

# kunst & mathematik

fragen an attila kovács – schriftliches interview von gislind nabakowski

1.

da der konstruktivismus in den 10er, 20er jahren in osteuropa erfunden wurde und sich bis heute weiterentwickelt hat, darf ich sie fragen: wodurch unterscheidet sich ihre kunst vom konstruktivismus jener jahre?

meine kunst unterscheidet sich vom konstruktivismus der 10er, 20er jahre, wie ich mich von meinem urgroßvater unterscheide. es sind 4 generationen der orientierungen, die den unterschied beschreibbar machen:

1. quasi-geometrische elemente werden zusammengefügt und eine quasi-konstruktion, ein illusionsgefüge erstellt,
2. einföhrung der arithmetik, die ersten ansätze der systematisierung und der kommunikation,
3. ausarbeitung der systematik, ansätze der programmierung,
4. ich konzipierte meine arbeiten in den 60er jahren einerseits aus meinen auseinandersetzungen mit den systematikern und der geometrie, andererseits aus der bestrebung, begriffe wie abstrakt, konkret, system, zusammenhang, entwicklung, zeit, kommunikation, relativität besser zu verstehen.

diese analytisch laborierende tätigkeit führte bei mir zu einer prozessualen, von der theorie her so umständlich klingenden strukturalistisch transformalistischen auffassung.

ich nenne meine kunst „transmutative plastizität“. alles, was dabei eine rolle spielt, ist veränderlich und veränderbar, d.h. relativ und transformierbar.

ich glaube an die komplexität und die mannigfaltigkeit in der kunst.

2.

rationale kunst, strukturelle kunst... inwiefern unterscheidet sich ihre rationale methode, bildprozesse zu entwerfen – z. b. durch algorithmen – von methoden der 10er, 20er jahre?

der methodische unterschied ist der grad an rationalisierung, an objektivierung, an „verwissenschaftlichung“, wie man es so schön sagt. diese kunstrichtung ist die einzige, die eine intensive entwicklung durchmacht. die konstruktivisten der ersten generation haben ihre bilder und plastiken intuitiv und ohne irgendwelche maßverhältnisse gemacht. wir sind davon heute so entfernt wie der südpol vom nordpol.

entscheidend war aber ihr ansatz der konstruierbarkeit, dass sie anfangen, die visualität genauso zu konstruieren wie ein automobil, ein flugzeug oder eine rakete.

ich möchte aber noch auf ein allgemein verbreitetes vorurteil der rationalen kunst gegenüber eingehen, denn es gibt kaum eine epoche in der kunstgeschichte, die so arm

an messungen ist wie die unsere.

denken sie nur an die renaissance, an die gotik, an die griechen oder alten ägypter. das vorurteil, dass messungen etwas minderwertiges, dem geist nicht würdiges wären, ist

ein phänomen beim publikum des 20. jh. es entstand, wie ich denke, weil man das messen mit wahrnehmen, die herstellungsweise mit der betrachtung eines bildes verwechselt hat. ob dürer eine figur mit hilfe von proportionalen messungen oder ohne

diese gemalt hat, war seine entscheidung gewesen (denn er hätte seine figur auch ohne messungen genauso gut malen können, siehe rembrandt).

die herstellungsmethode hat mit der betrachtungsweise wenig gemeinsam. man kann ohne weiteres eine dürerfigur schön finden, ohne dürers proportionslehre zu kennen.

in der renaissance hat man die perspektivischen berechnungen als einen triumph gefeiert. im 20. jh. war man jahrzehntelang im zweifel darüber, ob die messbarkeit in der kunst sinnvoll oder sinnlos sei. finden sie es nicht lächerlich?

3.

sie halten moholy-nagy's telefonbilder für schlüsselbilder dieses jahrhunderts. warum?

die kommunikative absicht ist bei den telefonbildern das wichtigste. moholy-nagy ging

von folgendem aus:

wenn man sich per telefon verbal verständigen kann, dann sollte es auch möglich sein, visuelle inhalte mitzuteilen. am anfang der 20er jahre war die entpersönlichung der

malweise sehr wichtig geworden. über diesen punkt kam moholy-nagy zum problem der verständigung, die wir heute kommunikation nennen.

er wollte erreichen, dass ein anderer das von ihm konzipierte bild ausführen kann und

zwar ohne ihn, nur auf grund seiner telefonischen angaben. er erdachte eine methode

für die beschreibung eines bildes mit hilfe von zahlen, raster u.ä., und weil er zur genauigkeit neigte, hat er eine präzise methode erdacht. damit hat er die grundvoraussetzungen der kommunikation angesprochen.

jeder kann von uns telefonieren. auch sie. versuchen sie aber einmal per telefon eine vase so zu beschreiben, dass der andere diese vase präzise nachmodellieren und die

muster darauf malen kann. oder erklären sie eine melodie, die der andere nachsingen

kann. sie werden die schwierigkeiten der kommunikation merken. sie könnten stundenlang eine melodie erklären und am ende werden sie doch eine notenschrift brauchen.

dort, wo genauigkeit verlangt wird, erfand man spezielle mitteilungsformen.

die landvermesser im alten ägypten benutzten die arithmetik, die komponisten die notenschrift, die physiker die messeinheiten, moholy-nagy die erste visuelle kodierung überhaupt.

4.

hat die erwägung der telefonbilder für sie soziale dimensionen?

nein, die telefonbilder haben keine sozialen dimensionen, sondern eine kreative dimension. es ist eine leistung der kombinatorischen intelligenz. eine soziale dimension ist es, wenn einer seine telefonrechnung nicht bezahlen kann.

und noch etwas. die entwicklung der zivilisation wird eine rapide zunahme der daten-verarbeitung mit sich bringen. unser leben wird sich in einem informationslabyrinth abspielen. um eine kodierte information zu verstehen, muss man die verschlüsselung kennen. die bekanntgabe der informationsverschlüsselung hat eine soziale dimension und das verhältnis zwischen bekanntgemachten und nicht bekanntgemachten kodierungen könnte man als ein soziometrisches maß auffassen.

5.

können sie prinzipielle unterschiede zwischen kunst und wissenschaft theoretisch definieren?

kunst und wissenschaft sind parallelbemühungen. die gemeinsame erfahrungsgrundlage ist deutlich zu sehen. beide erfordern eigenschaften wie beobachtungsgabe, phantasie, analytisch logisches denken. erst die logische aufgliederung der realität bringt die spezialisierung mit sich, die trennung in spezialgebiete bei der forschung. der unterschied entsteht in der mitteilung der information, da der künstler auf die empfindungsreaktion, der wissenschaftler aber auf die beweiskraft den akzent legt.

6.

warum wurden sie künstler und nicht beispielsweise ingenieur?

ich hätte auch ingenieur werden können, ich hatte mich aber für die kunst entschieden.

meine kunst ist eine integration von sensualität und logizität.

7.

gibt es wissenschaften, die sie gelernt oder ausgeübt haben, zu der oder zu denen sie sich also nicht nur als „künstler“ hingezogen fühlen?

nein, ich habe keine wissenschaftliche ausbildung. ich bin nicht über die wissenschaften zur kunst gekommen. mir ist es auch so ergangen wie schon so vielen künstlern vor mir. ich hatte in meiner jugend nicht die wahl gehabt, nach meinen neigungen zu entscheiden. mein vater wollte, dass ich einen handfesten beruf erlerne, worauf ich eine „sichere existenz“ bauen kann. so steckte er mich in eine ingenieurschule für bauwesen, obwohl ich nach der achten elementarklasse in ein gymnasium für bildende künste wollte. ich lernte also, was die exakten fächer betrifft, statik, materialkunde, darstellende geometrie u.ä. in dem jahr, als ich mich auf der hochschule für angewandte künste bewarb, hatte man keinen für die freie malerei aufgenommen, es gab schon zu viele

maler im lande. ich studierte also in den ersten semestern maschinelle webtechniken, textiltechnologie u.ä.

der umgang beim entwerfen auf dem millimeterpapier mit abzählbaren einheiten war für mich selbstverständlich geworden. so bildete sich eine exakte denkart bei mir heraus. ich wechselte aber, als es auf der hochschule möglich wurde, in die freie malerei über, da ich seit meinem 16. lebensjahr regelmäßig malte. im jahr 1964 zeichnete ich die ersten arbeiten mit abzählbaren elementen.

(Bemerkung: Ich erwähnte in diesem Interview meine von 1958 bis 1960 gemalten und gezeichneten abstrakten Arbeiten nicht, denn ich dachte, sie seien verloren gegangen. Als ich aber im Jahre 1982 meine Eltern in Ungarn wieder besuchen durfte, entdeckte ich, daß mein Vater diese frühen Arbeiten sorgfältig aufbewahrt hatte.

Diese Arbeiten habe ich zum Teil im: Werkbuch A. K. Diözesanmuseum/ KOLUMBA, Köln 2002 veröffentlicht.)

8.

sie haben bilder von theo van doesburg und josef albers analysiert. was ist die reale konsequenz dieser analysen?

ich verfolgte in diesen analysen mindestens drei ziele:

erstens möchte ich nachweisen, dass die intuition eine unbewusste art des quantitativ-kombinatorischen denkens ist, dass ein kunstwerk ein endprodukt eines optimierungsprozesses ist, für ein bestimmtes, angestrebtes ziel.

zweitens, dass kunstwerke nicht etwas absolutes, unveränderliches, sondern entweder

ohne qualitätsverlust relativierbar sind oder ihre besonderheiten uns rückschlüsse auf neigungen eines künstlers erlauben. diese besonderheiten sind also subjektabhängige kategorien.

drittens, dass die kreative entstehung der kunstwerke rekonstruierbar, ableitbar ist.

9.

auch richard paul lohse hat endlos sich fortsetzende formabläufe auf mathematischer basis entwickelt. inwiefern unterscheiden sich ihre methoden von seinen?

r. p. lohse entwickelte serielle und additive ordnungen, die ich für großartige leistungen

halte.

ich entwickelte eine zeitbezogene organisationsform der gesetzmäßigen veränderungen

von strukturen und ihre relativierbarkeit.

lohse addierte statische einheiten zum dynamischen ganzen oder verteilte eine fläche geometrisch und erzielte komplexe logische ordnungen.

ich synthetisiere strukturen aus tabellarisch aufgestellten mediumspezifischen eigenschaften. durch die regelmäßige veränderung der funktionellen zusammenhänge

erreiche ich eine steuerung rhythmisch-sequenzieller abläufe.

ich orientiere mich faktisch, komponentenbezogen, in datenkomplexen.

ich stelle mir zuerst eigenschaften in messeinheiten vor, die eine einheit und die

zuordnungen von vielen einheiten zu einem bezugssystem konstituieren. diese zusammen heißen: ein datenkomplex. in diesem bezugssystem finden prozesse, strukturveränderungen statt. eine einheit eines bezugsystems nenne ich „kommunikative einheit“.

denn wie ich bereits 1971 schrieb: „wenn man die relativierenden faktoren angibt, kann man die präsentierten werte auf die tatsächlichen werte zurückführen und damit das ganze im ‚tatsächlichen‘ sinne erfassen“. (in: ausst.-kat. a. k. koordination als visuelle artikulation, kunstverein unna 1971)

10.

sehen sie an der tendenz der rationalen kunst nicht auch die gefahr, dass kunst einfach

den rest leistet, den mathematik ihr noch übrig lässt, weil sie ihn nicht braucht um ästhetisch zu sein?

nein, überhaupt nicht! diese argumentation ist ganz irreführend. denn der charakter des analytischen denkens ist generell mathematisch.

mathematik ist schön, nur diese schönheit ist nicht sichtbar und die kunst ist von anfang an mathematisch, nur ihr mathematischer charakter ist nicht vordergründig sichtbar.

kunst und mathematik sind abstraktionen des erkennenden menschen und nur als abstraktionen existieren sie getrennt. beide als einzelne wirklichkeiten aufzufassen, ist ein grundlegendes missverständnis.

wie die empfindungen der proportionen in der kunst ästhetische momente auslöst, löst die empfindung der beweiskraft der ratio, in der mathematik ästhetische momente aus.

kunst und mathematik sind in der wirklichkeit eine einheit.

unveröffentlicht:

11.

sind sie der meinung, dass kunst, wenn sie allgemeinverständlich ist, an niveau verliert?

künstler und publikum sollten sich in gleichem maße um gegenseitiges verständnis bemühen.

der künstler sollte sich so klar und eindeutig wie möglich ausdrücken und seine visuelle information unmissverständlich mitteilen. das publikum sollte sich fähigkeiten erarbeiten, um das vom künstler klar ausgedrückte klar verstehen zu können. es gibt unveränderliche bedingungen der kommunikation !

ich lege größten wert auf eine klare ausdrucksweise. es ist einer der gründe, warum ich mich für eine rationale kunst entschieden habe. es gibt aber grenzen der transformierbarkeit und der reduzierbarkeit bei der suche nach einer optimalen mitteilungsform.

noch etwas. der begriff „allgemeinverständlich“ ist zwar als forderung einleuchtend

und verstehbar, widerspricht aber jeglicher realisierbarkeit. es gibt keine homogene  
allgemeinheit, die etwas allgemeinverständlich einheitlich verstehen könnte. die  
allgemeinheit ist heterogen, sie ist sogar sehr heterogen.

12.

hat rationale kunst eine utopische funktion? wenn ja, welche?

meine kunst hat eine gegenwartsfunktion, sie ist ein engagement für zivilisation,  
urbanität, klarheit und positivitàt.

ich möchte meine zeitgenossen von der brauchbaren ästhetischen alternative meiner  
kunst überzeugen. gelingt mir dies nicht, wird meine kunst nach meinem tode  
möglicherweise eine utopische funktion gehabt haben.

attila kovács  
köln, 1975

in: heute kunst, nr.12, mailand 1975

ungarisch in: K. A. Az átalakuló plasztikusság... 1967 – 2005, MKE, Budapest 2005, Buch

---