

Besessenheit und Askese – Zu den Bezugssystemen von Attila Kovács

Daß die Welt *meine* Welt ist, das zeigt sich darin, daß die Grenzen der Sprache (der Sprache, die allein ich verstehe) die Grenzen meiner Welt bedeuten.
Ludwig Wittgenstein

Nur wenige Künstler verfolgen – unbeeinflusst von modischen Trends – mit derartiger Beharrlichkeit ein einmal gefundenes, "ideales" visuelles System wie der gebürtige Ungar Attila Kovács. Seit mehr als dreißig Jahren macht Kovács die von ihm durch eine Kombination aus geometrischer Zeichnung und mathematischer Setzung entwickelten Strukturen und ihre kontrollierbaren Veränderungen zum Untersuchungsgegenstand seiner Bilder. Mit seinen Ordnungssystemen schafft er nicht-empirische Bildrealitäten, in denen räumliche und zeitliche Prozesse und ihre dynamischen Transformationen in potentiell unendlich variierbaren "Sequenzen" optisch nachvollziehbar gemacht werden. Diese Kontrollierbarkeit der Anschauung, in der Subjektivismen keinen Platz haben, hat dem Künstler den Vorwurf eingetragen, bei seinen Bildern handle es sich nicht um Kunst, sondern um Mathematik. In Deutschland und vor allem im Rheinland, wo Kovács seit 1972 hauptsächlich gelebt hat, während er heute wieder längere Perioden in der ungarischen Hauptstadt verbringt, erwarteten viele von der Kunst eben immer noch, daß sie romantisch, mythisch oder mystisch, poetisch unergründlich und irrational zu sein habe, wobei man stillschweigend verkennt, daß sich der Mythos und insbesondere die Romantik ebenso auf rationale Prinzipien und naturwissenschaftliche Erkenntnisse stützen. Das Vorurteil, daß präzise durchdachte Kunst unter Einbeziehung logischer Denkmodelle gleichzeitig unsinnliche Kunst sei, hält sich konstant in der vielzitierten Erlebnisgesellschaft, die schnelle Bedürfnisbefriedigung der konzentrierten Auseinandersetzung vorzieht. Der kommerzialisierte Kunstbetrieb verlangt außerdem nach Etiketten und Aushängeschildern gerade in einer Zeit der Stilpluralismen und Unsicherheit in bezug auf das, was eine neue Tendenz zu sein verspricht. Solchen Vereinnahmungen verweigern sich die Bilder Attila Kovács konsequent. Seine bildnerische Methode ist weder altmodisch noch aktuell, sondern zeitlos, in ihrer Stringenz bei aller inhaltlichen Unterschiedlichkeit beispielsweise der von Roman Opalka oder On Kawara vergleichbar.

Demjenigen, der bereit ist, sich auf puristische, nicht "kulinarische" Ästhetik von Attila Kovács einzulassen, eröffnet sich eine klare, rein imaginative Bildsprache, die auch ohne die Weihen der höheren Mathematik – die der Künstler im übrigen selbst nicht besitzt – zu verstehen ist. Das Grundprinzip der "Transmutativen Plastizität", wie Kovács 1967 seine Methode benannt hat, ist im Gegensatz zu dem kompliziert anmutenden Terminus relativ einfach. Den Ausgangspunkt bildete die Befreiung von der sichtbaren Wirklichkeit und die Suche nach einer Kunstform, die weder mit der Abbildung der Natur, noch mit der Abbildung der euklidischen Geometrie in Verbindung gebracht werden konnte. Anregungen aus dem Kubismus und der nicht-

euklidischen Geometrie seines Landsmannes János Bolyai aufgreifend, entwickelte der Künstler ein visuelles graphisches Grundmuster auf der Basis von Quadraten. Die Zusammensetzung dieses Rasters folgt keinen mathematischen Gesetzmäßigkeiten, sondern beruht allein auf einer individuellen künstlerischen Entscheidung. Er bildet das Bezugssystem für schwarze und weiße geometrische Formen, die zu ihm in ein bestimmtes Verhältnis gesetzt werden, das ebenfalls vom Künstler ausgewählt wird. Die Art und Weise der Verknüpfung ist es, die mathematisch – beispielsweise durch Zahlenreihen – definiert werden kann, doch gehört die Bildung der Parameter zur Erzeugung der charakteristischen Struktur in den Bereich der künstlerischen Phantasie. Das erklärt, warum die programmatisch bestimmten Gebilde und ihre Bewegungsphasen innerhalb einer Bildfolge bzw. Sequenz niemals starr und monoton erscheinen, sondern in ihrer großen Variationsbreite und Komplexität ästhetisch ungemein reizvoll sind. Das breite Spektrum zeigt sich an den so unterschiedlichen Werkgruppen wie den Meta-Quadraten (Abb. Seiten 6 – 9) und den Kohärensibilitäten (Abb. Seiten 10 – 13).

1973-74 entstanden die ersten "Meta-Quadrate", denen 1984 und 1986 die "Meta-Linien" und "Meta-Punkte" folgten. In diesen Programmen wollte Kovács nach eigenen Worten zeigen, "daß Struktur und Form voneinander unabhängig sind, daß das strukturelle Kontinuum als Erscheinungsform auch Diskontinuum sein kann, ...das Eindeutige mehrdeutig, das Mehrdeutige eindeutig sein kann."

Hat man die ganze Folge der 13 Bilder vor Augen, läßt sich diese Aussage plausibel nachvollziehen. Von einem einzigen kleinen schwarzen Quadrat auf dem vorgegebenen Rastersystem ausgehend, scheint sich die "Metamorphose des Quadrats" (Kovács) durch Addition zunächst ganz regelmäßig zu vollziehen, bis die Form an einem bestimmten Punkt optisch plötzlich unregelmäßig anwächst, um dann wieder gleichmäßig kleiner zu werden und schließlich zum Ausgangspunkt des kleinen schwarzen Quadrats zurückzukehren. Obwohl der Transformation ein strenger Zahlenmechanismus zugrunde liegt, erfaßt das Auge die Verwandlung als Bewegungsablauf rein intuitiv. Die einzelnen Phasen können beliebig lang "miteinander nach vorne wie nach hinten" verglichen werden. "Nichts verschwindet, alles ist in Veränderung und gleichzeitig im Stillstand." (Kovács).

In den "Kohärensibilitäten" aus diesem Jahr wird die Diskrepanz zwischen mathematischem Kalkül und optischer Präsenz in bisher unbekanntem Ausmaß gesteigert. Der Titel setzt sich aus den Wörtern Kohärenz und Irreversibilität zusammen, zwei Vokabeln, die in nuce das Gesamtwerk beschreiben, denn die von Kovács programmierten Prozesse sind sowohl in sich zusammenhängend als auch nicht umkehrbar. Hatte sich der Künstler in den letzten Jahren vornämlich mit flächigen und linearen Strukturen auseinandergesetzt, so tritt hier wie schon in früheren Werkphasen der Aspekt des imaginativen mehrdimensionalen Raumes wieder stärker in den Vordergrund. Die geometrischen Figuren sind mit nichts aus der sichtbaren Wirklichkeit zu vergleichen und ihr Schattenwurf könnte erst recht nicht unter natürlichen Umständen entstehen. Kovács bezeichnet sie darum als "Schattenparadoxe", obwohl dieser Terminus genaugenommen nicht ganz korrekt ist, denn paradox können diese Formen nur unter der Annahme eines dreidimensionalen, euklidischen Raumes sein, in dem wir uns aber nicht befinden. Dem menschlichen Blick erscheint es dennoch absurd, wenn eine annähernd

quadratische Figur einen ovalen Schatten wirft oder ein Zylinder den einer geraden Linie mit einer V-förmigen Verlängerung. Judit Szabadi schrieb im Katalog der letzten Ausstellung von Attila Kovács in der Kunsthalle in Budapest, daß "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" stehen.

Erst die Bekanntgabe der den Bildern zugrunde liegenden mathematischen Kodizes durch den Künstler ermöglicht die geistig-rationale oder verstandesmäßige Kontrollierbarkeit der "visuellen Grammatik", die von Kovács durchaus intendiert ist. Das Ziel ist dabei kein geringeres, als eine "kontrollierbare Kommunikation", um der Sprachmanipulation nicht zu erliegen (Utopie zur Mündigkeit durch Aufklärung)". (Kovács).

Diese Äußerung demonstriert, daß das künstlerische System des Ungarn nicht nur Kunstimmanent zu interpretieren ist. Während er in Budapest aufwuchs, hat sich ihm schon früh ein Mißtrauen gegenüber Ideologien mit ihren falschen Wahrheiten und manipulativen Versprechungen eingeprägt. Aus seiner Kunst will er darum irrationale, soziologische, religiöse oder psychologische Komponenten ausgeschlossen wissen. Wenn das Werk auch primär Erkenntnisse über das Verhältnis von Denken und Sehen, von Begriff und Anschauung, von Wissen und Sensibilität vermittelt, so steht es mit seinem ethischen Anspruch gleichzeitig in der Tradition der historischen Avantgardebewegungen.

Die imaginativen Bezugsmodelle, so formulierte es Dieter Ronte, sind nicht nur Bezugsmodelle in sich selbst, sondern auch Bezugsmodelle als Modell für die Gesellschaft.

Bettina Ruhrberg
Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1995