyosor 1919, in budapest entstanden), der seit 1924 in paris arbeitenden ungarer, der metallstäbe additiv kreisförmig nebeneinandersetzte; jeder metallstab entsprach im verhältnis zu dem nächst grösseren dem goldenen schnitt, so daß die skulptur im material und im ordnungsgefüge zwar vom künstler gestaltet wurde, jedoch auch fortgesetzt werden konnte – dies werk war nur ein ausschnitt eines grösseren konzeptes.

diese grundgedanken – teilung oder addition – entstehen notwendig aus der beschäftigung mit dem werk von attila kovács. denn kovács geht nicht von einem bildformat aus, daß er mit formen füllt, sondern von einem system, das er verändernd vorführt. so hat er auf extrem unterschiedlichen formaten gearbeitet, die flächen sind für ihn nur untergründe, notwendige träger der bildlichen ideen. seine graphischen schwarz-weiss-gebilde drängten schon seit 1967 in den raum des betrachters.

zu diesen werken schrieb max bense, der in stuttgart einer der ersten förderer von kovács in den späten 60er jahren war: „die gebilde von kovács demonstrieren auch einen wesentlich engeren zusammenhang zwischen grafik und architektur, als ihn hegel in seiner ästhetik wahrhaben wollte, wenngleich dieser wohl als erster auf die beziehung zwischen ‚wand‘ und ‚bild‘ verwies. hegel entwickelt die malerei von der architektur her. kovács zeigt in seinen übergangsmodellen die entwicklung, wie sie sich von der malerei zur architektur hin vollzieht. hegel ist näher an den semantischen bezügen, kovács reflektiert produzierend stärker auf mathematische konstruktivität.“

bense bezog sich in seinem text von 1970 auf die frühen arbeiten von kovács. diese beginnen als flächige zeichnung, erscheinen dann dreidimensional-illusionistisch, um dann sich verändernde, aber logisch auseinander entwickelte formen, wirklich räumlich-dreidimensional zu werden. hier wurde der raum nach vorn, d.h. zum betrachter hin, genutzt. kovács beschränkte sich dann fast ausschließlich seit seinen „koordinationen“ auf flache bildträger, auf denen seine formverwandlungen meist aus mehreren aufeinander bezogenen werken bestehen. „in dieser dritten phase werden die formen rationalisierbaren und nachprüfbar veränderungen unterworfen und der einfluß der dimension der zeit in den werken zum thema genommen. so untersucht er zum beispiel die veränderungen des kreises, die sich aus den vier variationen der vier parameter ergeben. die auf grund ihrer visuellen wirksamkeit gewählten und aufeinander bezogenen parameter ermöglichen 72 gleichwertige ergebnisse.“ dies schrieb ich in der einleitung zu der großen ausstellung von attila kovács 1973 im katalog des kölnischen kunstvereins.

seitdem hat sich kovács weiterentwickelt, und gerade seine drei neuen arbeiten zeigen einen entscheidenden neuen schritt, der sich konsequent auf den vorherigen

werken aufbaut. diese drei werke sind nur noch liniensysteme ohne schwarze flächenfiguren und verweisen noch direkter auf die sich wandelnden koordinaten. ein wesentlicher schritt für kovács bedeutet dann die identität von bildform und bildformat, er setzte die formen nicht mehr in ein quadriertes bildfeld, sondern die information einer form ergab das format: so entstand nicht ein „shaped canvas“, nicht eine ausgeschnittene bildform, sondern ein daten-format, eine synthetische form als resultat einer synthese aus nichtsichtbaren daten. diese drei bilder nehmen also bezug zur wand auf, öffnen sich der architektur auf viel direktere weise, als es die plastischen frühen arbeiten von kovács getan haben, die nach vorne in den raum ragten, aber auf einer unartikulierten fläche fixiert waren. frank stella's v-serie (graphik und ölbilder mit verschiedenen bildtiteln) entsprang dem additiven bauprinzip, ganz anders als die ersten „shaped canvas“ – bildobjekte des ungarner lászló péri von 1920/24, der in sich zentrierte, gebaute kompositionen als ausgeschnittene formen schuf; beide haben ihre bilder auf der anschaulichen ebene reguliert. attila kovács' daten-formate entspringen ebenfalls dem additiven prinzip, aber sie werden aus tabellarischen eigenschaften synthetisiert.

kovács hat mit diesen neuen arbeiten seine synthetischen bildgedanken weiterentwickelt und nun auch bildformat und bildform zu deckung gebracht – und gerade in ihrer einfachheit bestechende (ja, man ist verführt zu sagen, logisch schöne!) bilder hervorgebracht.

wulf herzogenrath
nationalgalerie berlin, 1979

in: ausst.-kat. a.k. galerie karin fesel, wiesbaden 27. 4. – 30. 6. 1979