

Sehen und Denken in der Kunst von Attila Kovács

Sollte ich die Kunst von Attila Kovács in einem Satz charakterisieren, und zwar weitgehend intuitiv, so würde dieser Satz lauten: Die Kunst von Attila Kovács ist die Kunst der unsichtbaren Strukturen, bzw. so beschaffen, daß durch sie unsichtbare Strukturen sichtbar werden.

Als ich seine Bilder zum ersten mal sah war mir dies nicht bewußt, denn die von mir lapidar als "quadratnetzartig" apostrophierten Werke wirkten – entgegen ihrer Natur – durch ihre Vitalität. Die Wände des L-förmigen Flurs in seinem Kölner Atelier waren voll von seinen Bildern, deren geometrische Formsequenzen den Eindruck des Wachsens, Sich-Öffnens und des Schrumpfens, also eines unendlichen Prozesses der permanenten Wandlungen erweckten, wobei die feinen mit schwarzer Acrylfarbe gezogenen Linien im scharfen und dennoch seidigen Glanz der weißen Leinwand trotz aller Exaktheit und Komponiertheit zu vibrieren schienen. Eine geometrische Abstraktion also, die nicht rigid und befremdend, sondern freundlich und vital ist! Die Friese, die meist in langem, schmalen Querformat die Wände bedeckten, fielen gerade durch ihre Vielfalt und ihren Abwechslungsreichtum, durch die geistreichen Transformationen der Formen auf und jedes Mal, wenn ich zwischen ihnen entlangging, hatte ich das Gefühl, als ob ich durch die gleichmäßigen und sanften Wellen des Meeres waten würde.

In diesen Bildern, die stets von der Verwandlung erzählten, geschah immer etwas. In der mit schwarzen Quadraten begonnenen Komposition wurden die Formen bis zur Mitte der Bildfläche allmählich zu dünnen Linien reduziert um von hier wieder korpulenter zu werden, um sich dann in der rechten Seite des Bildes zu kreuzenden schwarzen Flächen zu verdichten. Es kam auch vor, daß die Quadrate nach ihrer Transformation zu Linien sich im Raum zu vorwärtsstrebenden Körpern ausweiteten und in der letzten Phase, wie nach vorn geöffnete Würfel wirkten. Ein anderes mal bildeten die übereinander, in der Relation der arithmetischen Proportionen verschobenen Quadrate, vier voneinander völlig verschiedene Formationen, die entweder symmetrisch, oder asymmetrisch waren, bzw. die Vorstellung des Wachstums und der Schrumpfung erweckten. Am interessantesten unter ihnen war ein Formkomplex, der an ein zackiges Tabakblatt erinnerte. Ähnliche Wandlungen vollzog sich auch bei den, nach bestimmten mathematischen Regeln auf dem Quadratnetz gedrehten Kreisen, um nur die markantesten Beispiele zu erwähnen. Noch komplizierter wurde es, wenn aus der Begegnung zweier geometrischen Formen eine gegenseitige Transformation hervorging. In die sich verkleinernden Zylinder kamen Quadern, die durch die "Berührung" mit dem Zylinder immer riesiger wurden, oder aus dem Zylinder abgetrennte Scheibe wurde zu einem perspektivisch dargestellten Würfel in Beziehung gesetzt. Durch den Prozeß der Begegnung entwickelten sich aus dem Würfel zwei, ineinander gedrehte Quadrate. Am Ende wirkte es, wie eine Erscheinung aus dem Hut gezaubert, die über dem Zylinderausschnitt schwebte.

Daß die zeitliche, nach den Zahlenverhältnissen geordnete Darstellung der Bewegungsphasen der verschiedenen geometrischen Formen – des Kreises, Quadrats, Vierecks, Zylinders und Prismas – gerade das Gegenteil dessen ist, was man unter Gaukelei versteht, wußte ich genau; es reichte dem Künstler

zuzuschauen, wie er in seinem, an das Büro eines Architekten erinnernden Atelier, genau in der Art und Weise eines Architekten arbeitete. Auf Millimeterpapier zeichnete er die Koordinaten, eine Rasterstruktur von verschiedener Dichte auf ein und derselben Fläche, um von hier aus mit der Gestaltung der exakten, den mathematischen Regeln gehorchenden Formen zu beginnen. Und ich ahnte natürlich auch, daß das, was ich so ereignisreich, variabel und manchmal sogar amüsant fand, niemals so funktionieren könnte, wenn dahinter nicht ein alles Zufällige und Missverständliche ausschließendes System stünde. Die unerschöpfliche Vielfalt der Formverbindungen, der endlose Reichtum der strukturellen Zusammenhänge, die jedes mal nach neuen Bedingungen entstehen, würden im Chaos untergehen, wenn ihre Basis nicht ein alles umfassendes rationales Konzept wäre.

Worin aber dieses Konzept besteht und wie groß das gedankliche Hinterland der sinnlich erscheinenden Werke ist, wurde mir erst nach und nach klar, und am Anfang erlebte ich es als Enttäuschung, ich könnte auch sagen: als Verlust. Nach den optisch beeindruckenden, manchmal dreidimensionalen Lösungen, die sich sogar an konkrete Dinge der erfahrbaren Wirklichkeit assoziieren ließen (so erblickte ich etwa in den Formen, die sich aus einer einzigen waagerechten Linie entfalteten und deren "Wölbung" sich gelenkig aneinanderfügten, ein Drachentier mit langgezogenem Schwanz), begann Attila Kovács Bildfolgen zu malen, die nur das nackte Skelett des Konzepts zeigten, in denen sich gelegentlich überhaupt nichts ereignete. So stellte er im "Petöfi Literaturmuseum in Budapest" 60 quadratförmige Bilder vom gleichen Format aus, die nichts außer verschieden dichte Rasterstrukturen zeigten. Die kleinen Tafelbilder, die den Raum in der Mitte seiner Höhe in der Art eines Meanderbandes umliefen, erweckten einen verblüffend gleichförmigen und "gleichgültigen" Eindruck, gleichsam uninteressant und provokativ. Zunächst wollte man den nahezu langweiligen Werken den Rücken kehren, um im gleichen Augenblick versucht zu sein das zu erforschen, was dahinter steckt.

"Fossilien", so charakterisierte ein in der Gegenwartskunst bewandertes Kunsthistorikerin die Werke von Attila Kovács und warf ihnen damit den Mangel an Aktualität vor, als ob der Künstler, der nunmehr seit über dreißig Jahren mit unnahbarer Konsequenz "dasselbe" malt, nur wenig mit dem *Heute*, mit den heute relevanten künstlerischen Erfahrungen und Ideen zu tun hätte. Tatsächlich entfernten sich von Attila Kovács jene Künstler, die in den 60er Jahren im Strukturalismus bzw. im Systematismus ihm verwandt waren. Unbeirrt von den aufkommenden Kunstströmungen, die sich seit dem entwickelten, ließ er sich in seiner Besessenheit nicht stören und ging seinen asketischen Tätigkeit konsequent nach. Dadurch, daß er nicht "umstieg", ging er das Risiko der Selbstisolierung und Einsamkeit ein – warum aber sollte dadurch seine Malerei unvermeidbar anachronistisch sein? Paradoxer Weise ist mir gerade durch diese Abstempelung das einzig Neue in der Kunst von Attila Kovács bewußt geworden.

Bei Attila Kovács handelt es sich nämlich nicht nur um Formfindungen, um neue Forminventionen, sondern um die Neuinterpretierung des Kunstbegriffes und im Zusammenhang damit um die Neuinterpretierung der Funktion der Kunst. Und obwohl diese Frage seit dem Ausgang der historischen Epoche der reproduzierenden, d.h. mimetischen Kunst, im Grunde genommen seit dem Symbolismus auf der Tagesordnung steht, besitzen diese Fragestellungen von Attila Kovács und sein Versuch einer Antwort darauf selbst inmitten der geistigen

Kataklysmen des XX. Jahrhunderts, im Jahrhundert des fieberhaften Suchens nach neuen Wegen, die Kraft der Unterscheidbarkeit.

Die Bilder von Attila Kovács haben mit der sichtbaren Wirklichkeit, dem optischen Erlebnis, ja selbst mit der abstrakten, aus der Abstraktion der optisch erfaßten Gegenstände und Erscheinungen entstandenen Kunst nichts zu tun. Mit diesem Gedanken müssen wir uns abfinden. Ähnlich wie der Forscher oder Erfinder, dessen geistige Schöpfung nichts aus der Natur abzuleiten ist, arbeitet Attila Kovács ausschließlich auf der Basis menschlichen Denkens. Als er zu den herkömmlichen Elementen der Malerei zurückkehrte, um sie von den dicken Schichten des "Umherschweifens" zu befreien, von alledem also, das nach seiner Ansicht nicht zur Aufgabe der Kunst gehört, ging es ihm darum, eine klar artikulierte Sprache der Malerei zu schaffen. Eine Syntax, wie er sie nennt, die neben dem rein Malerischen ein logisches System und eine bestimmte Denkweise mit beinhaltet.

In den auf dem Millimeterpapier gezeichneten Koordinaten, mit denen der Maler verschiedene Sinnzusammenhänge definieren wollte, fand er eine Welt der unendlichen Möglichkeiten, da die Zusammenhänge keine "feststehenden und isolierten Formen" sind, sondern solche, die Übergangsstrukturen bilden, sich also ständig transformieren. Den "Mechanismus" dieser visuellen Denkweise beschreibt der Künstler so:

(Womit ich arbeite, sind) "zum Teil zahlenmäßige Verhältnisse, zum Teil Zuordnungsdefinitionen: Definitionen dessen, was von mir und womit in Beziehung gebracht, was womit koordiniert wird. Selbst durch das einfachste Koordinatensystem werden zwei verschiedene Dinge koordiniert. Je mehr Dinge, oder richtiger gesagt, Eigenschaften ich koordiniere, desto mehr Dinge müssen hinsichtlich ihrer Größenordnung, Häufigkeit, ihrer zeitlichen Verhältnisse und Lagen definiert werden. Dazu brauche ich Parameter. So viele Parameter, so viele Zusammenhänge ich angeben kann, so viele konnte ich bewußt machen. Ihre Gesamtheit ergibt ein Programm, und das Bild ist die Realisation dieses Programms."

Die so entstandenen Bilder, denn meistens geht es um Folgen bzw. Sequenzen, sind selbstverständlich Teile einer künstlichen Welt, einer Welt, die nicht nur von der psychischen Wirklichkeit vollkommen losgelöst ist, sondern auch von jenen Qualitäten, die wie das Gefühl, der Irrationalismus, die Psychologie, die Soziologie oder die Religion dem Menschen und der Gesellschaft zu eigen sind; nur so kann sie nämlich als die nach der Auffassung von Attila Kovács einzig gültige Kunst, als visuelle Grammatik, funktionieren. Die Kunst, als eine von der Materie unabhängige kulturelle Technik zu interpretieren hat bestimmt zur Folge, daß sie in solche Grenzbereiche gerät, wo sie mit den Ambitionen und dem Charakter der Wissenschaft, der Computerkunst, der Architektur und der Konzeptkunst in Berührung kommt, also sich von den Zielsetzungen und Realisationen der traditionellen und nicht- traditionellen künstlerischen Intentionen unterscheidet.

Diese reine Selbstbezogenheit der Kunst, wo der Inhalt der Kunst in der Methode selbst zu suchen ist, geht unbestreitbar mit einem für die Kunst erschütternden Verlust einher, vor allem, wenn wir, wie wir es gewohnt sind, Forderungen an die Kunst zu stellen, zu denen eine Reihe von Dingen gehören, von den

gegenständlichen Assotiationen über die symbolisch-metaphorischen Bedeutungsübertragungen bis hin zur emotionellen oder sakralen Ausstrahlung.

Wenngleich wir unter den künstlerischen Vorbildern Attila Kovács's die konstruktivistischen Werke der 20er Jahre finden, müssen wir feststellen, daß viel weniger die Formverwandschaft, als der Formunterschied Gewichtigkeit hat und sie voneinander trennt. Mondrian benutzte noch die sich rechtwinklig kreuzenden senkrechten und waagerechten Linien, um die Welt zu deuten; in seinem System waren diese Elemente Ausdruck der universalen Harmonie, des Gleichgewichts im kosmischen Sein, des männlichen und weiblichen Prinzips. Ähnlich wie die Supremationen von Malevitsch, weisen sie über sich hinaus, um etwas Übergeordnetes, die Transzendenz in reiner und ätherischer Form vergegenwärtigen.

Die Kunst von Attila Kovács hingegen wurzelt in der Informatik, in der Informationsästhetik, nämlich in der sich zu eigen gemachten Auffassung, wonach man in der als visuelle Sprache benutzte Kunst möglichst viele rationale Zusammenhänge unzweideutig definieren sollte, damit die Sprache nicht verberge, wie etwa dies im Symbolismus oder der Surrealismus geschah, sondern unmittelbar etwas mitteile bzw. zeige.

Für den vorher erwähnten Verlust, für all das also, was in der Kunst von Attila Kovács *nicht* da ist, kann uns dieser Umstand entschädigen. Der Umstand nämlich, das alles, was er auf der Leinwand hervorbringt, oder richtiger gesagt, vorprogrammiert und konstruiert, eindeutig, nachprüfbar und wiederholbar ist. Gaukelei, Manipulation, Ahnenlassen und Verschweigen gehen ihm völlig ab, aus ihm spricht nur die klare Diktion visueller Grammatik.

Die Klarheit gibt einem Sicherheit und Ruhe sowie jene meditative Weisheit, durch die man sich über die zufälligen und chaotischen Verwicklungen des Alltags stellen kann. Dennoch werden wir von den unaufhörlichen Mutationen der Strukturen angeregt: Es ist die Schönheit der Relativität, die ihnen zum Vorschein kommt.

Aus Attila Kovács' "steinhartem" System und den Programmen, mit denen er dieses System füllt, könnte man schließen, daß seine, auf Weiß und Schwarz reduzierte Malerei, die karg, streng, puritanisch und natürlich homogen ist, keine Überraschungen enthält. Auf keinen Fall solche, die mit irgendwelchen Sensationen oder bildlichen Erlebnissen auch nur das geringste zu tun haben könnten. Die Ratio, so vermutet man, tötet die Phantasie und das Ergebnis kann nichts anderes als bloße Ingenieurzeichnung und mathematische Spekulation sein; mehr Wissenschaft als Kunst, oder meistens eine Kunst, die sich im Zeitalter der Kybernetik in den Dienst der Wissenschaft gestellt hat. Dennoch ist es nicht die Monotonie der Strukturen, sondern im Gegenteil, ihre Komplexität und bildliche Vielfalt, die sich in der Budapester Ausstellung in der Kunsthalle von Attila Kovács dem Betrachter entfaltet. Der Künstler wird, daran besteht kein Zweifel, bis zum Ende seines Lebens im Rahmen des von ihm erfundenen System von Regeln bleiben und wirken, innerhalb dieses vollkommen kohärenten Systems jedoch fällt alles, was vom Leben erfüllt wird, dem Betrachter der Intuition und der Phantasie zu. Hier liegt die Erklärung dafür, warum in den drei Räumen ausgestellten Werke, die visuell-ästhetischen Realisierungen der Programme, so unterschiedlich sind

An bescheidensten in ihrer Bildhaftigkeit, im Hinblick auf die Arbeitsmethode hingegen am aufschlußreichsten ist die Folge, welche die berühmte Farbanalyse von Josef Albers, die drei ineinander komponierten farbigen Quadrate (Interaktion of Color) zum Gegenstand struktureller Analyse macht. Das vollkommene Bildschema, in dem Albers seine Erfahrungen über die Wechselwirkung der Farben wie in einem Modell komprimierte, zerlegte Kovács durch die schrittweise Modifizierung der Parameter in eine Reihe von 81 Zeichnungen. Da jede Zeichnung 25 Variationen festhält, enthält die Folge insgesamt 2.025 Kombinationen und faltet somit das zur Essenzialität komprimierte Modell von Albers zu ganze Wände füllende Flächen auseinander. Am Ende des Prozesses stellt sich darin, ähnlich wie am Schluß eines mathematischen Beweisverfahrens, heraus: Albers hat die optimale Lösung dafür gefunden, wie man drei verschiedene Wechselwirkungen von drei verschiedenen Farben in drei verschiedenen Quantitätsverhältnissen veranschaulichen kann.

Im Vergleich zur strengen Sachlichkeit der Albers-Analyse, bei der die Aufgabe eine gewisse Eintönigkeit und Schemenhaftigkeit nicht vermeiden ließ, erscheinen die riesigen Tafelbilder, die für das Amsterdamer Rathaus entstanden sind, als geradezu beflügelt. Die haardünnen Linien der Amsterdamer Bilder sind von einer Schwerelosigkeit, als ob ihr dichtes Geflecht das Saitenwerk für die Sphärenmusik darstellen würde. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß die Quadrate leicht gekippt sind, wodurch sie als instabil, beinahe als zerbrechlich erscheinen. Zudem werden die fünf Quadrate (es handelt sich um eine fünfphasige Sequenz), deren Rasterwerk, ausgehend von der rechten Ecke, auf einer zunehmend großen Fläche unterbrochen ist, im Laufe des Prozesses immer luftiger und transparenter.

In diesem außerordentlich feinfühligem Beispiel für die Wiedergabe des Transformationsprozesses von Strukturen vereinigen sich Subtilität, Minuziösität und Großzügigkeit, um sozusagen den Reichtum der ästhetischen Möglichkeiten anzudeuten, den der "Ausdruck" selbst in der künstlichen Welt von Attila Kovács in sich trägt.

Der letzte Raum der Ausstellung ist schließlich jenen Bildern gewidmet, in denen der Künstler bei der Wahl der miteinander verknüpften Formen hinsichtlich des Unerwarteten, ja Absurden am weitesten gegangen ist. Der unendliche Reichtum, über den der Künstler selbst beim Beharren auf einem als dogmatisch erscheinenden Konzept verfügt, wird nirgends so offenkundig wie hier. Denn in diesen als "Schattenparadoxe" bezeichneten Bildern schienen die von den einzelnen Körpern geworfenen Schattenformen vollkommen willkürlich zu sein. So hat er in den Raum gestelltes Quadrat den Schatten eines unregelmäßigen Kreises, zum Zylinder gehört als Schatten eine geradlinige Latte, die sich nach einer Weile entzweit. Unter natürlichen Umständen könnten solche Schattenwürfe nie entstehen, Attila Kovács ist es dennoch gelungen, sie in seiner künstlichen Welt mit Hilfe von rationalen Zusammenhänge zu konstruieren. So erscheinen gerade diese "unglaublichen" Formbeziehungen vor dem strahlenden Weiß der mit vierzig Schichten weißer Farbe grundierten Leinwand als unbezweifelbare und zugleich schockierende Beweise für den Erfindungsreichtum des menschlichen Intellekts.

Im Frühling dieses Jahres hat die Kunsthalle Budapest dem im Ausland lebenden ungarischen Künstler Endre Tót eine Ausstellung gewidmet. Attila Kovács lebte

ebenfalls viele Jahre lang in Köln (und lebt zeitweise immer noch dort), was natürlich nicht mehr als eine äußerliche und zufällige Beziehung zwischen den beiden bedeutet. Da wäre aber noch etwas, was als Assotiation immer wieder ins Bewußtsein dringt und sich beinahe unausweichlich zum Vergleich der zwei künstlerischen Auffassungen anbietet. Endre Tóts Ausstellung im Frühjahr empfing den Besucher mit dem Transparent "Nichts ist nichts", und dieser Satz ist im Zeitalter einer immer mehr ausgemergelten Kunst geradezu als Prophetie zu verstehen, deren ironisch-bitteren Ausklang kaum in Zweifel zu ziehen ist.

Attila Kovács wurde ebenfalls mit dem Nichts konfrontiert – damals, als er am Anfang seiner Laufbahn alle bis dahin vorhandenen und benutzten künstlerischen Formen aus seinem Gedächtnis löscht und die erste gerade Linie auf dem Papier zog. Sein künstlerisches Bekenntnis ist jedoch vom Optimismus durchdrungen, denn als Motto zitiert er den Satz von János Bolyai: "Aus dem Nichts habe ich eine neue, andere Welt geschaffen."*

Judit Szabadi

Ungarische Universität der Bildenden Künste, Budapest, Juli 1995

in: Ausst.-Kat. A. K. Synthetische Sequenzen 1968-1995
Kunsthalle Budapest, 8. 9. – 15. 10. 1995

* János Bolyai ist ein ungarischer Mathematiker. Er formulierte 1823 eine nicht-euklidische Geometrie.