

AN DER GRENZE DES SEINS UND DES NICHTS

Gespräch mit Gábor Záborszky

TIBOR PAPP – *Beginnen wir ganz am Anfang.*

GÁBOR ZÁBORSZKY – Mein Gott, wie lange ist das schon her! Ich wurde 1950 geboren, in einer ganz gewöhnlichen bürgerlichen Familie. Meine Mutter war Lehrerin, mein Vater Kaufmann. Väterlicherseits betrieb die Familie Briefmarkenhandel, die Eltern meines Vaters hatten das Geschäft vor nunmehr 100 Jahren eröffnet. Vor dem Krieg war es eine beachtliche große Firma. Sie waren die ersten, die Handelskontakte zu Amerika aufgenommen hatten. Seinerzeit hatte man bei der Nationalbank eine Genehmigung einholen müssen, um Dollar als Zahlungsmittel zu akzeptieren, weil man nicht wußte, was für ein Zahlungsmittel, wie weit er zuverlässig ist. Damals herrschten ganz andere Verhältnisse: Vor dem Krieg reiste meine Mutter oft mit der Bahn nach Wien und Paris. Sie hatte den Kundenkreis und auch die Termine. Und sie trafen sich im Hotel. Vielleicht einmal im Monat reiste sie nach Paris, aber nach Wien fuhr sie wöchentlich und damals war das von ihr als Frau eigentlich eine große Leistung. In der Lajos-Kossuth-Straße, wo es ein Geschäft für Herrenbekleidung gibt, stand damals der Laden, daneben eine Buchhandlung. Diesen gegenüber befanden sich der Papierwarenhandel Szénási, der Gewürzwarenhändler Meinel. Die Front ließ die Stadt schon hinter sich, dann kam die sowjetische Wochenschau im Kino, und Bücher sowie Briefmarken lassen sich leicht in Brand stecken, so wurde das Geschäft niedergebrannt, damit man was verfilmen kann. Man ließ den Brand auch nicht löschen. Es entstand ein hoher Sachschaden. Mein Vater ließ einen Panzerschrank in einen Pfeiler bauen. Während des Krieges hatten wir keinen besonders hohen Schaden erlitten, als aber die Filmemacher das Geschäft in Brand gesteckt hatten, hatte sich eine dermaßen starke Hitze entwickelt, daß im Panzerschrank alles verkohlt war. Heute finden sich bei uns noch verbrannte Briefmarken. Später wurde das Geschäft selbstverständlich verstaatlicht. Damals versuchte sich mein Vater in allen möglichen Beschäftigungen. Er absolvierte die Hochschule für Handel, war während seiner Studienjahre ein guter Fechter, eine Zeitlang gar Trainer der Fechter. Sodann wurde ein staatliches Filetalienunternehmen gegründet und er wurde dort als Kaufmann angestellt. Als er dann in Rente ging, zog er sein altes Unternehmen erneut auf.

T. P. – *Wo begann deine Kindheit in diesem Durcheinander?*

G. Z. – Eigentlich in der Galamb-Straße im 5. Stadtbezirk von Budapest, in einem für Engländer gebauten Haus, wo das kalte und das warme Wasser aus getrennten

Hähnen floß. Als ich die Zeit schon bewußt erlebte, war ich sechs Jahre alt, das war 1956. Wir lebten in der Innenstadt, also ... ich sah die Ereignisse, die ich aber erst später begriff. Wir gingen auf der Straße spazieren, ich sah russische Panzer, aber als Sechsjähriger hatte ich keine Ahnung...

T. P. – *Wann hatte deine Mutter als Lehrerin gearbeitet?*

G. Z. – Lange Zeit war sie in einer Grundschule, später hatte sie auch mit dem experimentellen Mathematik-Unterricht zu tun gehabt. Sie hatte eigentlich eine glatte Laufbahn, wovon sie in der Baár-Madas wahrscheinlich nicht geträumt hatte.

T. P. – *Hast du aus dieser Zeit Erinnerungen, als du vom Glanz der bildenden Kunst gebannt warst?*

G. Z. – Ich glaube nicht.

T. P. – *Wann hast Du es dir vorgenommen, in dieser Richtung zu gehen?*

G. Z. – Ziemlich spät. Mich hat eher die Schule darauf orientiert. Man sagt, ich war ein guter Zeichner. In der Grundschule motivierten mich die Zeichenlehrer, auf das Gymnasium zu gehen. Erst dort hatte ich konkrete Vortellungen von meiner Zukunft, in jenen Jahren hat sich entschieden, wie meine Laufbahn weiter verlaufen soll. Ich wuchs in meinen Beruf ohne Schwierigkeiten hinein. Es gab allerdings auch Stolpersteine. So hatte ich Schwierigkeiten bei der Aufnahmeprüfung für die Hochschule. Auch jetzt ist die Aufnahmeprüfung hart, weil wesentlich weniger aufgenommen werden als dort studieren möchten, aber ich habe den Eindruck, als wenn es damals doch schwieriger gewesen wäre, weil damals die Zahl der Studienplätze stark begrenzt war – weil ja der Staat bis zu einem gewissen Grade die Garantie bot (ich legte das Abitur 1968 ab), daß etwa so viele Menschen ausgebildet werden, die später mit Aufträgen auch versorgt werden können. Wir wissen, wie das damals lief: Jeder hatte etwas Geld bekommen, mit dem man es nicht sehr weit bringen konnte, und wir wissen auch, welchen Preis denn das hatte.

T. P. – *Wann kamst Du an die Hochschule?*

G. Z. – 1970 habe ich mein Studium begonnen. Ich hätte früher die Hochschule in Wien besuchen können. (Dazu hätte ich mich allerdings in den Westen flüchten müssen.) Die Behörden vertraten den Standpunkt, wenn ich hier die Aufnahmeprüfung bestehe, dann kann ich die Hochschule in Wien besuchen. Sonderbar, nicht wahr?

T. P. – *Hast du dich auch dort um einen Studienplatz beworben?*

G. Z. – Dort war es wesentlich einfacher. Man könnte sagen, das Ganze war eine Frage der Absprache und des Gelds.

T. P. – *Du mußttest einen Reisepaß beantragen und gingest nach Wien...*



G. Z. – Es bestand die Möglichkeit dazu. Genauer gesagt, noch früher, in den letzten Jahren der Grundschule und in meinen Gymnasiastensjahren, etwa in den Jahren 1963-65 gab es einen Schüleraustausch. Österreichische Schüler kamen zu uns, und ich ging nach Österreich zu einer Familie. Es ist sonderbar, aber damals war so was noch möglich.

T. P. – *Dieser Schüleraustausch funktionierte hauptsächlich mit den Ostdeutschen.*

G. Z. – Ich war bei einer Familie in Österreich, ich erinnere mich noch an den Namen, Docsekale.

T. P. – *In der Umgebung von Wien?*

G. Z. – Nein, Mitten in der Stadt Wien, bei einer kleinbürgerlichen Familie mit zwei Kindern. Diese kamen dann zu uns nach Ungarn, wir verbrachten Urlaubstage am Plattensee, es war offensichtlich auch für sie interessant, für uns hingegen ausgesprochen nützlich. Ich kann nicht sagen, daß dies eine Weltreise war, aber wie gut es ist, daß wir damals Albertina und das Kunsthistorische Museum besucht hatten. Besonders interessierte ich mich für Breughels und Van Gogh, schon damals hatte ich also ein Faible für derartige Dinge.

T. P. – *Aber kommen wir zurück zur Hochschule.*

G. Z. – Die Hochschuljahre waren sehr schön. Für wichtig halte ich auch die Reisen. In dieser Hinsicht war ich in einer günstigen Lage, weil die Familie ziemlich weit zerstreut lebt, nicht meine Eltern, sondern die Verwandtschaft, in der Welt zerstreut, z.B. in Schweden, Amerika. Und da mein Vater Kaufmann beim Filatelia-Unternehmen war, reiste er viel im Ausland beruflich herum und pflegte Kontakte zu den ausländischen Kunden. Dank den guten Kontakten konnte ich während meiner Studienjahre durch Einladungen weit reisen. Ich konnte ganz Europa bereisen. Als wir z.B. nach Schweden gingen, machten wir auch nach Deutschland und Frankreich einen Abstecher, und auch nach Finnland oder nach Dänemark, das ich gleich zweimal besuchen konnte.

T. P. – *Warst du auch in Norwegen?*

G. Z. – Nein, aber ich gelangte dann auch in die Vereinigten Staaten, wo ich mit einem Auto ausgedehnte Gebiete bereisen konnte.

T. P. – *Wo war deine Ausgangsbasis in den USA?*

G. Z. – In Los Angeles, bei Leuten aus Ungarn, aber von dort aus gelangte ich nach San Francisco, ins eigentliche Zentrum der Westküste. Dann konnte ich nach Chicago fliegen und von Chicago aus bereisen wir mit dem Auto die Ostküste. In den Jahren, da der Mensch am empfänglichsten ist, da sein Geschmack sich noch formt, weil er bemüht ist, die Welt zu verstehen, nun in diesen Jahren konnte ich viel reisen und viele Orte besuchen. Jene, die damals kennenlernen konnte, sind tatsächlich meine Lieblinge und ich kann sie auch heute als meine Meister betrachten: Rauschenberg, Andy Warhol. Sie galten damals für große Stars. Das waren schon die siebziger Jahre. Damals gab es schon die Minimalisten und auch die Land-art. Um noch etwas auf die Jahre zuvor, auf die Reisen nach Schweden, zurückzukommen: durch Tibor Hottovi kam ich in das Königliche Zukunftsforschungsinstitut Schwedens. Hier wurden Kataloge der bildenden Kunst gesammelt, sie deuteten nämlich den Künstler als ein eigenartiges Signalsystem. Sie versuchten die Signale zu deuten und ein direktes Feedback zur Entwicklung der

Gesellschaft herzustellen. So bildete sich in den siebziger Jahren eine Vorstellung aus: der Künstler ist Hüter der Humanität. Das ist freilich Utopie. Und in Stockholm ist das von Pontus Hulten erfundene und ertsamals geschaffene Museum der Moderne. Ich sah dort die Sammlung von Duchamp. Das Material ist reichhaltig. Bereits damals konnte man dort Giuseppe Pennone erleben, obwohl er erst in den neunziger Jahren zum Star wurde. Phantastisch. Bei Kopenhagen ist das Luisiana-Museum, an der Küste, ich sah dort beispielsweise Henry Moore in der Natur, von Felsen umgeben an der Küste. Die beinahe neu entstehenden Formen und dahinter das Meer mit dem unendlichen Horizont. Es sind große Dinge, die Denkweise eines Menschen stark prägen.

T. P. – *Wer waren deine Meister an der Hochschule?*

G. Z. – Es ist vielleicht mein Glück, daß ich mein Studium bei György Kádár beginnen konnte, sehr ambivalent äußert man sich über ihn; offensichtlich hat auch er seine eigene Vergangenheit, wie jeder in der Zeit, als ich die Hochschule besuchte. Die Zeiten sind aber schon vorbei. Unter György Kádár verlief der Unterricht nach dem Strukturprinzip, der mir allerdings nicht fernstand. Als er dann in den Ruhestand trat, wurde die Klasse von Ignác Kokas übernommen. Er war völlig auf Gefühle eingestellt; in der Tat ließ er jedem einen sehr freien Lauf, es ist vielleicht kein Zufall, daß das Museum der zeitgenössischen Kunst voll mit Werken seiner Schüler ist. Wir waren seine erste Klasse: Kazovszkij, ich, dann Barabás, László Fehér. Er war nicht lange dort, lehrte fünf-sechs Jahre an der Hochschule, wir waren die ältesten, Mazzag, Mulasics und Áron Gábor gehörten zu der jüngeren Generation. Eigentlich lehrte er eine Generation, aber fast alle seiner Schüler sind in der Kunst der Gegenwart präsent.

T. P. – *Welche ungarische Künstler hast du während seiner Hochschuljahre besonders hoch geschätzt?*

G. Z. – Ich hatte Lakner sehr gern, ich glaube, ich brauche mich deswegen auch heute nicht zu schämen. Dann hatte ich gute Kontakte zu Imre Kocsis, er war Assistent bei György Kádár. Wir hatten also auch von Amts wegen Kontakte, ich bekam von ihm beruflich sehr viel.

T. P. – *Wie standest du zu der Iparterv-Gruppe?*

G. Z. – Ich hatte keine Kontakte zu ihnen. Lakner gehörte zu ihnen, aber diese waren etwas älter als ich.

T. P. – *Eine halbe Generation.*

G. Z. – Ungefähr fünfzehn Jahre, mit Nádler, Imre Bak, Tamás Hencze pflege ich gute Kontakte. Nach seiner Rückkehr war ich ein paarmal auch mit Konkoly zusammengetroffen.

T. P. – *Hast Du Miklós Erdély gekannt?*

G. Z. – Nein, das heißt, ich kannte seine Arbeiten. Damals durften wir als Studenten auch auf die Filmhochschule gehen, dort konnte ich mich mit der zeitgenössischen Musikgeschichte beschäftigen. Wir hatten Gelegenheit, uns über die zeitgenössische Musik informieren zu lassen, während z.B. an der Hochschule für bildende Kunst die zeitgenössische Kunst überhaupt nicht im Lehrplan stand. Im Béla-Balázs-Studio gab es regelmäßig Vorführungen, wurden Filme von Dóra Maurer, Miklós Erdély gezeigt. Mir war bekannt, daß Erdély eine freie Schule hatte, aus der tatsächlich viele hervorgingen, aber irgendwie vermied ich sie.

T. P. – *Wann hast du zum ersten Mal deine Werke ausgestellt?*

G. Z. – Ich weiß es nicht. Sehr früh. Es gab ein verhältnismäßig natürliches Hinüberwachsen. Gleich nach Abschluß der Hochschulstudien konnte ich eine große selbstständige Ausstellung in Óbuda, im Studentenheim der Kálmán-Kandó-Hochschule zusammenstellen. Dort stand mir ein verhältnismäßig großer Saal zur Verfügung. Júlia Fabényi – derzeit Direktorin des Museums in Szombathely, und die seitdem auch in Deutschland war, sie lebte mehrere Jahre dort – organisierte noch als Studentin im Studentenheim Ausstellungen, und sie hat auch mich gebeten. Ich hatte vorher schon eine kleine Ausstellung im Kulturhaus am Marczibányi tér, sie war interessant, weil Péter Gothár, Kazovszkij und ich – damals waren wir noch an der Hochschule, Gothár an der Filmhochschule – zu dritt ausstellten und Iván Bojár, der ältere schrieb einen Artikel, in dem er uns sehr lobte und auch unterstrich, daß in Buda etwas geschieht. Das dürfte 1974–75 gewesen sein. Gothár machte schöne, sinnliche, braungetönte Filme und stellte in rotem Passepartout aus, Kazovszkij farbige Tuschezeichnungen und ich selbst Abdrücke – Gesten auf geometrischer Grundlage. Das Ereignis fand große Anerkennung. Daraufhin brach im Kulturhaus eine Panik aus, so daß die Ausstellung geschlossen wurde. Ich begreife es nicht, warum es dazu kam. Wenn man geschrieben hätte, daß es ein Skandal sei, aber es ging darum, wie gut es ist, daß etwas in Buda geschieht. Daraufhin wurde die Ausstellung schnell geschlossen, damit es nichts passiert. Unverständlich. Das bedeutet freilich nicht, daß ich ein schrecklich großer Widerstandskämpfer gewesen wäre. Es war ein technischer Fehler, etwas Sonderbares.

T. P. – *Ein Sandkom ist ins Getriebe geraten.*

Z. G. – Ich sollte vielleicht 1968 erwähnen, aber nicht als Monument des großen Bewußtseins. In der Tagesschau des Fernsehens wurde über die Studentenunruhen in Paris ziemlich ausführlich informiert, als Produkt des schlechten Kapitalismus. Egal. Es waren Informationen, interessant und spannend. Dann kamen die Ereignisse in der Tschechoslowakei und unsere militärische Präsenz, ich möchte darauf hinaus, daß ich die Ereignisse gut begriff. Ich spürte nur, daß es nicht glücklich wäre, wenn ich jetzt zum Militär einberufen wäre. Und was später die Mobilität möglich machte: der neue Mechanismus, der wurde auch 1968 gestartet. Dann kam es seltsamerweise die Rückkopplung, die einen starken Einfluß auf mein Leben nahm: zehn Jahre später, 1978, als der neue Mechanismus scheiterte, drehte András Lányi einen Film unter dem Titel „In zehn Jahren“. Im Streifen erinnert er sich in symbolischer Weise an den 1968 gestarteten Mechanismus und an alles, was sich in jener Zeit ereignete, sich abspielte, z.B. an die Verbreitung der Amateurbewegungen, an all das, was in der Denkweise eine Veränderung bedeutete. In jener Zeit wurden unzählige Amateurfilme gedreht. Die Filmemacher waren weit voraus. Nun, damals arbeitete ich mit András Lányi, in seinem Film, was mir damals eine alltägliche Arbeit schien. Er hatte mich gebeten, in verkleinerter Form ein Milieu der bildenden Kunst aufzubauen, was man in der damaligen Zeit (um die Wende der sechziger und siebziger Jahre) zu sehen war. Statuen von Erzsébet Schaár, Mobile von Haraszy, Blumen von Lakner... Von den Akteuren fertigte ich Gipsabdrücke an, als wenn sie von Erzsébet Schaár angefertigt worden wären und solche wie die Säcke von Konkoly, in den Säcken hervorscheinende Konstruktionen. Für mich war das eine gute

Erinnerung, eine schöne Arbeit. Ich fertigte fünf-sechs Gipsstatuen an, die im Film den Eindruck erweckten, als würde eine Laienspielgruppe spielen und versteinern – aus diesem Grunde habe ich die Köpfe nach den Schauspielern geformt. All das war draußen in Fót, im Lagerraum der Filmfabrik, die damals eröffnet worden war, ein riesengroßer Hangar aus Glas und Metall mit Eisengerüst. Die Quasi-Laienspielgruppe trainierte sich auf dem Gerüst. Dann zog das Theater weiter und zurückgeblieben sind die Gipsabdrücke. Es mutet sehr gespenstisch an. Der weiße Gips, der Hangar, das Echo, die auf dem benachbarten Gelände bellenden Hunde, all die haben auf mich einen derart starken Eindruck gemacht, daß ich später bei meinen Arbeiten jahrelang auf dieses Erlebnis zurückgriff. Dort habe ich alles photographiert, dokumentiert. Der Hangar war ein gespenstisches Erlebnis. Von da an hatte meine Arbeit eine neue Wende genommen: Ich ging in Richtung eines bestimmten Realismus. Aber darin spielte auch der Glaube an Pop-art, das Erlebnis der Riten mit. Ich begann mit Vergrößerungen, fertigte vergrößerte Fotos auf großformatigen Leinen an und versuchte bestimmte Details der Natur den Bildern gegenüberzustellen und nebeneinander anzuordnen. Damals begann ich Polyästerher anzuwenden, mit dessen Hilfe man realistische Pflützen oder kleine Seen formen kann.

T. P. – *Hast du diese bei den Bildern angewandt?*

G. Z. – *Ja, Regenmantel. Pflütze. Die Pflütze erscheint manchmal auf Beton, manchmal als ein Gemisch von Schlamm und Erde... Ich ging in Richtung eines solchen Naturalismus. Früher, bei meiner ersten Ausstellung, standen Geste und Geometrie im Mittelpunkt. An der Hochschule wirkte es nicht störend, was ich in Paris, Stockholm, in Deutschland gesehen habe, dort herrschte noch Ordnung, man bekam Aufgaben gestellt und wurde kontrolliert, ob man die auch gemacht hatte. In den höheren Studienjahren war die Disziplin in der Ausbildung schon lockerer, aber es gab immer noch Ordnung, es gaben immer noch Aufgaben, die zu lösen galt. Als man dann von der Hochschule kam, war all dies vorbei. Es gibt keine Aufgabe mehr. Damals erfand ich die Geste und Geometrie. Ich war bemüht, die Welt für mich so aufzubauen, daß es auf der einen Seite die sinnlichen, biologischen, naturnahen Formen gibt, auf der anderen hingegen die Geometrie, die die Logik, Architektur und die erschaffene Umwelt symbolisiert. Ich meinte, zwischen diese beiden Extreme sei alles zu zwingen. Auf geometrischen Grundlagen malte ich Gesten, dies lief auch einige Zeit. Aber dann war es schon so gut, das es zu einem ausgearbeiteten System wurde, daß man es auch nicht falsch machen konnte. Die ganze Sache wurde problemlos. Gerade zur rechten Zeit fand ich dann Kontakte zu Lányi, diese kippten mich aus diesem Zustand. An den Lehren des Naturalismus, Hyperrealismus und Pop-art erzogen stellte das Erlebnis in Fót eine Verbindung zwischen meinen späteren und früheren Ansichten her. Das kennzeichnete meine in der Studio-Galerie ausgestellten Werke.*



T. P. – *Hierbei handelt es sich um die Blätter, auf denen meistens zwei Teile, zwei senkrecht geteilten Flächen zu sehen sind.*

G. Z. – *Ja, die liegen übereinander. Es gab aber auch Blätter, die diese nebeneinander angeordnet sind.*

T. P. – *Was bedeutet diese Aufteilung theoretisch? Daß du die im Werk verborgene Wirklichkeit verdoppelst?*

G. Z. – *Diese Schritte sind nicht bewußt. Ich möchte nicht, daß man zu dem Schluß kommt, das Bild erscheine als Illustration des Denkens. Ich bestehe darauf, daß die Entstehung des Bildes von der Materie, den Gesten, Arbeitsprozessen diktiert wird. Das Erlebnis, mit dem man sich vor die Materie stellt, ist ausschlaggebend aber nicht alleinherrschend. In mir wurden die Gedanken eher nachträglich formuliert. Auf diesen Bildern wird eine reale, also dreidimensionale Sache mit einer zweidimensionalen, das heißt mit der Illusion verbunden. Das Foto hat eine dermaßen starke dokumentarische Ausstrahlungskraft, daß es fast alles verifiziert. Wird in einer Zeitung das Bild eines eingestürzten Hauses gedruckt, kann man darunter schreiben, was man will, daß es sich ein Erdbeben, eine Explosion oder eine andere Katastrophe ereignete. Es reicht, wenn man das eingestürzte Haus sieht, das Foto, von dem ich in Wirklichkeit nichts weiß, untermauert die verbale Botschaft. Die visuelle Mitteilung hat eine sehr große Kraft. In diesen Arbeiten wurde der zweidimensional, also in der Ebene dargestellte Raum mit einem dreidimensionalen realen Raum verbunden.*

T. P. – *Manchmal hat man den Eindruck, als wenn die Arbeit aus zwei durch einen Rahmen getrennten Bildern bestünde.*

G. Z. – *Ja, es gibt eine Art Bildkoppelung.*

T. P. – *Hat dabei vielleicht eine Rolle gespielt, daß es in Dir in Bezug auf die Länge der Rezeptionszeit eine Art Spannung gab? Die Betrachtung des Bildes ist zeitlos, sie kann nicht an eine Perzeptionsdauer gebunden werden. Man kann ein Bild eine Sekunde oder aber stundenlang betrachten. Legt man aber zwei Bilder nebeneinander oder übereinander, so kommt der Zeitfaktor hinzu, weil man mit einem einzigen Blick zwei Oberflächen nicht rezipieren kann. Muß man zweimal einen Blick auf ein Bild werfen, so nimmt die erste Betrachtung, mag sie auch so kurz sein, eine gewisse Zeit in Anspruch, die Aufnahme ist hier also unbedingt abhängig von der Zeit...*

G. Z. – *Ich bin der Meinung, wenn es sich um eine einzige Bildfläche handelt, so muß man auch die Zeit in Betracht ziehen, weil man es in einem Augenblick nicht erfassen kann.*

T. P. – *Aber die Zeit kann nicht begrenzt werden.*

G. Z. – *Nein. Das nicht.*

T. P. – *Die Zeit zwischen Anfang und Ende läßt sich nicht bestimmen.*

G. Z. – *Das braucht man auch nicht, schließlich ist das doch kein Musikstück, das so und so lange dauert. Aber bei diesen Werken gibt es eine bestimmte Hin- und Herkoppelung. Das Spektakel kann zur vorherigen Bildfläche zurückkehren.*

T. P. – *Herrscht diese Anschauung bei dir auch heute noch vor?*

G. Z. – *Die Zweipoligkeit?*

T. P. – *Ja.*

G. Z. – *Unbedingt.*

T. P. – *Später fügtest du zu deinen Bildern noch Zweige, Naturgegenstände hinzu. Auf einer Ausstellung in Paris habe ich Werke dieser Art von dir gesehen.*

G. Z. – Das stimmt. Es war eigentlich ein Übergang vom illusionistischen Materialeinsatz zu dieser Phase. Die Erde, der Zweig sind geblieben, aber sie gewannen allmählich einen anderen Sinn. Der literarische, verbale Teil des Bildes ist in den Hintergrund gedrängt worden, in den Vordergrund gestellt ist nun die Materie. Die Produkte dieser Periode dürfen nicht unabhängig vom Umfeld betrachtet werden, in dem ich lebte. Wir wohnten in der Innenstadt, es gelang uns dann auf den Schwabenberg/Szabadság-hegy zu ziehen. In der Gegend waren wir die ersten, aber auch heute gibt es noch Schlamm bei schlechtem Wetter. Hier gibt es – wie du siehst – mehrere Arten von Bäumen, ich der immer im 5. Stadtbezirk, in der Innenstadt, wohnte, sah ich die Welt dort anders. Aber auch das hat seine interessante Seite. Wir wohnten direkt bei der Uni, damals gab es noch eine gut arbeitende Studentebühne. Ich erinnere mich noch, welch großes Erlebnis die Mondlandung damals war, György Marx hielt einen Vortrag dazu. Ich erinnere mich aber auch noch an die ansichtformenden Analysen von Frigyes Pogány über Architektur und Design. In der Innenstadt begegnete man Bekannten, wenn man ausging. Hier auf dem Berg geht man nicht auf die Straße, weil es die eigentlich auch nicht gibt, und wo sollte man ja ausgehen. Wie anders ist die Welt jetzt... damals gab es ja das Studio Junger Bildender Künstler. Ich weiß es nicht, ob es das noch gibt, damals hatte es eine echte Gelegenheit geboten. Man konnte reisen, wir konnten uns dokumenta anschauen, die Biennale in Paris, die Kunstmesse in Basel. Wir konnten einen Bus mieten – das Zentralkomitee des Kommunistischen Jugendverbandes (KISZ) hatte dem Studio die Genehmigung für Reisen erteilt. Ist doch nicht interessant, daß sie quasi gute Menschen waren, weil sie all derartiges erlaubt hatten, denkt man jetzt an die Zeiten zurück. Wenn es sie jedoch nicht gegeben hätte, da hätte man auch keine Genehmigung einholen müssen. Ihre Güte ist also ziemlich relativ. Tatsache ist aber, daß wir Europa bereisten, und bei wichtigen künstlerischen Ereignissen dabei waren.

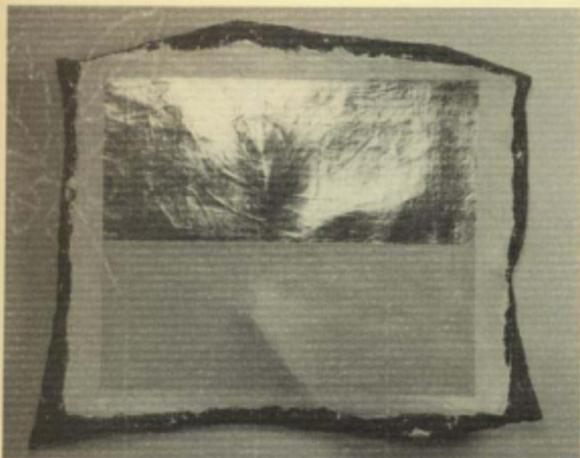
T. P. – *Bleiben wir bei den Bildern.*

G. Z. – Tápies war ein großes Erlebnis für mich. Seine Malerei ist unglaublich gefühlsbetont. Nach einiger Zeit verblaßte die literarische Schicht meiner Bilder allmählich und trat die abstraktere Seite in den Vordergrund. Meine innere Laufbahn weiter verfolgend muß ich zugeben, daß ich Glück hatte, ich war in Lascaux, konnte die Höhlenmalereien betrachten. In Wirklichkeit hatten wir nur die Kopie der originalen zu sehen bekommen, aber auch so war es ein großes Erlebnis. Und hinzu kam noch ein Erlebnis in Amerika: Dort konnte ich sandmalende Indianer gesehen. Aus Sand, Erde ging etwas allmählich hervor. Wie wir zeitlich immer weiter vorankommen, nähern wir uns den 80er Jahren, dem Zeitalter der Sensibilität, der von Lóránd Hegyi geprägten neuen Sensibilität.

T. P. – *Du hast die Höhlenmalereien erwähnt. Ich sehe vor meinen Augen ein Werk von dir, das auf der Ausstellung des Museums der zeitgenössischen Kunst auch heute noch zu sehen ist, ich aber es auf der Ausstellung der Neuen Sensibilität zum ersten Mal gesehen habe.*

G. Z. – Ja, Ja.

T. P. – *Auch die Farben erinnern an die Höhlenmalereien.*



G. Z. – Die gleiche rote Erde.

T. P. – *Im Gestalt, in seine Ab-
rundung.*

G. Z. – Lóránd Hegyi begann
Ausstellungen der *Neuen Sensibilität* zu
organisieren, die über die ästhetische
Konzeption hinaus auch in der Hin-
sicht Neues brachte, daß sie nicht auf
staatliche, sondern auf Initiative der
privaten Hand zustandekam. Er ver-
anstaltete von privaten Sponsoren
geförderte großangelegte Ausstellun-
gen. Er brachte das Künstlerleben in
Bewegung, nicht nur die Künstler,
sondern auch das Medium.

T. P. – *Zu dieser Zeit bist du mit
deinen Werken völlig aus dem Bild*

getreten, und es blieben nun die drei Dimensionen, ohne Rahmen.

G. Z. – Ja, wenn man will, könnte man dieses Kapitel mit dem Titel „geformte Leinwand“ geben können. In Wirklichkeit wandte ich mich in Richtung Gegenstand-Formung zu. Meine Arbeiten erschienen von einer unregelmäßigen Silhouette umhüllt. Denkt man jetzt zurück, bin ich der Meinung, daß die Bilder von gesellschaftlichen Bewegungen hervorgerufen werden, wenn auch nicht direkt. Ich glaube auch daran, daß unsere Arbeit ihr eigenes Schicksal hat und es eine Auswahl gibt. Die aus großen, erschütternden Erlebnissen hervorgehenden Werke finden immer ihre Plätze. Als ich initiativ war, als etwas mit großer Kraft aus mir hervorbrach, als etwas Neues entstand, kamen diese Arbeiten immer in eine gute Sammlung.

T. P. – *Der nächste große Schritt Japan.*

G. Z. – Die Reisen waren immer wichtig, aber die Entfernung spielt nicht immer eine Rolle. Als Reiseerlebnis könnte ich auch Órség nennen. In Neu-Mexiko bauen die Pueblo-Indianer ihre Häuser mit derselben Systematik auf und bewerfen die Mauer nach demselben Verfahren wie in Órség oder wie – meine ich – auf den griechischen Inseln. Vasarely spricht sehr verhalten davon, daß es eine planetare Folklore gibt, die er in der Welt der Geometrie zu entdecken wähnt. Wäre das die Projektion des kollektiven Unterbewußtseins. Ich bin der Meinung, wenn es ein solches kollektives Unterbewußtsein geben soll (das ist heute noch umstritten) so ergibt sich das aus der Relation zu unserer Umwelt, und zwar auf der Grundlage der Praxis. Das bedeutet, daß in verschiedenen Regionen – wo die Umwelt ähnlich ist, also ähnliche Stoffe vorzufinden sind – diese von den Menschen auf ähnlich verarbeitet werden. Aufgrund dieser Erkenntnis begann ich die beworfene Bilder zu gestalten. Zu dieser Zeit verwendete ich zu meinen Bildern Schlamm und Sand. Ich wandte mich bewußt der Architektur zu. Ich kann auch sagen, ich habe eine neue Serie gestartet, bei der Gold und Silber hinzukamen. Der weiße Bewurf, den ich bei meinen Bildern damals schon verwendete, wirkte wie der morgendliche Frost, wenn das Wasser an die Wand zufriert, als die Sonne selbst so gelb, kühlgelb scheint. Das Geld

der Sonne und das Silber lassen den Eindruck eines eiskalten Morgens entstehen. Für mich sind diese dermaßen naturnahe Bilder, wie für andere wahrscheinlich nicht.

T. P. – *Meinst du die Bilder, die du in der Dorotyya Strasse ausgestellt hast?*

G. Z. – Seinerzeit hatten wir mit einem Kollegen aus Japan gearbeitet. Wir hatten mehrere gemeinsame Ausstellungen.

T. P. – *Der intensive Gedankenaustausch hat in dir vielleicht gewisse Dinge verstärkt?*

G. Z. – Wir standen in Briefkontakt, als wir uns auf die gemeinsame Ausstellung vorbereitet haben. Ich muß

hier Kriszta Jerger erwähnen, die ausgesprochen viel dafür getan hatte, daß diese Arbeit verwirklicht wird. Mit Okura hatte ich wichtige Begegnungen in Tihany in der Künstlerkolonie der Hochschule, wo es einen sehr alten Stall mit beworfenen Mauern und Rohrdach gab. Später hatte er mir in Kyoto dasselbe gezeigt. Es gibt unheimlich viel Ähnliches in unserem Verhältnis zur Natur, zur Kunst. Obwohl in der japanischen Kunst die Begriffe Kunst und Handwerk nicht scharf getrennt sind. Wenn bei uns jemand Holz hackt, sehr intensiv Holz hackt, so schlägt diese Arbeit in eine andere Qualität um. In Japan steht der Künstler dem Handwerk viel näher, aber es ist möglich, daß ich mich irre.

T. P. – *Bleibt in deiner jetzigen Arbeit diese Doppelheit erhalten?*

G. Z. – Ja.

T. P. – *Es ist nicht so doppelt wie früher, aber auch jetzt stehen zwei Dinge nebeneinander, das eine ist das Papier, das andere die gemalte Fläche.*

G. Z. – Keine bemalte Fläche, Rauchplatte aus Metall. Hauchdünn. In letzter Zeit arbeite ich hauptsächlich mit Papier. Ich verwende keine Erde mehr. Das hat vielerlei Gründe. Unter anderem den, daß einer meiner Bekannten, ein Arzt bei mir zu Besuch war, als ich arbeitete und meinte, das ist der sichere Tod, weil die Ausdunstung des Bindematerials früher ein Kampfgas war. Nicht weiter. Man hat einmal ein großes Erlebnis, das abstirbt, und dann lohnt es sich nicht mehr, das zu tun. Etwas nur mit kommerziellem Ziel zu vervielfältigen, hat nicht unbedingt einen Sinn, man darf aber auch nicht außer acht lassen, daß man ohne Ware auch keinen Handel betreiben kann und auch so nicht, daß man ständig andere Ware herstellen möchte. Interessenten lernen etwas kennen und wenn sie das kaufen wollen, da gibt es das nicht mehr, sondern etwas ganz anderes. Es ist eine unendlich absolute Sache. So bin ich immer in einer schwierigen Lage, das soll aber nicht als Klage verstanden werden.

T. P. – *Kommen wir zurück zum Papier.*

G. Z. – Ich habe die Graphik nie vernachlässigt. Dem Papier näherte ich mich von dem Druck her. Ich suchte nach Papier von immer höherer Qualität, so kam auch zum Büttenpapier. Dann versuchte ich die Abmessungen zu erhöhen, dann fertigte ich Papier



selber an, die Abmessungen sind beim Büttenspapier begrenzt, sodaß ich zu einer Gußtechnik überging. So erzeugte ich Papier mit Glasnetz verstärkt, damit es stabil wird, und dann fand ich mich plötzlich einer neuen Qualität gegenüber, d.h. die Materie diktierte mir wieder was ich tun sollte. Ich erkannte, daß sich die Masse nicht nur drucken, sondern auch formen läßt. Wer in der Küche einigermaßen zu Hause ist, weiß wie es sich mit dem Teig verhält. Ich begann das Papier zu falten. Die Masse ist unheimlich sinnlich, sehr sensibel, auch nach dem Erstarren bewahrt sie die Bewegungen, mit denen sie geschaffen wurde, und gleichzeitig verweist sie auf die Weichheit. Auf meinen Bildern kollidiert die weiche Form mit der Metallfläche, dem sibernen oder goldenen Metallüberzug. Das harte Glänzen des Metalls stößt auf die weiche matte Fläche.

T. P. – *Auf deinen graphischen Blättern habe ich gesehen, daß du auch die Erhebungen einsetzt.*

G. Z. – Ja, die Illusion ist leicht zurückgekehrt, noch am Ende der graphischen Reihe, als ich noch druckte und als ich sehr gute Papiere zu besorgen, konnte ich sehr realistische Abdrücke von bestimmten Gegenständen anfertigen. Das gewölbte Spektakel steht an der Grenze des Seins und Nichts, ist doch der Gegenstand nicht dort, lediglich seine Spuren auf dem Papier, das ist ja unheimlich wirklichkeitsnah.

T. P. – *Von früh bis spät abends hört man überall, die virtuelle Realität sei so und so. Können wir von den bis an die Grenzen der Wirklichkeit hinausgeschobenen Effekten sagen, daß sie situationsgebunden sind?*

G. Z. – Eigentlich ja, aber nicht mit einem solch großen Apparat. Ich denke übrigens an so was wie z.B. daß die Denkweise eines echten Fotografen auf Ingres Bildern gegenwärtig ist, und gleich danach fangen die Leute an, zu fotografieren, wiewohl das Fotografieren auch schon früher bekannt war, technisch wurden die Probleme schon vorher gelöst, aber bis dahin interessierte sie sie nicht, solange in der Denkweise der Anspruch auf fotomäßige Ansicht nicht zum Vorschein kam. Ingres Bilder sind die besten Beispiele dafür: als wenn sie Fotos wären.

T. P. – *Die nichteuklidische Mathematik reifte genauso heran, bis sie einmal im großen und ganzen zur selben Zeit von drei Theoretikern, Lobatschewski, Riman und Bolyai, gelöst wurde.*

Z. G. – Etwas reift heran und dann tritt zum Vorschein.

T. P. – *Verhielte es sich auch mit der Virtualität so?*

G. Z. – Wahrscheinlich ist sie schon in der Denkweise vorhanden. In diesem Zusammenhang könnte man die Rolle von Gold, Weiß und Abdruck erwähnen. Das Ergebnis von Sein und Nichts sind irgendwelche sonderbare Arbeiten an der Grenze von „Sein“ und „Nichtsein“. Als ich das Papier im Maßstab 1:1 formen wollte, entstanden die ersten Tore. In deren Öffnungen und Rissen scheint das Gold hervor. Gold ist eine sehr gute Erfindung: Im Mittelalter wurde es als transzendenten Hintergrund verwendet, es bildete also hinter bestimmten hervorgehobenen Figuren keinen Hintergrund von Diesseits. Sein Vorteil besteht darin, daß es das Auge nicht einschätzen kann, weil dessen Valeur äußerst unsicher ist, dadurch kann mit Gold ein außerhalb des „reellen Raumes“ liegender Effekt erzielt werden. Ich bin bemüht, diesen Effekt zu nutzen, wenn ich in die Toröffnungen Goldstaub streue. Das Tor auf dem Bild führt zu einem Platz im Jenseits, oder anders ausgedrückt, zu einer anderen Wirklichkeit „außerhalb des reellen Platzes“. Ich glaube, das ist der Schlüssel zu meinen heutigen Arbeiten.

András Lányi

DIE BILDER GÁBOR ZÁBORSZKYS

Aus dem bodenlosen Brunnen der Vergangenheit taucht ein Gipstaucher auf.

Auf dem Kopf trägt er den Abdruck einer PVC Badehaube. Sein Mund schnappt nach Luft: er schickt sich an zu schreien oder zu singen. Mit seiner Hand macht er eine sonderbare Bewegung; vielleicht winkt er einem vergehenden Augenblick; er will ihn fassen, um ihn zurückzuhalten. Der Augenblick ist verschwunden, er ist in dieser Stellung geblieben. In dieser Stellung ruft ihn der Bildglanz-Apparat der Nostalgie, in der Beleuchtung ihres Blitzlichtes, in unser Gedächtnis; umsonst wehrt er sich dagegen, indem er sagt: „Wenn ich singen und schreien wollte, wo ist die viele Luft, die in mich gepresst war, hine gekommen?“ Umsonst er abwehrend die Arme: „Bitte, fotografieren Sie mich nicht“, oder „Bitte, vervielfachen Sie mich nicht“, oder „Bitte, erklären Sie mich nicht“ – seine Bitte findet kein Gehör.

Seine verrenkten Posen, seine verstauchte Beharrlichkeit, der in seiner Weltanschauung entstandene offene Bruch wird vorsichtig in Gips gewickelt, er wird auf Gipsbett gelegt: seine Umrisse erstarren; seine Umrisse lösen sich von ihm; seine Zufälle erstarren zu Stauen.

Sein Unfall erweist sich als verhängnisvoll: er gewinnt Bedeutung. Wenn er sich sowieso nie mehr ändern kann, nicht etwas Anderes werden kann, denkt er sich, wird er wenigstens bedeuten, was er bis jetzt war. Es ist wahr, daß er so nicht einmal mehr seinen erhobenen Arm fallen lassen kann, doch kann von nun an sein drohend offen gebliebener Mund auch nicht mehr zugehalten werden. So, wie er ist: er ist verewigt worden.

Doch in welchem Moment wurde von ihm diese dreidimensionale Momentaufnahme gemacht? Und wen zeigt sie? Die sogenannten Stilmerkmale des Verewigungsverfahrens lassen uns annehmen, daß dieser Augenblick in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre erfolgt ist. Doch enthüllen wir die Statue: ver-raten wir, daß sie nur daran erinnert, was sie zu sein scheint: an die ver-





steinerte Vergangenheit, und nicht der Gips, sondern das Gedächtnis hat sie in dem unbequemen Zustand, in dem ein Jahrzehnt später, 1978, der Gips auf ihrem Körper erstarrte, festgehalten. Und auf diese Weise ist das Modell selbst, die lebende Figur, deren Abdruck sie bewahrt, ebenfalls eine Kopie, da sie eine imaginäre Person aus der Vergangenheit nachahmt, an deren Stelle sie – in die geschlagene Mannschaft eine längst abgeblasenen Wettkampfes – getreten ist; also ist die, jene kopierende Panoptikumgipsfigur, die Kopie einer Kopie. Vor uns steht aber nicht einmal dieser Gipsabdruck, sondern dessen fotografiertes Abbild, so, wie dies von Gábor Záborszky als Gegenstand seines Bildes gewählt wurde. Die Photographie ist das vergrößerte Einzelbild eines

Filmes, das Detail eines Filmes, der einen nicht-vorhandenen Film der Vergangenheit imitiert, einer, der mit zeitgenössischer Kunde von den Umständen des Entstehens des nicht-zustandegekommenen Werkes gedient hätte. Von den Einzelbildern des nichtvorhandenen Filmes kopiert Záborszky den Gipsabdruck der rekonstruierten Geste des imaginären Modells auf seine Bilder, noch dazu rekonstruiert er auf diese Weise seine eigene Rekonstruktion und imitiert seine eigene Imitation, da ja auch die Gipsfigur von ihm gefertigt wurde, die dadurch mit mehrfach fiktiver Vermittlung als Geist der imaginären Vergangenheit erscheint.

So wie sie vor uns steht, sieht man es ihr an, daß es auch in ihrem Nachleben zu nicht viel gebracht hat. Sie hat kein Glück gehabt. Nach so vielen Umschreibungen könnte sie ja auch ohne weiteres sogar fortschrittliche Tradition in einem Lehrbuch sein; in diesem Masse deformiert würde sie auch an einem öffentlichen Platz bestehen; zum Preis von so vielen Fälschungen könnte sie auch als Beispiel vor der Nachzeit stehen.

Wie sie in mehrfachen Anführungszeichen einer bedingten Vergangenheit vor uns erscheint, sieht man, daß sie unter den aufgelagerten Gips- und Bedeutungsschichten nichts Wirkliches in sich hat: daß an sie nicht einmal als Symbol von irgendetwas Anspruch erhoben wird: sie ist auf sich selbst angewiesen, sie weist auf sich selbst. In ihr rufen die Stadien der Erinnerung, Vermittlung und Widerspiegelung einander ins Gedächtnis, sie vermitteln und widerspiegeln einander. Auf diese Weise gewinnt ihre Abbildung auf diesen Gemälden ihren künstlerischen Sinn: sie wird zu dem seinen Gegenstand verlorenen Ausdruck, der die Wirklichkeit verlorenen Widerspiegelung, der sich selbst vermittelnden Vermittlung, dem Modell der ihren eigenen Sinn befragenden Sinndeutung, der durch die Unüberschbarkeit des Ausgangspunktes, der Aussicht des endgültigen Ruhepunktes beraubt wird: die wir uns gerade deshalb als unendlichen Vorgang vorstellen müssen.

Auf die Natur dieses Vorganges deutet auf einem der Bilder auch das in eine durchscheinende, kristallklare Kunststoffpfütze gefrorene Herbstblatt: es deutet auf das lebendige Ganze des toten Teiles. Jedes Stadium des Lebens hat seine Bedeutung; es bedeutet das Dahinschwinden eines früheren Zustandes. Jeder Tod ist: das Hinterlassen eines Zeichens; das Schaffen eines Zeichens ist jeweils der Tod dessen, was lebendig war.

(Studio-Galerie, Budapest, Januar 1980)

VERBORGENE GEFÜHLE

Gábor Záborszky's Werke in den 80er Jahren

Im Sommer 1985 habe ich das erste Mal Gábor Záborszky's Tierfiguren, seine sonderbaren Gegenstände gesehen. Sie standen in seinem Atelier, an die Wand angelehnt, abseits von den anderen Werken. Auf den ersten Blick hatte es den Anschein, als wenn man sie dort vergessen hätte. Sie hatten etwas Zufälliges an sich, eine etwas traurige Vereinsamung, wie verlassene Gegenstände, die niemandem gehörten. Verwitterte Oberfläche, Rissigkeit erinnerten an den von der Sonne getrockneten Bewurf, die matte graue Farbe erinnerte an Bruchstücke alter Architekturen oder an die unendliche Hilflosigkeit regennasser, vom Wind gebeutelter, längst verloren gegangener Gegenstände. Es waren Gegenstände dort im Atelier, von irgendwo ausgestoßene, einst gebrauchte, sinntragende und geschätzte, nunmehr unwiderruflich herunterkommende Gegenstände. Und gerade diese schmerzliche Unwiderruflichkeit, „sachliche“ Gleichgültigkeit des in einem unabänderlichen Zustand erstarrten Verfalls waren so bestürzend.

Als wir im September 1985 in einem Kellerraum in Óbuda Záborszky's schwere, verwitterte Gegenstände ausgestellt hatten, hatte sich ein sonderbarer Bedeutungswandel abgespielt. Wie sie unter einem niedrigen Kellergewölbe, im Halbdunkel in einer Gruppe da standen, rührte sich in ihnen plötzlich etwas. Wie wenn sich ein gleichgültiges, lebloses Ding geglaubtes „Etwas“ kaum wahrnehmbar bewegt, kaum sichtbar zu atmen, sich zu rühren beginnt, so verwandeln sich die Gegenstände in lebendige, gefühlvolle Wesen voller Leben. Ihre Einsamkeit und Bewegungslosigkeit sind zu gefühlsmäßig durchlebbarer Hilfsbedürftigkeit, Ausgestoßensein, „personifiziertem“ Ausgeliefertsein geworden.

Wie die aus der Nähe des anderen Sicherheitsgefühl gewinnenden Tiere,





so gruppierten sich die schwerfälligen, unbeholfenen, ausgelieferten Wesen Záborszky's. In ihren Gesten waren Zeichen einer unentschlossenen Suche und abgestumpften Besinnungslosigkeit ebenso gegenwärtig wie die grotesk scheinendes Rollenverhalten. Ihre Einsamkeit schien langsam zu entschwinden. Schlummernde, schwer formulierbare, und tief sitzende Gefühle traten an die Oberfläche: etwas uralte, langsam erwachende, kaum faßbare Wärme – vielleicht die vergessene Wärme des Mitgefühls.

Auf den ersten Blick wird der Betrachter von der übernatürlichen Ruhe der Stille, dem Gefühl der Kontinuität, dem der Bewegungslosigkeit entspringenden „archaischen“ Ernst gebannt. Und noch von etwas: von der Sinnlichkeit der gefühlsbeladenen Materie, der Suggestivität der Oberfläche. Die Formen wölben sich sanft oder öffnen sich vor uns mit hohlen Eintiefungen. Die von Sand- oder Erdkörnern bedeckte Oberfläche ist von Ritzern oder Eintiefungen gezeichnet, indem gleichzeitig an die

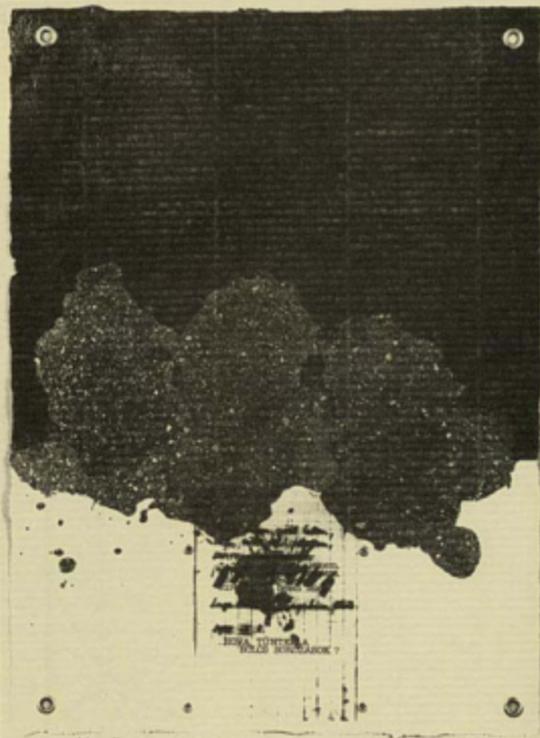
Geste der die Botschaft in die Wand ritzenden oder in den Boden kratzenden Menschenhand und die alles verkümmernde, steinharte, tödliche, rissige Oberfläche der ausgetrockneten Erde. Die warmen rötlichen, dunkelroten und braunen Abtönungen bringen dennoch Leben in die Materie, die Eintiefungen der plastisch bearbeiteten Oberfläche erinnern an Muskeln, Extremitäten, große Tiergestalten.

Und dann wird alles lebendig, alles zur „Natur“. Diese sonderbare, umgeisterte Natur spricht uns unmittelbar an, artikuliert Gefühle, Zustände, imaginäre Situationen, Ahnungen und verkörpert Daseinssituationen mit ihren gefühlsbetonten Formen. Diese Körper mit eigenem Dasein umgeben uns, bevölkern unsere Plätze, sind auf uns eingestellt, und auch wir müssen auf ihre Präsenz reagieren.

Die Stofflichkeit der Bildoberfläche ist bereits an den Babits- und Radnóti-Blättern aus dem Jahre 1984 stärker betont, das mit Sand vermischte Bindematerial bekam Risse, erinnerte an ausgetrocknete Erde und abbröckelnden Bewurf, die pechartige, erstarrte schwarze Masse weckte traurige Assoziationen. Die Gesten wurden nicht wegen ihres „sterilen“ Zeichen-Wertes neben die Fotos gesetzt wie bei den Arbeiten aus den 70er Jahren, sondern wegen ihrer assoziationsgeladenen Sättigung. Dieser Anschauungswandel Záborszky's wurde langsam reif.

In den auf Gegensatzpaaren aufgebauten Werken in der zweiten Hälfte der 70er Jahre war der ablesbare Inhalt des Fotos, der festgehaltene Moment im wesentlichen – und lange Zeit – gleichgültig. Das Foto oder der Siebdruck gelangten in die Bildstruktur als Medium der Transponierung, der mechanischen Abbildung, des Vermitteltheins. Die Unpersönlichkeit des Fotos und der mechanische Charakter der Vervielfältigung waren wesensgleich mit dem objektiv, rationell aufgebauten, exakt bestimmten System der geometrischen Struktur. Auf dem Gegenpol dieses Systems erschien der elementare malerische Fleck, die als Abdruck der Improvisation fixierte spontane Geste. Záborszky baute und verfeinerte dieses bildliche System mit seinen beiden Polen. Der spröde, körnige Stoff des auf der gespritzten Oberfläche der Gesten erscheinenden Sandes vermittelte auch keine persönlichen Gefühle, sondern bildete lediglich den Gegenpol zu den glatten, homogenen, häufig mechanisch gestalteten Oberflächen. Záborszky hat die aus elementaren Flecken spontan herausbildende Geste vom persönlichen Inhalt verfremdet, von dem gefühlsmäßigen psychischen Hintergrund, in dem die dramatische Selbstoffenbarung der action-painting-Kunst der 40er und 50er Jahre ihren Ursprung hatte. Záborszky interessierte damals, wie die visuellen Zeichen miteinander verknüpft und transponiert werden können.

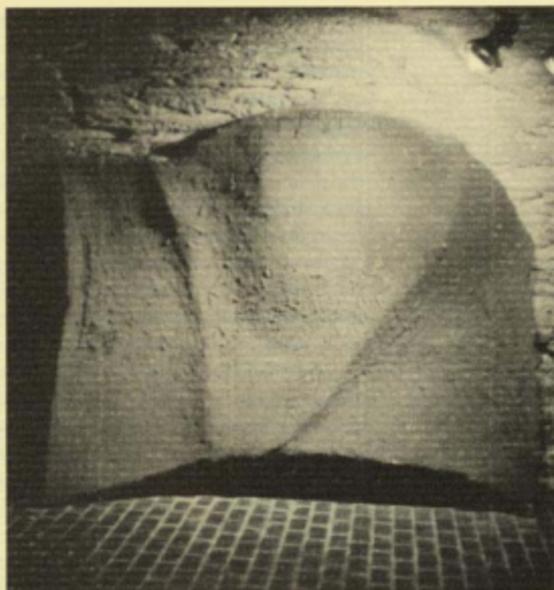
Seit 1983 herrschen aber in seinen Arbeiten immer mehr der Assoziationsreichtum der Malfläche, die gefühlsmäßige, stimmungsmäßige Fülle vor. Von diesem Aspektwandel zeugen die Babits- und Radnóti-Blätter, auf denen die Faktur zu einer schweren Erde, zum tragische Assoziationen weckenden, blutigen, schlammigen, alles verschlingenden mörderischem Morast sublimiert. Gerade diese Wandlung, die Verstärkung der dramatischen Inhalte und der gefühlbetonten Ungezwungenheit ebnet den Weg zu den Arbeiten der folgenden Jahre. Auf den Babits- und Radnóti-Blättern treten zwei extreme Pole in Erscheinung: die bildliche Metapher von Sein und Nichtsein: In den mit vor Hoffnungslosigkeit und Ausgeliefertsein zitternder Hand aufs Papier geworfenen, brüchigen Zeilen – das heißt in den artikulierten Gesten, in der Textur der menschlichen Botschaft –, bzw. in der schweren Masse der dunklen, schlammigen Erde –, das heißt in den unartikulierten Gesten, in den die dämonische Zerstörung heraufbeschwörenden



elementaren Flecken. Die Schriften sind hier besonderer Art. Zeilen von Dichtern: Aufzeichnungen von Babits und Radnóti. Der eine wurde von einer schrecklichen Krankheit, der andere vom noch schrecklicheren Krieg, der Krankheit des Geistes, dem Faschismus, zerstört. Die verworrenen, kaum lesbaren Zeilen sind Zeichen des menschlichen Daseins, des Gesistes. Die „Gabe“ der Dichter identifiziert sich in der äußerst extremen Lage mit den Zeichen des physischen Daseins. Weil die Dichter schrieben, solange sie lebten, und sie konnten schreiben, solange sie leben konnten. Die Schriften sind hier also Symbole der geistigen Existenz, die unmittelbarsten Träger der Persönlichkeit sind. Die auf sie hereinfließende schwere, alles unter sich begrabende schwarze Masse, die den Sarg und die ungezeichneten Massengräber bedeckende, Schrecknisse verbergende Erde selbst ist das Nichts, die Dunkelheit des Vergessens, das besinnungslose und bewegungslose Nichtsein. Die brodelnden, gespritzten Gesten beschwören ein Drama herauf, Bilder des Leidens, den Schrecken des Todeskampfes, verkörpern den Greuel des mit Schlamm vermischten Blutes. Das Zwei-Pole-System ist auch auf diesen Bildern erhalten geblieben, allerdings mit einer grundlegend anderen Bedeutung als in den Arbeiten der 70er Jahre. Nun beschwören Schrift und Geste die Pole des geistigen Daseins und des höllischen Todes, des Intellekts und der Besinnungslosigkeit herauf, die vom persönlichen Drama, von der Artikulierung des Gefühls – und Emotionsgehalts zu einer Einheit verschmolzen werden. Die Hand, die die Zeilen auf Papier wirft ist identisch mit der im Todenskampf die Erde scharrenden. Die artikulierte Geste geht im Wirbel unartikulierter, elementarer Geste unter. Der dramatische Inhalt der mit Rissen vom Wert einer Geste, mit Spritzen und Ritzern gestaltete informellen Oberfläche stellt auf diesen Blättern die düstere Empfindsamkeit heraus. Die stärkere Hervorhebung der plastischen Werte trug gleichzeitig versteckte Monumentalität in sich, was die Entstehung einer kühleren, gefühlsmäßig stärker verhaltenen Form ahnen ließ.

Seit Anfang 1985 fertigt Záborszky seine plastisch bearbeiteten, in einer Ansicht in Raum gestellten Formen mit gemalter Oberfläche. Die Oberfläche der auf dicke Äste gespannten Leinwand wird mit Sand oder Erde bestreut, was mal eine glatte, mal eine grobe, körnige Faktur bildet. Die Leinwand folgt den Biegungen und den Knorren, vermittelt in etwa die räumliche Lage der Konturlinien. Die Sandoberfläche wird dunkelrot, braun, rot oder schwarz gefärbt, manchmal der Wölbungen der durch die Äste bestimmten Form folgend, ein andermal völlig unabhängig von der plastischen Beschaffenheit der Oberfläche. Auf einigen Formen erscheinen an Kopf, Auge, Extremitäten erinnernde Details, begleitet von gegenständlichen Motiven: z.B. an Horn erinnernde Äste ergänzen die einfach gemalte, stilisierte Kopfform. Die Farbe schmiegt sich immer an die plastischen Gegebenheiten der ganzen Oberfläche, nie hebt sie sich ab und nie wird bildhaft vorherrschend. Die Äste am Rande bleiben manchmal frei, unverkleidet, und sie scheinen auch unstilisiert; an anderer Stelle sind sie indes von Farbe oder Sand verdeckt. Sie spielen eine Doppelrolle: Sie schließen die Form ab, umrahmen in etwa das Bild, machen die Gestalt erkennbar; andererseits aber werden auch sie an dem einen oder anderen Punkt zu konkreter, figurativer Gestalt, gegenständlichem Detail (Hörner, Füße, Stoßzähne). Dieses Moment steigert den Räumlichkeitseffekt, das Überwiegen der dreidimensionalen Gestaltung und Ausdehnung. Wie bei seinen früheren Arbeiten,

ritzelt Záborszky auch hier Bilder in den Sand, die plastische Wirkung der mit Erde bedeckten Oberfläche der Leinwand und das Malen verstärkend. Diese informellen Gestalten folgen manchmal den Konturen der durch die Äste vorgegebenen an Stier, Bären, Fisch oder Vogel erinnernden Form, andernorts bereichern sie lediglich die Oberfläche, die malerische Wirkung. Manchmal werden sie aber zu selbständigen Symbolen, primitiven „Bildern“, an alte Schriften erinnernden Gebilden. In diesen Fällen funktioniert die Oberfläche der großen Form als „Bild“, und auf der darstellenden Fläche abgebildete Form macht sich von der Trägerfläche unabhängig. Dies wiederum wirft die Möglichkeit voneinander abweichender Auslegungen auf. Zum einen kann man diese Formen als gemalte und plastisch bearbeitete „Bilderfläche“ auffassen, die – der Methode des shaped canvas (geformte Leinwand) ähnlich – die räumlichen Grenzen der Bildfläche, das heißt die Bildränder vom eigentlichen Bild selbst ableitet. Die Ränder der Form werden dadurch identisch mit denen des Bildes. Die abgebildete Form stimmt mit den physischen Dimensionen der abbildenden Fläche überein. Die Konturen der auf dem Bild dargestellten Tiergestalt, die Ränder des Rückens und der Beine werden zu den Konturlinien des Bildes selbst.



Diese Bildoberfläche nimmt indes nicht nur in zwei Dimensionen, sondern auch im Raum, in drei Dimensionen Gestalt an. Das Bild hat auch reliefähnliche plastische Werte, das heißt gewölbte und hohle Formen gliedern die Fläche. Dies wird manchmal zu einem wirklichen Körper, zur dicken sich im Raum nach vorne oder nach hinten ausbreitenden Masse. Den körperlichen Charakter heben die unverdeckten Äste, die Versinnbildlichung von Dicke und der sinnlichen Fläche der Materie hervor. Dies wird auch durch die räumliche Anordnung der Tierfiguren betont, die Anlehnung an die Wand in etwas schieferm Winkel, oder die Aufhängung in der Höhe, was beim schwerfälligen, großen Vogel zu beobachten ist. Dieses Leben im Raum wird auch durch die gruppenweise Anordnung und durch die Kommunikation miteinander zum Ausdruck gebracht. Als wenn wir in Horden streunende, in Gruppen lebenden Tiere vor uns sähen, wobei der Zusammenhalt Sicherheit, Schutz für die einzelnen Tiere bedeutet.

Záborszky's Tierfiguren sind immer in einer Ansicht, „bildhaft“ dargestellt. Man kann sie als „Höhlenzeichnungen“, als kultische Äußerung einer uralten Zivilisation, als eine magische Wirkung der primitiven Darstellungsweise ausstrahlende „Urbilder“ betrachten. In diesem Fall wird die ausgeschnittene, begrenzte Form in eine Fläche

zurückverwandelt, sie breitet sich etwa glatt aus. Aber diese Oberfläche ist nicht mehr die Oberfläche des Bildes, sondern eine imaginäre Umgebung die Wand der durch das Bild heraufbeschworenen virtuellen Raumes, der Höhle, eine rauhe, grobe „natürliche“ und „ursprüngliche“ Oberfläche, von der Farbensicht der Darstellungen einer uralten, längst untergegangenen natürlichen Kultur überdeckt. Der stilisierte, primitive Realismus der Tierköpfe, Beine, Flügel, Hörner erinnert an die ursprünglichen Inhalte der magisch-rituellen Darstellungen: Das „Bild“ ist ein Mittel der Zauberei, der Verdoppelung der Wirklichkeit, das ebenso reell ist wie die Welt der empirischen Fakten. Das „Bild“ hat also Macht, Welten heraufbeschwörende Macht, durch die wir in Berührung kommen, und durch die wir Einfluß auf die Prozesse des realen Lebens nehmen können.

Diese magische bildliche Macht erfüllt Záborskys Tierfiguren. Ihre Lebendigkeit und Gesten voller Leben strahlen ein suggestiv überzeugende Kraft der ästhetischen anderen Welt aus. In dieser Beziehung knüpft Záborskys Kunst an den Gedankenkreis individueller Mythologien an. Hier erscheint eine poetisierende Naturvision, in der der Träger der Abbildung selbst ein lebendiger Teil der Natur wird. Záborskys Tiergestalten umgeben uns eine ästhetische Welt an sich schaffend, und diese Welt bildende Gegenstände können Lebewesen, Formen der Natur oder die Felsenwände der Höhlen, voller Zeichnungen diese sublimierenden magischen Inhalts. Záborskys Werke können also auch als eine neuartige Darstellung des Topos der bildenden Kunst aufgefaßt werden. Insoweit bedeuten sie auch eine Neubesinnung auf die metasprachliche, selbstanalysierende Gedankenwelt der Kunst des 20. Jahrhunderts und zwar im Zeichen einer grundlegend subjektivistischen Metapher-Bildung. Diese Metapher-Bildung bedeutet kennzeichnenderweise eine künstlerische Haltung der 80er Jahre, in der nicht das Modell, sondern die Suggestivität der einzelnen, auch persönliche Inhalte vermittelnden, sinnlichen Erscheinungen vorherrschend wird. Die Bildung einer subjektiven Stil-Metapher ist gerade beim fehlenden objektiv-historischen Hintergrund des Stils möglich, als der Schöpfer die kulturelle Metapher personifiziert und zu einer sinnlichen, individuellen Erscheinung formt. Záborskys aus Tierfiguren zusammengestellte Installationen beschwören mit ihrer Stummheit, Bewegungslosigkeit, Stofflichkeit die Natur, die Welt uralter natürlichen Kulturen herauf. Sie sind gleichzeitig Gegenstände und mit Leben erfüllte persönliche Botschaften vermittelnde Lebewesen, deren Vereinsamung, In-sich-Geschlossenheit, Verkommensein versteckte Sinnlichkeit birgt. Dies ist die aus den Spuren uralter, längst untergegangener Kulturen strömende Traurigkeit und die Melancholie der Bruchstücke, die wir nachempfinden, und in die wir die ganze Last unseres brüchigen Wesens hineinprojizieren können.

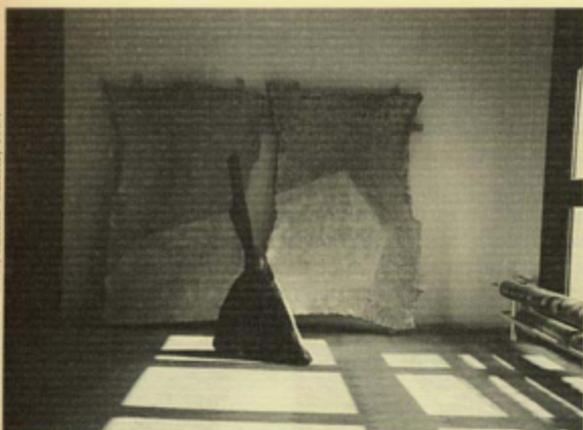
In unserer öden und banalen Welt sind wir auf die sinnliche Sättigung von Ruhe und Meditation angewiesen, dies befähigt uns Daseinsformen und Erlebnisse zu erleben, die wir selbst nie in Erfahrung bringen können. Und gerade diese Welt bereichernd, erweiternde Kraft, die magische Macht des „Bildes“ machen uns Záborskys Werke wichtig.

Tibor Wehner

GOLDENES ZEITALTER

Vom Gold als Material, als Mittel oder noch mehr als Phänomen können wir – z.B. anhand der Handbücher – erfahren, daß es im Alten Testament gewöhnlich dichteisig gefärbt, als reines Gold erwähnt wird, daß aus dem seltenen und wertvollen Element Juwelen, kultische Ausrüstungsgegenstände, Geschirr und Götzenbilder angefertigt worden waren. Ein wichtiges Moment ist dabei, daß es nicht immer als massives Gold in Erscheinung tritt, sondern auch als Plattierung von Götzenplastiken. Gold ist das edelste und haltbarste Metall, Symbol der göttlichen Vollkommenheit und der Ewigkeit, Träger des Reichtums und des Prunks. Im alten Ägypten deutete es auf die Unsterblichkeit, in der Symbolik der europäischen Alchimie bildet Gold einen Teil des großen Werkes, auf die all die Tätigkeiten des Alchimisten gerichtet sind, während es als Hintergrundmaterial mittelalterlicher Mosaik und Tafelbilder das himmlische Licht symbolisiert. In der Kunst der neueren Zeit, des 20. Jahrhunderts, kommt es dagegen ziemlich selten vor, aber als Bild formendes Element rückt es – man darf auf Béla Kondors Werk in der Piktur der vergangenen Jahrzehnte verweisen – in besonderen Augenblicken in den Vordergrund. Vollkommenheit, Reichtum, Unsterblichkeit, Götzen und Prunk, Ewigkeit, himmlisches Licht, Großes Werk, das geheimnisvolle Glänzen des Goldes voller Mystik, Rätsel, Geheimnisse – die Farbensymbolik des im Zeitalter Gold entstandenen Kunstwerk-Zyklus Gábor Záborszky's kann man (anscheinend) als gelöst betrachten. Bevor aber eine Bilanz unserer in Unsicherheiten schwebenden Gewißheiten ziehen, müssen wir daran erinnern, daß im Falle der Záborszky-Werke wie fast immer in den anderthalb Jahrzehnten seiner diese sonderbaren Werke hervorbringenden Schaffensperiode auch jetzt nicht die im herkömmlichen Sinne deutbare, analysierbare und kategorisierbare Arbeiten Gegenstand unserer Betrachtungen sind. Geht man an das Werk vom Gold her heran, so muß man nicht von kultischen (kultisch generierten) Mittel oder Juwelen, Gegenständen und auch nicht von die Komposition ergänzenden Teilelementen, sondern von der Wirklichkeit des Werkes beherrschenden Vollkommenheit, von einer durchdringenden und ausstrahlenden Vergoldung sprechen. Mit der in der Ungarischen Nationalgalerie aufbewahrten Dreierkomposition *Scheine*,





Sonne, scheine!, Zeitenwandel, Der Barock wird kommen, deutete er bereits an, daß das Gold in seiner bildformenden Methode eine Rolle spielen wird. Bei seinen Werken um die Jahrzehntwende wurden diese Farbe, dieses Material, dieses Licht zu einer zauberhaft gleichzeitig widerspiegelnden und verschluckenden Oberfläche. Und wenn wir so skizzenhaft die Dimensionen unserer Betrachtungen absteckten, so müssen wir auch das Vorhandensein von überraschenden, besonderen modifizierenden Faktoren, seltsame Eingriffe feststellen, regelmäßige, schattenartige Projektionen,

mit deutlichen Grenzlinien hervorgehobene Abklärungen, sowie in den Raum gestellte ergänzende Elemente, und die weiße Leere der den goldenen Kompositionen folgenden neuen und neuesten Werke wahrnehmen. Im Zusammenhang mit der Dominanz von Gold und Weiß sollte man auch auf die Problematik des monochromen Charakters eingehen, den Hang des Künstlers an ärmlicher, dürrer Farblosigkeit, die sein Werk ebenfalls konsequent durchzieht. Die erdfarbenen, rötlichen und grauen, angelehnten Formen, „Tiere“ (1985, 1988) wurden vom gedämpften Schimmer, einem goldfarbenen Halbdunkel abgelöst. Das Gold, aber auch das Weiß sind wichtige Bestandteile in der Gestaltung der „Bildfläche“ zum „Bildkörper“. Die homogenen Felder sind auf einer aus dem Konglomerat von Holz, Rohr, Lehm, Klebstoff, Leinwand gebildeten Form nicht mehr illusionistische Effekte fokussierende, Bildoberflächen formende Elemente, sondern räumliche werttragende, räumliche Verhältnisse induzierende, schaffende Komponenten. Bei der näheren Betrachtung kann man erkennen, daß man auch aus der Homogenität von Gold und Weiß übereilt urteilt: Diese Fläche ist ein unermesslich abwechslungsreiches Terrain von Flimmern, Durchscheinden, Aufschimmern, Übergängen in Flecke, Glattheiten und Sprödigkeit, winzigen Rissen. Wegen des Ausdrucks dieser kühle Rationalität ausstrahlende, Ordnung schaffende Absicht schmiegte sich die Farbe und Manifestation der Vollkommenheit, das Gold in geometrische Systeme zwischen ebene Flächen gezwungen, an die Formordnung von unarmenden Eventualitäten oder wird damit konfrontiert. Die tragenden Formen in einem die Ränder und Ecken hervorhebenden viereckigen Raum den in erhebenden feinen Bogen sanft biegender Oberflächenbewegungen der geformten Leinwand folgend strahlen alte, barbaristische Atmosphäre aus: Noch hat sich nichts endgültig geordnet, die Umrisse sind noch nicht deutlich geworden, als wenn die endgültige Manifestation im edel glänzenden Gold zufällige, grobe, rohe Kräfte geformt hätten. Der nächste Schritt wäre die Auseinandersetzung mit der Problematik der mit der golden schimmernden Vollkommenheit konfrontierte unter das barbaristische Bildkörper gehängte vogelartige Formen („versteinerter Flug“) wo man sich mit

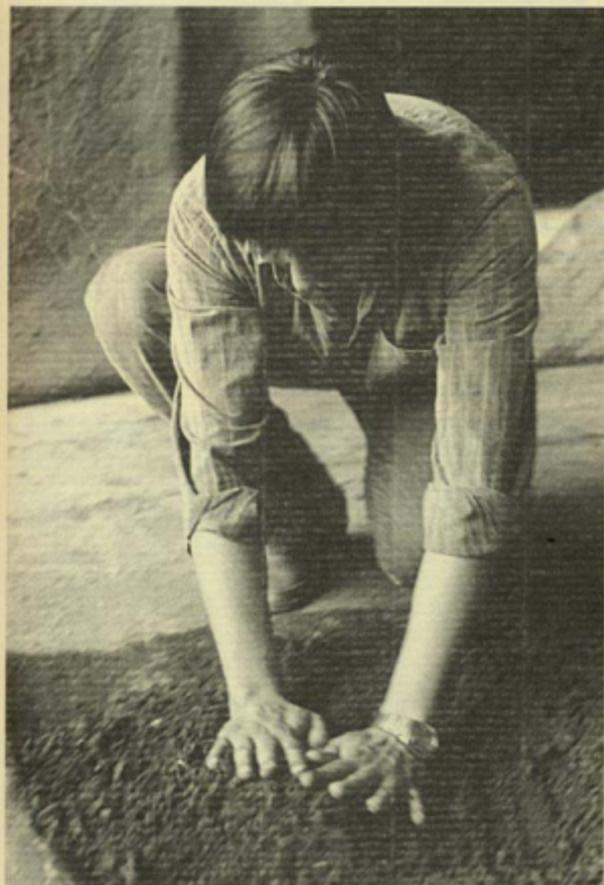
der sonderbare Eindrücke weckende Komposition von „Bild“ und „der Vogel“ oder der Joseph Beuys zitierende „Hase“ konfrontiert sieht. Der ehemalige, mit Leben gefüllte Körper, das Denkmal der Lebendigkeit, die Gebilde von schwer umreißbaren, ungeklärten Geschehnissen und Zuständen werden vielleicht in den Werken gebannt, mit Rätseln gefüllte Meditationsmittel tun sich, es öffnen sich mit Vergangenheit und Geheimnissen belastete Plätze, wir urteilen als wenn im Glanz des verwitterten Goldes und im Glanz des leeren Weißes unser zerflossener, nie dagewesener Reichtum, zu Illusionen gewordenen aurea aetas unsere unsicheren Hoffnungen sich verkörpern würden, sind wir doch lediglich bescheidene Zeugen des Übergangs von Transzendenz zur Wirklichkeit und der Wirklichkeit zu Transzendenz. In dieser unserer Eigenschaft sollten wir auch exakt formulieren, was wir sehen, wenn wir Gábor Záborszky's Werke „aus dem Goldenen Zeitalter“ und die anschließend entstandenen Werke – etwa die neue Wirklichkeit – betrachten, aber in dieser Anfangsphase der Aufgabe bleiben wir stecken.

Katalin Néray

ZEITALTER DES WANDELS

Gábor Záborszky's Werke in den 90er Jahren

Die im Januar 1990 in der Galerie der Redoute (Vigadó-Galerie) eröffnete Ausstellung Gábor Záborszky's trug den Titel: Zeitalter des Wandels. Dieses Motto,



das auf den ersten Blick zweifelsohne politische Assoziationen weckt, läßt sich auf unterschiedliche Art und Weise deuten, insbesondere dann, wenn man weiß, daß der Kunst eine direkte Aktualisierung ziemlich fern liegt.

Der Titel der Ausstellung läßt ein existierendes Werk vermuten, das mittlere Stück eines Triptichons (*Scheine, Sonne, scheine!* und *Der Barock wird kommen*), das in den Jahren 1988-89 entstanden ist. Das Werk und damit auch Gábor Záborszky's Dilemma ist die seit St. Stephan bekannte Formel, die das ethische und ästhetische Problem der Wahl zwischen Tradition und Erneuerung aufwirft. Zu dieser Zeit hatte Záborszky erklärt:

„St. Stephan hatte dem Rad der Welt eine starke Drehung gegeben. Er hatte mit allen Mitteln die Grundlagen für unsere Zugehörigkeit zu Europa geschaffen. Und dennoch: in den vergangenen vierzig Jahren gingen mehr Traditionen verloren als in den vorangegangenen Jahrhunderten.

In den Jahren 1988-1989 arbeitete ich an einem großformatigen Triptichon, das eine – vielleicht romantische – Formulierung des Wan-

dels und des Überlebens ist. Das ist das Hauptwerk meines Lebens."

Der Verfasser seines damaligen Katalogs, János Frank, hat es ebenso eingeschätzt. Lajos Németh, Kurator der ungarischen Abteilung der letzten, 1982 in Paris veranstalteten Biennale, spricht die Problematik der Wahl in Záborszky's Kunst ebenfalls an: Wählt er vielleicht den romantischen Weg der Antikunst, oder nimmt sich der schier unmöglichen Aufgabe unseres Zeitalters, der Weiterführung und Erneuerung der Kunst an?

Soweit man es heute beurteilen kann, hat er aus diesen beiden eine dritte formuliert, sofern all seine Werke einen Kampf mit der Tradition, der Materie und der eigenen Vergangenheit bedeuten.

Záborszky's Generation mag indessen in der Kunstgeschichte der jüngsten Vergangenheit vielleicht die erste gewesen sein, die mit der Lockerung der zentralisierten Lenkung die kulturpolitischen Lasten von sich abschüttelte, bzw. die in der zweiten Hälfte der 80er Jahre als Partner akzeptiert wurde. Diese Generation konnte nicht mehr weggefegt werden wie die um ein Jahrzehnt ältere. Diese Generation war schon in mehreren Gattungen konkurrenzfähig: sie war in der Malerei, Photographie, verschiedenen graphischen Verfahren, in der Plastik, auf dem Gebiet des Objekts und der Installation gleichermaßen bewandert. Man darf nicht vergessen, daß Záborszky bereits 1989 mit Fotos kombinierten Siebdrucken gearbeitet hatte und auch Kupferstiche mit dramatischen Szenen anfertigte, deren komplizierter Oberflächenreichtum in den späteren graphischen Tierdarstellungen zum Ausdruck kam. Er verwendete Äste, Blätter, Sand und Ziegenhaar, die er mit Plextol fixierte und mit Erdfarben bemalte. Diese Oberflächen erinnerten an den uralten Lehmewurf, an die rissigen Wände lateinamerikanischer Bauernhäuser, aber auch an die Höhlenwandzeichnungen des Urmenschen.

Bereits damals fand das Gold Verwendung, die auch bei ihm von Mythos umgeben, ein Mittel sakralen Inhalts ist.

Durch Záborszky's Triptichon wurde das Thema sowohl aus dem Kreis der heidnischen als auch dem christlichen Symbolsystem um weitere eindeutig ikonographische Einzelheiten bereichert.

Bedeutet das Triptichon den Beginn der Wende, des Wandels, so stellt sich anhand von *Goldenes Zeitalter I-IV* aus dem Jahre 1990 und *Denkmal an Joseph Beuys* sozusagen schon formell auch die oben bereits skizzierte Frage der Trennung.

Vor einem ein ziemlich unregelmäßiges Viereck bildenden Hintergrund schwebt eine Figur als seltsamer Vogel. Die Sache ist ziemlich geheimnisvoll, um uns in Unsicherheit darüber zu lassen, ob es sich um einen Ausbruch oder um gerade eine



Ankunft geht. Das gleiche trifft auch auf den Beuys herausbeschwörenden Hasen zu.

Auch die Palette beginnt zu dieser Zeit sich zu erhellen (im Falle der *Hommage à El Greco* wortwörtlich sich zu färben), die Formen hingegen sich zu vereinfachen.

Záborskys nächste große Begegnung mit der Papiermasse spielt sich um das Jahr 1992 ab. Darin sollte man im Falle eines als Graphiker beginnender Künstlers nichts Besonderes sehen, aber hier geht es um etwas anderes.

Die im Jahre 1992 im Budapeser Historischen Museum veranstaltete große internationale Papierkunstausstellung *Medium: Paper* hatte Záborskys Zuneigung den endgültigen Auftrieb gegeben.

Die mit Glasfaser verstärkte Eukalyptus-Faser, die dem Künstler in Fässern geliefert wird, scheint anfangs ein wahrlich formbarer Stoff zu sein. Sie ließ sich formen, aufwickeln, wie Hausfrauen den Teig zum Beugel formen, aber nach dem Erstarren bleibt ihre Form erhalten.

Der Künstler gibt sich aber damit noch nicht zufrieden, sondern er beginnt mit einem erneut unmöglich scheinenden Unterfangen: Er erforscht die archaischen Formen der Architektur, die würdevolle Tor-Form von Stonehenge und Einzelheiten der präkolumbischen Zeit und des frühen Mittelalters. Wie besessen will er Situationen durch die Anwendung von Gold- und Silberplatten darstellen, Situationen, die er persönlich erlebt oder auf Fotos gesehen hatte. Die aufgehende/untergehende Sonne durchscheint bestimmte Architektur, die ein Tor aber auch ein Korridor sein kann. Als solche gilt schon *Stonehenge*, das *Tor der Geschichte*, *Hommage à Japan*, *Barockzitat*, alle aus den Jahren 1995–96.

Er wird gewiß von der Begegnung mit der orientalischen, insbesondere der japanischen Kunst beeinflusst, deren zentrales Thema der emblematische, gleichzeitig aber sakrale Charakter ist. Großzügigkeit und Empfindlichkeit. Die Wahrung von Geheimnissen und die feine Anspielung auf ihr Vorhandensein.



Es ist kein Zufall, daß diese Arbeiten in die österreichisch-ungarische Ausstellung *Mythos-Memoria-Historia* und in deren Katalog im September 1996 aufgenommen wurden.

Es gibt aber in dieser Glasfaser-Papiermasse noch einige Möglichkeiten, mit denen auch Záborsky liebäugelt. Ich denke an die *Bonner Rolle* aus dem Jahre 1994 und an die *Weiche Form* aus dem Jahre 1996.

1994 verbrachte Záborsky im Rahmen des Künstleraustausches zwischen den Hauptstädten einen Monat in Bonn. Aus der erneuten Begegnung mit Werken in den deutschen Museen und von Künstler, die Joseph Beuys ähnlich charismatisch sind, ging die

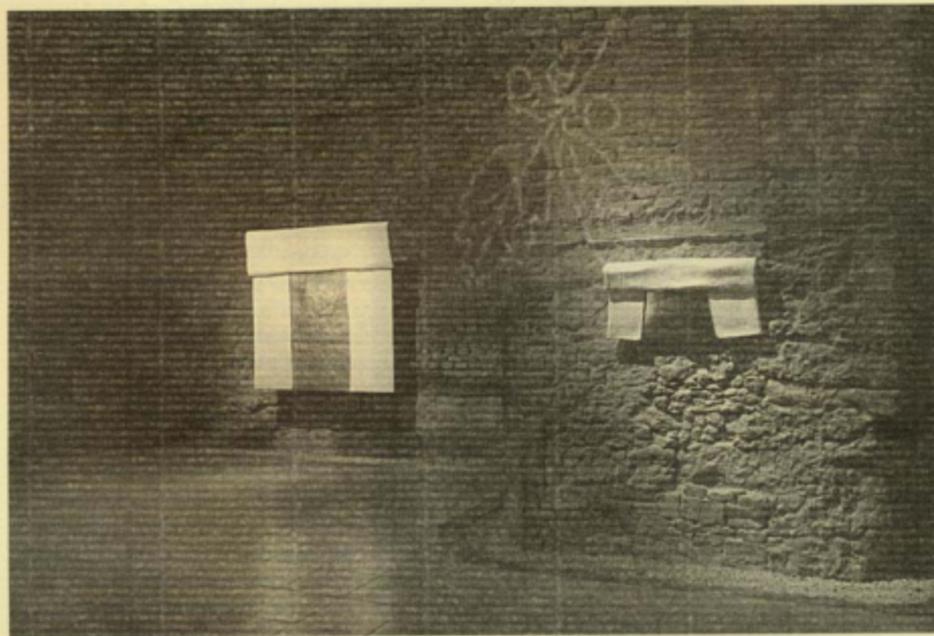
Idee hervor, daß auch die Papiermasse sich so behandeln läßt wie der Beuyser Filz. Man kann gar ganz versteckt auch plastische Texte darauf plazieren (ein Beispiel dafür ist die erwähnte Bonner Arbeit).

Noch einfacher, ahnungsvoller und raffinierter ist die *Weiche Form*. Diese gefaltete Form (Tuch oder Laken) ist auch in ihrer Einfachheit ansprechend. Die Oberfläche ist empfindlich, man kann man auch mit Papiermasse rustikale Wirkung erreichen wie mit der angeklebten Erde oder Sand. Die kaum hervorscheinende, silbern schillernde Metallplatte bedeutet etwas Geheimnisvolles.

Gábor Záborszky steht wieder vor der Wahl: Diesmal stellt sich die Frage eher ästhetisch als inhaltlich, obwohl die beiden miteinander eng zusammenhängen.

Ob er die Suche nach dem Licht die Jagd nach archaischer Schönheit und somit die schwere Last der universellen künstlerischen Tradition auf sich nimmt oder sich befreit und wieder einen neuen Weg beschreitet? Ich weiß, daß seine künstlerische Neugier ihn früher oder später dazu bringt, alle Wege, die sich aus der Materie, aus dem alle Farben des Spektrums enthaltenden Weiß, aus dem Gold und Silber der Ewigkeit bieten, zu erproben.

An der Schwelle des neuen Jahrhunderts, ja Jahrtausends, scheint dies beinahe eine verpflichtende Aufgabe.



László F. Földényi

REDUZIERTER REICHTUM

Die jüngsten Werke von Gábor Záborszky

Die Rollenbilder, die Gábor Záborszky Mitte der neunziger Jahre in Schneeweiß, Gold und Silber schuf, haben eine starke plastische, sensuelle Wirkung. Man tastet sie mit den Augen ab, und in den Fingern kribbelt es. Abgesehen vom visuellen Erlebnis verlocken sie zum direkten Kontakt. Am liebsten würde man mit der Hand über sie streichen – wie ja meistens bei Plastiken. Aber sind Záborszky's Werke überhaupt Plastiken? Gemälde sind es natürlich nicht. Sie sind wie Flaggen: mit sich selbst identisch, aber auf etwas völlig anderes verweisend. Nennen wir sie also in Ermangelung eines Besseren *Objekte*. Gegenstände, die gleichermaßen an urzeitliche Funde und an – von außerirdischen Wesen zurückgelassene – Gerätschaften unbekannter Bestimmung erinnern. Archaische Zeugnisse, die manchmal den Eindruck erwecken, als habe nie eine menschliche Hand sie berührt, und ein andermal wie Vorboten einer nachfolgenden, vorerst noch unbekanntes Kultur anmuten. Was ihnen entströmt, ist artifiziell, „gemacht“, aber auch sehr unpersönlich – wie nicht von Menschenhand geformt. Sie sind intim und sinnlich, wobei sie die Wahrnehmung in Dimensionen lenken, die alles Persönlichen entbehren. Ohne dabei leblos zu sein. Eher zeitlos. Indem sie Vergangenheit und Zukunft widerspiegeln, sind sie nicht dem gegenwärtigen Moment ausgeliefert.

Auf den ersten Blick haben die Rollenbilder aus glasfaserverstärktem Papier und hauchdünnem Metall eine fernöstliche – oder auch byzantinische – Wirkung. Klare, einfache, verständliche Werke, die sich dem Betrachter scheinbar leicht erschließen. Doch schon ihre stoffliche Aufmachung verrät die Dichotomie von Persönlichem und Unpersönlichem, die sie dennoch kompliziert macht. Die Strukturen etwa gleichen einander auf den ersten Blick. Doch trotz ähnlicher Formen erlebt der Betrachter einen steten Wandel. Jede Papierrolle rahmt oder verhüllt ein Zentrum auf ihre Weise – die eine erinnert an eine Fahne (*Bonner Rolle*, 1994), die andere eher an eine Wiege (*Haus der Sonne*, 1994), die dritte an einen halb hochgezogenen Theatervorhang (*Stonehenge*, 1996), die vierte an ein Tor (*Hommage à Japan*, 1995), die fünfte an eine Grabkammer (*Barockzeit*, 1995). Die Reihe ließe sich beliebig fortsetzen: durch immer neue *Tore* zu immer neuen Assoziationen.

Denn diese Werke sind Tore, die irgendwohin führen, durch die man gehen beziehungsweise blicken kann. Auch die Abmessungen ändern sich von Werk zu Werk, so daß manche wie ein Kleinod wirken, während andere eher drohend Halt

gebieten. Zudem unterscheiden sie sich in der Bearbeitung der Oberfläche. Da das Licht jeweils anders reflektiert wird, schimmern Gold oder Silber niemals gleich. Manchmal sind sie rustikaler, roher, und obwohl sie glänzen, scheinen sie das Licht mehr zu schlucken als abzugeben. Andere wiederum wirken wie eine unerschöpfliche Lichtquelle, deren Beleuchtung sich eigentlich erübrigt.

Was Strukturen, Maße, Flächen und Farben angeht, bewegen sich Gábor Záborszky's jüngste Arbeiten in einem relativ schmalen Spektrum. Allerdings sehe ich in dieser Art Reduktion keinerlei Verarmung, da sich eine enorme Vielfalt an Sensibilität abzeichnet. Zweifellos hatten seine früheren Werke – insbesondere Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre, als Foto, Grafik und zweitweilig Plastisches sie gemeinsam prägten – eine buntere Bildsprache. Mitunter glich ihre Struktur einem unentwirrbaren Labyrinth. Im Vergleich zu ihnen sind seine jetzigen Werke wesentlich überschaubarer. Aber nicht etwa ärmer. Vielmehr klarer, eindeutiger. Als näherte Záborszky sich einem geheimnisvollen Zentrum, das natürlich nie sichtbar wird und doch in jedem seiner Werke spürbar vorhanden ist. Sonst hätte es kaum zu dieser Klärung, diesem verdichteten Substanzblick kommen können.

Für mich sind seine neuesten Werke *reduzierter Reichtum*. Záborszky bewahrt die Grundgedanken seiner Kunst, während er die unweigerlich damit einhergehenden Zufälligkeiten immer stärker abstrahiert. Die optischen Konsequenzen dieses Vorganges werden sofort deutlich. Bei den Fotografiken war er noch thematisch gebunden: mit *literarischen*, also narrativen Bezügen, die in einem spannungsgeladenen Verhältnis zu den rein visuellen Aspekten standen. Im Laufe der Jahre entfernte er sich dann von den thematischen Anspielungen und gewährte der reinen visuellen Beschaffenheit mehr Spielraum. Seine Aufmerksamkeit konzentrierte sich auf die Struktur, das Licht, die Farbe und die Gestaltung der Oberfläche.

Askese beschert aber auch Bereicherung. Etwas verschwindet, ohne verloren zu gehen. Auf Záborszky's jüngste Werke bezogen, bedeutet das: Diese Welt konnte sich nur visuell erneuern, weil er sich weiterhin jenen Fragen widmete, die ihn schon in den siebziger Jahren beschäftigt hatten. Seine frühen Fotografiken sollten einen Moment festhalten, wobei es in jedem Fall darum ging, das der Zeit entrissene Jetzt denkmalartig zu verewigen. Auf Werken wie *Ich zitiere die sechziger Jahre, Versteinungen, In Erinnerung an eine alte Produktion* oder *Durch Schimmel schimmernde Erinnerung* (1978–1981) sind komplizierte räumliche Strukturen mit menschlichen Figuren oder Gipskulpturen zu sehen. Diese Gestalten wirken mal wie versteinert, mal wie *gekreuzigt* – auch wenn es dafür keinerlei mythologisch-geistliche Hinweise



gibt. Hier vermittelt das Kreuz das Erlebnis der Unvereinbarkeit von Moment und Ewigkeit: Die dargestellten Menschen leben ganz offensichtlich, derweil sie wie Scheintote anmuten. Jeder ist sein eigenes Denkmal. Und die geheimnisvollen Konstruktionen, die sie umgeben, erinnern gleichermaßen an natürlichen Lebensraum wie an naturwidrige Käfige.

Diese frühen Werke haben eine ähnliche Wirkung wie plötzliches Foto-Blitzlicht in einem dunklen Zimmer. Der Raum ist einen Moment lang erhellt, doch diese Flüchtigkeit läßt die Einrichtung fremd werden, eine neue Atmosphäre entstehen. Die Möbel sind nicht mehr Möbel, sondern Masse, die Gegenstände sind unergründliche Sinnbilder, das Zimmer ist ein Raum mit unbekannter Bestimmung, der seine physische Realität verloren hat. Eines der kompliziertesten und besten Werke dieser Schaffensperiode, *Vom Regen in die Traufe* (1978), macht den Raum unkenntlich, ja gespenstisch, ohne dabei in Frage zu stellen, daß sich der reale, physische, in seinen Details noch rekonstruierbare Raum vom inneren, psychischen, visuell unvorstellbaren und dennoch gut wahrnehmbaren Raum trennen läßt.

Die Dichter-Zyklen zu Babits (1983) und zu Radnóti (1984) veranschaulichen mit einer für Záborszky's ganzes bisheriges Oeuvre beispiellosen Unmittelbarkeit Lebenssituationen, wie sie die Fotografiken lediglich schlußfolgern ließen und auch die späteren Rollenbilder nur mittelbar zeigen. Die Fotos und Texte des todkranken Babits und des (als jüdischer Zwangsarbeiter) todgeweihten Radnóti verweisen ohnehin auf eine existentielle Grenzsituation, und die komplexe Bildwelt, in der sie eingebettet sind, macht diese Grenzsituation für den Betrachter buchstäblich begreifbar, *gegenwärtig*. In diesen Zyklen klingt auch die Welt der abstrakten Expressionisten oder Arnulf Rainers an. Das Tragische, das Záborszky sonst nie so unverhohlen artikuliert, lenkt die Aufmerksamkeit zu den tiefsten Wurzeln seiner Kunst. Eine zentrale Frage der Fotografiken ist meines Erachtens das Verhältnis zwischen dem gegenwärtigen Augenblick und der Ewigkeit: Welchen Reiz übt die Zeitlosigkeit auf den zeitlich eingebundenen Menschen aus und welche tragischen, unlösbaren Widersprüche ergeben sich daraus? Diese Frage steckt auch in den Dichter-Zyklen, wobei Záborszky nicht *narrativ* und somit unweigerlich dramatisch intoniert, sondern *visuell verdichtet*. Bei ihm liegt die Betonung in beiden Fällen eindeutig auf der *inneren Erfahrung*.

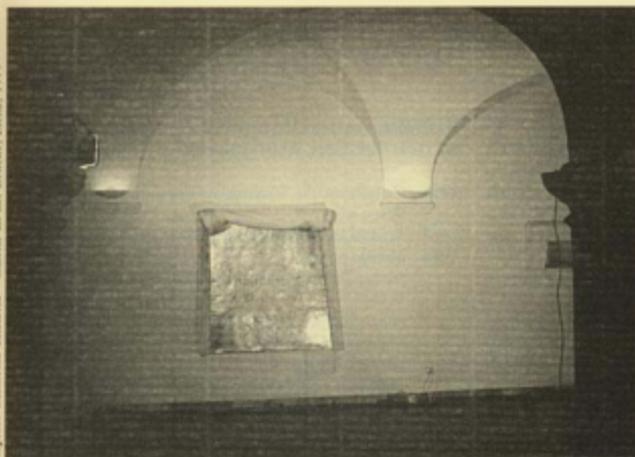
Nach diesen Arbeiten nimmt seine Kunst eine radikale Wende. Neue Materialien – Plextol, Sand, Holz, Stroh, Leinen – erscheinen, und gleichzeitig wachsen die Werke in drei Dimensionen. Bezeichnenderweise gewinnen diese stark *sensuellen* Stoffe eben durch die Vertiefung der erwähnten *inneren Erfahrung* an Bedeutung. Andererseits zeigt sich, wenn man die Mitte der achtziger Jahre entstandenen Werke mit früheren vergleicht, sehr deutlich, daß die neuen Materialien Seelenzustände veranschaulichen möchten. Das Thema Zeit und Zeitlosigkeit wandelt sich Mitte der Achtziger zur Problematik persönlicher und außerpersönlicher Erfahrungen. Das für die Fotografiken typische Verhältnis von geometrischer Struktur und organischer Form weicht allmählich einer anderen Problematik, und zwar zu welch archaischen Schichten, die sich vielleicht gar nicht unbedingt aus individuellen Erlebnissen ergeben, der Mensch gelangen kann, wenn er bis zu den Wurzeln individueller Erlebnisse vordringt.

Neues taucht auf: urtümlich, nie dagewesene Tiere (*Einhorn und Vogel*, 1985; *Leonardos kleines Ungeheuer*, 1986; *Chimäre*, 1988), existierende, aber völlig abstrahierte Wesen (*Duett: das kleine Huhn und der alte Wal*, 1985; *Widder*, 1986), emblematische Ansichten (Wappen, Wolkendarstellungen). Alles wird abstrakter und gewährt Assoziationen weiten Raum, ohne sie jedoch ausufern zu lassen. Werke wie der Zyklus *Märchen der Erde*, das spätere *Goldene Zeitalter* (1990) oder *Denkmal für Joseph Beuys* (1990) lassen sofort, ohne jeden konkreten Anhaltspunkt, an archaische Kulturen denken. Manche Arbeiten sind glatt und wie zum Streicheln geschaffen, andere weich und kissenartig, wieder andere kantig und rissig, und manchmal ragen spitze Sporne, Stacheln, Stecken auf – sei es als Symbol der Sexualität (*Begegnung*, 1987) oder als beunruhigendes Ornament. Für die drei Stücke des großen Triptychons von 1988/89 (*Scheine, Sonne, scheine!*, *Zeitenwandel*, *Der Barock wird kommen*) sind Formen, Formate, Materialien, Strukturen und Farben von bislang unbekannter Komplexität und Dichte kennzeichnend. Sie markieren einen eben solchen Wendepunkt wie zuvor die Dichter-Zyklen. Mit diesem Triptychon lotete Záborszky Tiefen einer inneren Erfahrung aus, die zugespitzten Gegensätzen und Konflikten den Weg zu ungeahnter Harmonie bahnt. Dafür sprechen sowohl die konkreten Indiz-Fragmente (z.B. Kosmos, Himmelskörper, Tod, Kreuz, Kreuzigung, Gotteshaus, Kruzifix) als auch die Ruhe ausstrahlenden Materialien und Farben, die nicht mehr so grob und dunkel, sondern heiter und friedvoll wirken.

Mitte der neunziger Jahre gelangt Záborszky dann zu einer plastischen und visuellen Lösung, die sich zwar von seinem ganzen bisherigen Schaffen herleitet, aber eine völlig neue Qualität bringt. Ich erwähnte eingangs die byzantinische beziehungsweise orientalische Wirkung der Rollenbilder, die Záborszky quasi ohne jeden Hinweis auf diese Kulturen erzielt. Sie erübrigen sich bei Gold, Silber, gerolltem schneeweißen Papier. Denn bestimmte Werkstoffe verweisen nicht einfach auf eine Kultur, sondern tragen sie in sich.

Rückblickend war es eigentlich zu erwarten, daß Záborszky über kurz oder lang zu Gold, Silber und Weiß gelangen würde, deren alchimistische Bedeutung auf der Hand liegt. Aus der Terminologie der Alchimie stammt ja auch ein Begriff, der seit mehr als zehn Jahren eine zentrale Rolle in seiner Kunst spielt: Archetyp. In beiden Fällen geht es um *Suche*. Der Archetyp ordnet das im menschlichen Gedächtnis schlummernde kulturelle Erbe und hilft so der Psyche bei der Erschließung ihrer Tiefenschichten: nämlich der Seele der Seelen, des Geistes, des Pneumas. Die Alchimie wiederum forscht, indem sie die Eventualitäten der Materie (mit der materiellen Existenz einhergehende Unreinheit) abbaut, nach der ersten Materie (*prima materia*), die – als Ursprung aller Dinge – selbst nicht materieller Natur ist. Was aber ist das: keine Materie, die dennoch Materie schafft? Nun, gleichfalls der Geist, das Pneuma.

Diese offene Suche und ihre Darstellung kennzeichnet die byzantinische Kunst, die Ikonenkunst, aber auch die fernöstliche und vor allem die japanische Kunst. Záborszky hat, wie schon viele vor ihm, einen bestimmten Punkt erreicht. Doch statt sich auf *direkte* Andeutungen und evidente Reminiszenzen zu stützen (was zu Stilmachung und Exotismus verleiten könnte), verwendet er die visuelle Alltagssprache der Gegenwart – vom Fotogramm über die Malerei der abstrakten



Expressionisten oder Wiener Aktionisten bis zur *Ars Povera*, zur individuellen Mythologie, mitunter sogar inklusive *Land Art*. Ihm geht es nicht darum, die *Vergangenheit* romantisch aufzufrischen, sondern die in der Tiefe der Gegenwart verborgenen Wurzeln freizulegen. Nach etwas zu forschen, das als Tiefenschicht in allem Persönlichen oder Unpersönlichen steckt und die gemeinsame Basis alles Individualisierten bildet. Und das ist nichts anderes als – wie jene *Tore*, an die Záborskys jüngste Werke erinnern – alles in sich aufnimmt und für die Bewahrung der Vielschichtigkeit der existierenden Dinge sorgt, indem er in allem das übereinstimmende aufzeigt.

– wie jene *Tore*, an die Záborskys jüngste Werke erinnern – alles in sich aufnimmt und für die Bewahrung der Vielschichtigkeit der existierenden Dinge sorgt, indem er in allem das übereinstimmende aufzeigt.