

# Prinzipien und Folgerungen

1958-60 strukturelle Studien mit abzählbaren Elementen

1964 die ersten sequentiell konzipierten Zeichnungen mit abzählbaren Elementen

1967 die ersten mathematisch programmierten Prozesse (Sequenzen)

Da nur das geteilt werden kann, was vorher zusammengesetzt wurde, ist die Addition primär, die Teilung sekundär.

Daraus folgt für die Strukturbildung:

zuerst muss ein Ort vorhanden sein, bevor dort etwas sich befinden kann.

Es ist auch visuell logisch, dass zuerst ein Bezugssystem definiert werden muss, in dem etwas Anwesendes (Volumen, Momenthaftes, Prozessuales) definiert (artikuliert) werden kann.

denn: entweder Beschreibung, Abbildung der Welt (Deskription)  
oder Erschaffung, Bildung, Erzeugung (Generierung)

folglich: Teilung ist deskriptiv, renaissance  
Addition ist generativ, transklassisch

1967 Mein Ziel war es, visuelle Qualitäten durch mathematische Quantitäten zu benennen.

Seit dieser Zeit nenne ich alle meine Arbeiten Substrate (= Träger).  
Sie sind Träger ihrer Informationsstruktur.

1967 Manifest der Transmutativen Plastizität

Durch die Einführung der Koordinatensysteme

hatte ich Bezugssysteme Strukturen von Räumen

von Artikulationen Strukturen von Volumina

voneinander unabhängig definiert.

Bei ihrer mathematisch-strukturellen Auffassung unterschied ich

Tiefenstrukturen sie werden programmiert

von

Oberflächenstrukturen, Formen sie werden betrachtet.

Die Tiefenstrukturen sind: Strukteme Definitionen von  
Raumstrukturen und  
Volumenstrukturen

Chromeme Definitionen von  
Sinnesqualitäten

Während der Realisation meiner Werke entstehen:

(Integration von Wissen und Sensibilität)

Perzepteme wahrnehmbare Resultate

als Synthesen von

Struktemen + Chromemen =

sichtbare Bezugssysteme

+  
sichtbare Artikulationen

1967 Mit diesem Ansatz fing ich an, meine Arbeiten zu programmieren.  
Die Form ist Resultat des subvisuellen Konzeptes, Ergebnis der  
Informationen von  
Strukturen + Chromen.  
Ich fand also einen neuen Strukturbegriff.  
Denn Struktur wird von Künstlern auch heute noch im Erscheinungsbild als  
etwas  
sichtbar Getrenntes aufgefasst – der traditionelle Strukturbegriff ist also eine  
Feststellung der Wahrnehmung.  
Demgegenüber ist mein Strukturbegriff unabhängig, autonom und sub-  
visuell.  
Eine Struktur definiere ich mit Hilfe von Parametern mit der Absicht, dass ich  
ihre  
Elemente in einer bestimmten Art und Weise später miteinander verbinde.  
Dies alles können wir wissen, es ist ganz und gar nicht sichtbar, es ist sub-  
visuell,  
d.h. begrifflich.  
Wenn ich meine Vorstellung über eine Struktur visualisieren möchte, muss  
ich ein  
bestimmtes Bezugssystem definieren, in diesem etwas artikulieren, bestimmte  
Sinnesqualitäten wählen und diese drei (Struktur von Sprache, Struktur von  
Volumen und Sinnesqualität = hell-dunkel-Werte) miteinander synthetisieren.  
So entsteht das Bild, die Form einer Struktur.  
Es ist eine synthetisch additive Methode.

Geschichtlich gab es zwei Grundauffassungen über die Welt:  
Permanides: alles ist unveränderlich, statisch  
Heraklit: alles ist veränderlich, fließend

Da ich mich für die Veränderungen von Strukturen interessierte, integrierte  
ich  
den Raum mit der Zeit  
und das Volumen mit der Zeit  
So entstand eine sequentielle Konzeption mit drei Arten von Sequenzen:  
1. Sequenzen von Bezugssystemen,  
d.h. ‚leere Sprachen‘ = Bezugssysteme ohne Binnenformen,  
2. Sequenzen von Artikulationen in sichtbaren Bezugssystemen,  
d.h. ‚Sprechen‘ in ‚Sprachen‘ = Bezugssysteme mit Binnenformen,  
3. Sequenzen von Artikulationen ohne sichtbare Bezugssysteme,  
d.h. nur ‚Sprechen‘ = Binnenformen ohne Bezugssysteme.  
Es ist eine raum-zeitliche und sub-visuelle Konzeption für visuelle Resultate.

1968 Sequenzmodelle für Gruppen:  
In den 60er Jahren wollte ich eine intelligible Kunst formulieren, mich von den  
abbildenden Kunstformen befreien, ich wollte mich weder mit der Abbildung  
der  
Natur, noch mit der Abbildung der euklidischen Geometrie beschäftigen. Ich  
erahnte

die Möglichkeit einer imaginären Kunst, einer imaginären Konzeption bzw. die Möglichkeit einer nicht-euklidischen Visualität. Mich interessierte die Komplexität, und auch diese Tatsache unterscheidet meine Konzeption von allen anderen Konzeptionen. Meine Absicht war das Zentrum der Kunst tiefer, d.h. differenzierter begreifen; die anderen Künstler strebten durch die Reduktion an die Peripherie der Kunst. Meine Methode war die Analyse + Synthese, die Methode der anderen Künstler war der radikale Abbau.

1969 und Ich suchte eine imaginäre, eine neue strukturelle Konzeption zu begründen schrieb in einer Abhandlung: „Die Konzeption der Transmutativen Plastizität beinhaltet einen axiomatischen Syntheseversuch.“ In der zweiten Hälfte der 60er Jahre hatte ich mich sehr viel mit der nicht-euklidischen Geometrie von János Bolyai (ein ungarischer Mathematiker 1802-1860) und mit dem Kubismus beschäftigt – mit einer neuartigen Auffassung der abstrakten Zeit, mit der Zergliederung der Gegenstände durch viele Sehpunkte, mit Multiperspektiven bzw. mit der unabhängigen Neuordnung der Gegenstandsfragmente nach neuen Visionen als visuelle Ganzheiten. Die Ergebnisse der europäischen systematischen Kunst fand ich unbefriedigend. Ich dachte viel über die Kontinuität – Diskontinuität, Regelmäßigkeit – Unregelmäßigkeit, Ganzheit – nicht-Ganzheit nach in Bezug auf die Zeit, auf die Veränderlichkeit. Ich wollte verstehen, welche Zeit-Logiken für Idealformen, d.h. für alle Strukturen, gelten könnten (wie ein Apfel oder eine Gitarre, ein Kreis oder Quadrat), denn sie alle kommen irgendwoher und verändern sich irgendwohin. Die Idealformen sind statisch. Ich dachte, wenn ich ihre Entstehung, ihre Ursachen herausfinden würde, könnte ich sie zeit-strukturell, also veränderlich begreifen. Eine Idealform ist ein Zwischenphänomen, ihre Struktur ist eine regelmäßige Konstellation der Zahlenwerte der sie konstituierenden Parameter, eine zeitliche Konstellation der Zahlen. Zwei methodisch ähnliche Ideen brachten mir die Lösung: Picasso sagte einmal: „Wenn mir die blaue Farbe ausgeht, nehme ich einfach eine rote. Nichtigkeit geistiger Dinge.“ ...bezüglich der Syntax.

János Bolyai formulierte 1823 seine nicht-euklidische Geometrie durch die Methode,  
dass er eine bestimmte Eigenschaft des Parallelen-Axiom mit einer anderen Eigenschaft einfach ausgetauscht hatte.

1970 erste distantiellen Bezugssysteme: Osternsonntag 1970 kam mir die Idee, ich könnte die konstante Zahlenfolge des traditionellen Rasters mit einer bzw. mehreren veränderlichen Zahlenfolgen austauschen.  
Ich denke mir, ich erreichte mit dieser Idee eine Dynamisierung des bis dahin homogenen Rasters (bei Lohse, Bill, Sol LeWitt u.a.), der bis dahin statischen geometrischen Sprache; vielleicht ist es in einem gewissen Sinne vergleichbar mit der subjektiven, intuitiven Dynamisierung der ‚natürlichen‘, abbildenden perspektivischen Sprache im Kubismus von Picasso.  
So entstand eine nicht-euklidische bzw. künstliche visuelle Sprache, die ich distantielle Bezugssysteme nannte. Diese ermöglichten mir, eine nicht-euklidische Syntax zu formulieren.  
Die wenigen Kunstformen, die sich mit Veränderungen befassen, behandeln entweder Ortsveränderungen von ‚Objekten‘ (Maybridge, Futurismus, Film, Video), Ortsveränderungen der Teile von ‚Objekten‘ (Prozess-Kunst) oder Destruktionen, Verformungen, u.ä.  
Meine Vision von Kunst ist aber die TRANSMUTATIVE PLASTIZITÄT, die Veränderungen von Qualitäten in andere Qualitäten. Da meinen Bildern strukturell immer Quadrate zu Grunde liegen, das visuelle Ergebnis jedoch so grundsätzlich anders erscheint als es strukturell ist, kann man auch von einer Metamorphose des Quadrates sprechen. Meine Arbeiten bilden nie eine Serie, sondern immer eine Sequenz.  
Bei Künstlern wie Albers, Lohse, Sol Le Witt u. a. handelt es sich, strukturell gesehen, um die Veränderung von quantitativen-Qualitäten in andere quantitativen-Qualitäten.  
Mein Problem ist, woher die Formen stammen, welche verursachende Kräfte sie zustande bringen und wohin sie sich verändern.  
Meine wichtigste Entdeckung ist, daß Struktur nicht identisch ist mit Form: sie sind voneinander absolut unabhängig.  
Meine Konzeption ist eine nicht konkrete (wie z.B. bei van Doesburg, Bill, Lohse, usw.), sondern eine imaginäre Konzeption, analog zu der imaginären Auffassung des Kubismus (...es ist aber keine strukturelle Analogie.).  
Alle Künstler (van Doesburg, Bill, Lohse, Sol LeWitt, Albers u.a.), die

sich auf das mathematische-geometrische Teilungsprinzip berufen, haben damit eine deklarierte Zugehörigkeit zum Renaissanceprinzip. Das Renaissanceprinzip ist eine euklidische Gedankenkonstruktion.

1970 Die ersten „Koordinationen“ entstehen, in welchen ich alle wesentlichen Eigenschaften der Visualität als Sprache zeit-strukturell und nicht-euklidisch behandeln, d.h. zu operablen Eigenschaften umformen konnte.

1970-72 Die ersten Datenformate.

Die Informationen der Parameter (die Addition von subvisuellen Daten) ergeben als

Resultat ein Daten-format und das ist gleichzeitig das Bildformat.

Die Datenformate beziehen sich auf Bezugssysteme („Sprachen“) auf Anordnungen

von Linien, Quadrate, Kuben usw. in Bezugssystemen („Sprechen in Sprachen“).

Die Realisation von z.B. vier quadratischen Anordnungen ergibt

Datenformate, in

ihrer Gesamtheit ein Bild. Ich möchte deswegen die Bezeichnung „vierteiliges Bild“

nicht verwenden. Auch in der Hängung zeigt sich die gedachte Konzeption.

Die

Bilder sind auf Abstand gehängt und zwar dergestalt, dass die Zwischenräume dem

metrischen Maß entsprechen, was die Binnen- wie Außenformen bestimmt hat. Die

Zwischenräume innerhalb des Vier-Gruppen-Bildes sind metrische Ausdehnungen

von visueller Dauer.

In der Musik spielen Töne und Pausen auch gleich wichtige Rollen.

1973 „Funktionstabellen der Synthetisierbarkeit und Relativierbarkeit visueller Strukturen“

In diesen Tabellen faßte ich meine synthetische Methode zusammen.

Die Dimensionen sind addierbar bzw. zu einem visuellen Ganzen kombinierbar.

Anzahl der Dimensionen Bezugssysteme

x	lineare Bezugssysteme
x + y	ebene Bezugssysteme
x + y + z	räumliche Bezugssysteme
x + t	linear-zeitliche Bezugssysteme
x + y + t	ebene-zeitliche Bezugssysteme
x + y + z + t	raum-zeitliche Bezugssysteme

1973-74 Die ersten Meta-Quadrate:

Unter den Einheiten eines Bezugssystems bestimme ich in einer konkreten Position

eine regelmäßige quadratische Anordnung, isoliere ich diese vom Bezugssystem, und realisiere ich diese regelmäßige Anordnung völlig unabhängig vom Bezugssystem  
Auf diesem Wege bestimmte, isolierte und realisierte, quadratische Anordnungen'  
nenne ich Meta-Quadrate: sie informieren uns über ihre eigenen Strukturen und gleichzeitig auch über die Struktur des Bezugssystems.  
(Analyse + Synthese eines Quadrates)

1984 Die ersten Meta-Linien

1985 Die ersten Meta-Punkte: (hier ist dort  $\longleftrightarrow$  dort ist hier)  
In diesen Programmen wollte ich zeigen, daß Struktur und Form voneinander unabhängig sind, daß das strukturelle Kontinuum als Erscheinungsform auch Diskontinuum sein kann, daß ein struktureller Ort auch zwei Erscheinungsorte haben kann, daß das Eindeutige mehrdeutig und das Mehrdeutige eindeutig sein kann.

1992 Die ersten Meta-Quadrate in extremen Positionen:  
Das Resultat ist, dass wir diese Bilder „in Distanzen lesen“, und dabei wird unser Wahrnehmungsverhalten völlig verändert. Die Binnenformen können trotz ihrer geringen Ausdehnungen nicht mehr als eine Einheit erfasst werden.

Meine Arbeiten bestehen aus zwei Gruppen:

1. Konzeptuelle, subvisuelle Formulierungen auf Papier
  - theoretische Texte
  - Programme
  - Konstruktionszeichnungen auf Millimeterpapier
  - Karteikarten
2. Visuelle Substrate
  - Zeichnungen
  - Bilder
  - Plastiken
  - architektonische Integrationen (Schorndorf, Amsterdam, Wipperfüht)
  - Vervielfältigungen (Multipels, Siebdrucke)

Konzeptuelle Ausführung:

Meine Arbeiten sind technisch auch durch andere ausführbar, da die Programme eindeutig zur Ausführung formuliert sind und vorliegen. Aus wirtschaftlichen Überlegungen habe ich sie bis jetzt selber ausgeführt – andererseits glaube ich es nicht, dass jemand die Geduld zu der Präzision aufbringt, die zur Ausführung der Arbeiten unerlässlich ist. Plastiken können wegen ihrer Komplexität nur industriell ausgeführt werden und die wenigen, die bis jetzt entstanden sind, wurden industriell gefertigt.

Warum Schwarz – Grau – Weiß?

Die allgemeinen Eigenschaften der Strukturen haben keine singulären, keine einmalig visuellen Eigenschaften, so hat z.B. ein Tisch, ein Quadrat als Begriff auch keine visuellen Eigenschaften. Deswegen habe ich die folgende visuelle Zuordnung gewählt:

Helldunkelwerte zu	allgemeinen Eigenschaften
Farbwerte zu	singulären Eigenschaften

Ich betreibe Grundlagenforschung, es ist also eine logische Begründung. Meine Arbeiten sind nicht entpersönlicht wie viele Arbeiten im 20. Jahrhundert. Der Charakter meiner Werke gilt für alle Menschen. Alle Brücken sind für alle gleich. Meine Arbeiten sind also interpersonell.

Entpersönlicht sind Arbeiten, die als Reaktion auf andere, für zu überfüllt gehaltene Kunstäußerungen durch Reduktion entstehen, z.B. minimal art kontra pop art. Die Reduktion als Methode strebt immer an die Peripherie der Kunst. Ich strebe mit der Komplexität in das Zentrum der Kunst nicht nur durch den Grad, sondern auch durch die Art der Komplexität.

Aristoteles schreibt: „Wissen ist Wiederholbarkeit.“

Die Kodierung und Dekodierung sowie die Bekanntgabe der Kode ermöglicht das Nachvollziehen der Arbeiten, ihre Wiederholung geistig rationell, aber auch ihre wiederholte Herstellung, auch durch Andere. Der interpersonelle Charakter von regelmäßig gedachten und hergestellten Elementen wie Linien, Flächen, Oberflächen u.a. ermöglicht die Konzeption der Wiederholbarkeit.

Yves Klein tauschte den Pinsel gegen Frauenkörper aus, Beuys sagte in den 60er Jahren:

„- Der Fehler fängt schon dort an, wenn einer Pinsel, Farbe und Leinwand kauft.“, er hatte aber nicht Recht.

Seit 1967 realisiere ich meine Arbeiten nicht mehr vertikal, sondern horizontal. Mit Pinsel und Farbe auf Leinwand, aber auch mit Isograf, Ausziehfeder und Lineal. Kosuth fragte in den 60er Jahren nach dem Wesen der Kunst und gab eine philosophische Antwort im Bereich der Bedeutungen.

Ich fragte in den 60er Jahren nach einer neuen Funktion der Kunst und gab eine neue Antwort im Bereich der visuellen Syntax. Wie kann ich mich klar und eindeutig verständigen? – hatte ich mich damals gefragt. Es ist also die kontrollierbare Kommunikation, die mich interessierte, um der Sprachmanipulation nicht zu erliegen (Utopie zur Mündigkeit durch Aufklärung). Ich wollte mich eindeutig ausdrücken, eindeutig mitteilen und formulierte eine kontrollierbare Syntax der Zeit-Strukturen.

1. Kontrollierbar für unseren Verstand, denn die Angabe der Informationen ermöglicht ihre Wiederholbarkeit.
2. Die strukturellen Veränderungen werden aneinandergesetzt, die einzelnen Phasen einer Sequenz sind dadurch gleichzeitig sichtbar und durch lange meditative Betrachtung prüf-

und kontrollierbar. Man kann die einzelnen Phasen beliebig lang miteinander nach vorne wie nach hinten vergleichen. Nichts verschwindet, alles ist in Veränderung und gleichzeitig im Stillstand. (Permanides und Heraklit simultan).

Sol LeWitt formulierte die Thesen einer konzeptuellen Kunst. Systematik und Ausführbarkeit durch andere, eine gewisse antirationale Haltung, aber doch keine Bildhaftigkeit bezeichnet seine Arbeiten. Er erreichte eine persönliche Variante durch die Kombination von mehreren Leistungen und durch entpersönlichte und starke Reduktion bzw. großformatige Gesten. Die Systematik war früher bei Lohse, bei den deutschen Systematikern wie Hangen, Sultan u. a. Das Modul ebenfalls 1920 bei Rodschenko; die großen Gesten mit weißen Volumen einfachster Geometrie z.B. bei Ad Dekkers.

Sie alle behandeln Idealformen der euklidischen Geometrie. Bei den exakten Arbeiten von Sol LeWitt sind Addition, Teilung und Kombination von „allen Fällen“ vorhanden, gelegentlich Teilung + Wörter. Die Kombinationen von den „inkompletten Kuben“ haben natürlich einen Anfang und ein Ende, da das Programm einen geschlossenen euklidischen Körper (Kubus) behandelt durch das Wegnehmen einzelner Elemente in einer systematischen Folge. Bei den nicht-exakten Arbeiten sind Methoden der Op-Art und freies Zittern mit regelmäßigen Bahnen gekoppelt. Seit Ende der 80er Jahre sind seine Arbeiten expressiv und haben mit seiner Konzeption aus den 60er Jahren nichts zu tun. Bei ihm ist kein durchgehendes Konzept vorhanden.

Ich beschäftige mich seit Mitte der 60er Jahre mit Zeit-Strukturen, meine Sequenzen haben keinen Anfang und kein Ende, nur die realisierten Arbeiten haben einen Anfang und ein Ende. Eine Struktur kann ich in mehrere Richtungen verändern, entsprechend der Anzahl der Eigenschaften (Parameter) einer gegebenen Phase.

Attila Kovács  
Köln, den 16. 08. 1993