

kunst und erkenntnis oder der beschwerliche weg zur exakten ästhetik

- was läßt sich anfangen mit einer ausstellung die
- auf farben verzichtet und jede bildnerische form im krassen schwarz / weiß kontrast gestaltet,
 - sich fern von allem emotionalen überschwang an gesicherte, nämlich mathematisch entwickelte daten hält,
 - in ihrem entstehungsprozeß, soll dieser halbwegs nachvollziehbar sein, von vornherein angewiesen ist auf eine ausführliche begleitende kommentierung?

ein unbefangen-spontaner zugang zu den "bildern" von attila kovács jedenfalls scheint nach dieser knappen kennzeichnung ausgeschlossen, es sei denn, der betrachter hielte selbstgenügsam quadrat- oder kreisform "an sich" bereits für ein erstrebenswertes ziel ästhetischer produktion. was hier jedoch im klarsten und konsequenten bewußtsein konstruiert wird, unterscheidet sich so offensichtlich von gewohnter kunstausbübung, daß grundlagen und absichten des künstlers wenigstens in ihren konturen sichtbar gemacht werden soll.

zunächst: woher kommt dieses offenbar unerschütterliche vertrauen in die zahl, in ihre unbegrenzt scheinenden kombinationsmöglichkeiten? was berechtigt, darin "schönheit" zu erblicken?
der "goldene schnitt" und ähnliche maßverhältnisse in antiker skulptur und architektur stellen für uns heute geradezu synonyme für schönheit in der kunst dar; und nicht anders bewertet man heute gemeinhin die bemühungen der renaissance-künstler masaccio, mantegna, leonardo oder dürer, perspektiven und proportionen als maß für schönheit mathematisch zu kodifizieren. historisch gesehen sind vielfache beziehungen zwischen kunst – gleich in welcher funktion sie jeweils stand – und zahlensystemen also durchaus keine seltenheit: beispielsweise ist es gewiß nicht leicht, sich der ästhetischen faszination so ausgeklügelt mathematischer objekte wieder ägyptischen pyramiden zu entziehen

etwas von solch archaischem konstruktionswillen klingt in den variierten "metaquadraten" nach, mit denen kovács vor allem das nicht-statische, das prozeßhafte unserer wirklichkeit bezeichnen will. in ihrer unüberschaubaren komplexität ist dies eine der wenigen elementaren und deshalb verlässlichen größen der realität, die sich mit adäquaten formalen mitteln darstellen lassen. allen widrigkeiten der außenwelt zum trotz kennzeichnet dieser unbedingte glaube an das rationale eine optimistische kunst, in der gemäß konstruktivistischer tradition ein harmonisierter weltentwurf antizipatorisch die bessere, durch gleichheit und kollektives denken geprägte gesellschaft aufscheinen lassen könnte. doch diese politische dimension des historischen konstruktivismus ist hier nicht zu entdenken. noch im radikal autonomen, vom gegenstand gänzlich befreiten suprematistischen konzept eines malewitsch werden den berühmten quadraten symbolische bedeutungen verliehen: "ein schwarzes quadrat ist das zeichen der ökonomie, ein rotes das signal der revolution und ein weißes das der reinen bewegung."

hingegen decken sich in formaler hinsicht kovács absichten durchaus mit bekannten grundzügen konstruktiv vorgehender künstler der zwanziger und dreißiger jahre, wenn sie bildformen entwickeln, aus denen jede denkbare spur des individuellen getilgt ist, um "eine allem sentimental und zufälligen entkleidete wirklichkeit darzustellen ..." (der "politische konstruktivist" franz wilhelm seiwert). kunst wäre demnach wieder ein versuch, die gewandelte realität zu akzeptieren und den grad dieser veränderung mit neuen geeigneten ästhetischen mitteln zu definieren. der italienische und der russische futurismus hatten ab 1910 mit der versöhnung von kunst und technik begonnen, freilich unter sehr verschiedenen politisch-ideologischen vorzeichen. romantisierende und rückwärtsgewandt-idealisierende themen wurden von nun an verbannt ("tod dem mondschein!" lautete ein futuristisches motto), präzision und dynamik der zunehmend industrialisierten welt verdrängten als zukunftsorientierte leitbilder die verbrauchte klischees. schließlich sprengte der abstrahierende konstruktivismus alle bisherigen fesseln der nur dienenden künstlerischen mitteln und propagierte die exakte identität von form und inhalt im kunstwerk: der verzicht erst auf jeglichen aspekt der sichtbaren welt macht dies "konkret"; es bedeutet nicht mehr als das was es ist.

der nächste schritt, den die arbeiten von attila kovács repräsentieren, erfolgt mit bestechender logik und zeigt gleichermaßen nähe und ferne zu diesen historischen programmen. das zauberwort heißt information, und wer die komplexheit der sich darum rankenden theorien kennt, wer darüberhinaus die vielen mathematischen einzelschritte in den millimetergenauen koordinatensystemen verfolgt, die zur formschöpfung hier nötig sind, der wird nicht zögern und die heute nachgerade zum stereotyp geronnene frage nach dem "kunst"-charakter solchen tuns vorbringen.

von vielen bereichen der produktion sind viele menschen in der verwissenschaftlichten welt unwiederbringlich entfremdet; die ästhetische produktion spiegelt solche zustände häufig verräterisch direkt – und zu recht. sie selbst gleicht sich wie bei kovács den bedingungen an, die für die differenzierten produktionssphären der außenwelt gelten, so daß der kunstbegriff, erneut erheblich strapaziert, zur erweiterung um eine experimentell-wissenschaftliche komponente gedrängt wird. "ich vertrete die meinung, daß man auch in der kunst, ähnlich wie es auf anderen forschungsgebieten geschieht, die mathematik, die exakte methode zur hilfe nehmen soll.", deutete kovács schon 1967 seinen weiteren künstlerischen weg an. eigentlicher antrieb für die utopische suche nach einer exakten ästhetik dürfte die scheu, ja die angst vor dem irrationalen sein, das nach geleufiger auffassung geradezu als unabdingbarer grundzug bürgerlicher kunstausbübung gilt. max bense, durch dessen ästhetische untersuchungen kovács wesentlich beeinflusst worden sind, schmiedet solcherlei speerspitze im zorn gegen die bisherige praxis: "nur eine solche rational-empirische, objektiv-materiale ästhetikkonzeption kann das allgemeine spekulative kunstgeschwätz der kritik

beseitigen und den pädagogischen irrationalismus unserer akademien zum verschwinden bringen."

das hat vieles für sich, aber wo bleiben die geringsten äußerungen menschlicher existenz, die doch weit über die bedeutung von mathematisch bestimmbareren zeichen in einem koordinatensystem hinausgehen? wo sind leid und qual, freude und faszination? radikal wendet sich dieser weltentwurf in seiner unnachgiebigen emotionalen askese ab von problemen, die kommunikative prozesse zwischen menschen betreffen.

2

paradoxerweise entsteht gerade daraus ein – visuelles – kommunikationssystem, das die semantische überzeugungskraft geometrischer, nachprüfbarer formen für sich hat und in den synthesen etwa der kreisform das erkenntnisstreben von kunst konsequent vorführt. eine "visuelle, zeitbezogene organisationsform von eigenschaften" nennt kovács "transmutative plastizität", in der nicht natürliche, mathematische strukturen in raum-zeitlichen bezugssystemen veränderliche und künstliche prozesse abbilden, "um eine objektive beschreibung der an künstlerischen objekten sichtbarlich realisierten "ästhetischen zustände" zu liefern (max bense). die durchweg schwierige, sinnlich kaum umsetzbare terminologie reißt die mauern ein zwischen kunstwollen und informations-, kommunikations- und signaltheorie, führt uns also in unbekanntes, mißtrauisch-neugierig zu beobachtendes terrain. und dies ist für kunst nicht wenig.

eine kunst, geschaffen aus technoider, positivistischer weltansicht, die den menschen ausklammert? legitimieren wir die arbeit von attila kovács mit den worten bertold brechts: "die methoden verbrauchen sich, die reize versagen. neue probleme tauchen auf und erfordern neue mittel. es verändert sich die wirklichkeit; um sie darzustellen, muß die darstellungsart sich ändern. aus nichts wird nichts, das neue kommt aus dem alten, aber es ist deswegen doch neu."

ingo bartsch
museum ostwall, dortmund, 1979