



MEISTERWERKE DER UNGARISCHEN MODERNE

MEISTERWERKE DER UNGARISCHEN
MODERNE

Ausstellung der hauptstädtischen Gemäldegalerie
(Ungarn) im Schloss Plankenwarth bei Graz
18. August – 29. Oktober 1989

ZUM GELEIT

Mit der Ausstellung

„Meisterwerke der Ungarischen Moderne“ setzt Schloss Plankenwarth die nun schon zur steirischen Tradition gewordenen kulturellen Aktivitäten mit einem attraktiven und wichtigen Beitrag zum Ausstellungsgeschehen fort.

Über politische Grenzen hinweg wirkt die überregionale Zusammenarbeit im künstlerischen Bereich völkerverbindend und trägt zum gegenseitigen Verständnis bei.

Nach bedeutenden Ausstellungen österreichischer Künstler der Jahrhundertwende, wie Egon Schiele, Oskar Kokoschka und Gustav Klimt, ist es uns nunmehr gelungen, vom Historischen Museum der Stadt Budapest eine im Ausland noch nie gezeigte Gemäldeausstellung ungarischer Maler des 20. Jahrhunderts auf Schloss Plankenwarth zu präsentieren.

Wir begrüssen die Ausstellung besonders als Konfrontation gegenüber den wesentlichen Kunstströmungen des westlichen Europas und hoffen auf eine grosse Publikumsresonanz der steirischen bzw. österreichischen Kulturfreunde.

Wir möchten allen, die am Zustandekommen dieser Ausstellung beteiligt waren, aufrichtig danken.

Unser besonderer Dank gilt dem Herrn Generaldirektor des Historischen Museums der Stadt Budapest, Dr. László Selmezi für sein grosszügiges Engagement. Der Kunsthistorikerin des Budapester Museums, Frau Emilia Földes und ihren Mitarbeitern schulden wir besondere Anerkennung für ihre umfassende Leistung bei der Zusammenstellung der Kurzbiographien der Künstler und bei der Gestaltung des Kataloges.

Unser Dank gilt auch dem Kulturreferenten der Steiermärkischen Landesregierung Prof. Kurt Jungwirth, der Steirischen Raiffeisenbank mit ihrem Generaldirektor Dr. Georg Doppelhofer, der Kleinen Zeitung mit Generaldirektor Dr. Hans Sassmann und Verlagsdirektor Kommerzialrat Julius Kanz, für die Förderung und Unterstützung dieses ambitionierten Unternehmens.

Wir begrüssen daher mit grosser Freude die Ausstellung „Meisterwerke der Ungarischen Moderne“ in der „Ludwigsburg“ des Schlosses Plankenwarth und hoffen auf guten Zuspruch dieses kulturpolitischen Experimentes, das neue Wege der Partnerschaft und Zusammenarbeit zwischen Ungarn und Österreich auf privatwirtschaftlicher Basis aufzeigt.

Schloss Plankenwarth, im August 1989

Dr. Gerhard und Friederike Waisocher

Die Geschichte der modernen ungarischen Malerei begann mit der Gründung der Künstlerkolonie in Nagybánya (1896). Den Stil von Nagybánya hat die Persönlichkeit von Károly Ferenczy geprägt. Er hat das fast dogmatische System der strengen Natürlichkeit und des reinen Malerischen verfaßt, das, die optische und atmosphärische Einheit des Bildes betonend, kaum oder überhaupt nicht erlaubt hat, daß das auch in Worten Erzählbare dargestellt werde. Die Menschendarstellung, das gesellschaftliche Problem wurden aus ihrer Malerei verdrängt. – Dieses Thema erschien, an die Tiefe von Rembrandt erinnernd, auf den Gemälden des einsamen, sonderbaren Malers, László Mednyánszky. – Während Ferenczy die ungarische Kunst mit den Prinzipien des Impressionismus bereichert hat, hat József Rippl-Rónai, der mit der Künstlergruppe »Nabis« gemeinsam gearbeitet hat (1892, Paris), sie mit den Errungenschaften des Postimpressionismus ergänzt. Statt die malerischen Probleme des Postimpressionismus konsequent zu analysieren und zu lösen – wozu er durch sein Talent prädestiniert war – wandte sich seine Kunst nach seiner Heimkehr (1902) der dekorativen Auffassung zu. Im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts hat eine Gruppe junger ungarischer Maler als ihre Pflicht angesehen, die von der widersprüchsvollen ungarischen Wirklichkeit gestellten Fragen zu beantworten. Die Malergruppe wurde unter dem Namen »Die Acht« (Béla Czóbel, Lajos Tihanyi u.a.) bekannt. Zur Verwirklichung ihres Programms haben sie die Möglichkeiten des Stils von Nagybánya als unzureichend empfunden, haben mit der Praxis des Impressionismus gebrochen, ohne aber eine eigene, einheitliche Formsprache herausbilden zu können. Sie haben im wesentlichen die avantgardistischen Richtungen vom Beginn des Jahrhunderts in die ungarische Kunst eingeführt. Ihre Modernität und Offenheit ist bis zum heutigen Tag vorbildlich. 1912 ist die Bewegung der Acht zum Stillstand gekommen. Ihre Rolle wurde unter der Leitung von Lajos Kassák von den ungarischen Aktivisten

übernommen. Kassák hat 1915 die Zeitschrift TETT (Tat) und 1917 die MA (Heute) gegründet. An den von der MA organisierten Ausstellungen haben János Kmetty, Lajos Tihanyi, János Máttag Teutsch und József Nemes Lampérth teilgenommen.

Der verlorene Krieg und die niedergeschlagene Revolution haben das gesellschaftliche und kulturelle Gesicht des Landes vollkommen verändert. Die Mehrheit der progressiven Künstler mußte emigrieren oder als Dissident in Ungarn weiterleben. Der Aktivismus hat sich in Wien voll entfaltet, in dem einige Maler (László Moholy-Nagy, Sándor Bortnyik) unter der Leitung von Kassák zum Flächenkonstruktivismus gekommen sind. Viele ungarische Künstler haben in der internationalen Avantgarde eine bedeutende Rolle gespielt, ihre Wirkung auf die zeitgenössische ungarische Kunst aber war gering.

Das Gesicht der ungarischen Kunst haben zwischen den zwei Weltkriegen im wesentlichen zwei aufeinanderfolgende Generationen geformt. Die Tätigkeit der älteren hat sich in der zweiten Hälfte der 20er und in der ersten Hälfte der 30er Jahre entfaltet. Die jüngere Generation hat sich Ende der 30er, Anfang der 40er Jahre gefunden und ihren eigenen Stil herausgebildet. Die Künstler der älteren Generation haben in verschiedenen Stilen geschaffen, Ihre Mentalität, ihre künstlerische Auffassung sind aber – mit geringen Ausnahmen, so z.B. Gyula Derkovits – einheitlich und unterscheiden sich von den Ansichten der Acht, der Aktivisten und auch von ihrer eigenen früheren Auffassung wesentlich. Sie sind eine zwiespältige Generation, für die stille, resignierte Verschlossenheit charakteristisch ist. Ihre Kunst wurde durch die Absicht der Traditionsbewahrung und durch den Expressionismus geformt. Die Tätigkeit der Künstler des Gresham-Kreises (Aurél Bernáth, Béni Ferenczy u.a.) geht auf die Traditionen von Nagybánya zurück. Ihr Stil wurde als Post-Nagybányaismus bekannt und Jahrzehntelang anerkannt. Die ungarischen Vertreter der École de Paris (Béla Czóbel, János

Kmetty u.a.) haben eine direkte Verbindung zwischen dem Post-Nagybányaismus und der Pariser Schule geschaffen.

Ihre französische Orientierung hatte eine entscheidende Wirkung auf die spätere Gründung der Künstlerkolonie von Szentendre. Last but not least gehörten zwei bedeutende Künstler des ungarischen Expressionismus, József Egry und Gyula Derkovits ebenfalls zu dieser Generation.

Die in den 30er Jahren auftretende Generation hatte kein direktes Erlebnis mehr von Nagybánya, von den progressiven Bewegungen des Anfangs des Jahrhunderts. Als unmittelbare Erfahrung erscheint für sie die immer brutaler werdende ungarische Wirklichkeit, die zur Revolte zwingt. Die progressiven jungen Maler haben József Egry zum ethischen Vorbild gewählt, ihr Stil war aber einmalig und »unnachahmlich«. Sie wurden sich bald bewußt, daß sie zur Durchführung ihres von Bartók übernommenen Programms – Ordnung schaffen im Chaos, den Kampf mit den menschen- und kunstfeindlichen Tendenzen der Zeit aufnehmen – eine radikale neue Formssprache herausbilden müssen. Ihre Bestrebungen und ihre Tätigkeit sind von zwei Namen geprägt: von Jenő Barcsay und Lajos Vajda. Ihre Tätigkeit ist mit der Künstlerkolonie in Szentendre verbunden, die zum Schaffenszentrum der sich in den 40er Jahren entfaltenden zweiten ungarischen Avantgardebewegung (Imre Ámos, Dezső Korniss, Endre Bálint) wurde.

Diese progressiv gesinnte Gruppe wurde durch den Krieg und den Faschismus dezimiert (Vajda, Ámos), ihre künstlerischen Prinzipien und stilistischen Errungenschaften lebten und wirkten aber in den späteren Jahrzehnten der Künstlerkolonie in Szentendre und in den Bestrebungen der Europäischen Schule weiter. In der Hoffnung der Entfaltung und der Progression entwickelte sich simultan mit dem Beginn des Ausbaues ein reges künstlerisches Leben.

In den Jahren 1945–1949 sind drei verschiedene Tendenzen zu unterscheiden. Vertreten sind die Meister des Post-Nagybányaismus, die Mitglieder der zweiten ungarischen Avantgardebewegung in der Europäischen Schule (1946) und die Neurealisten, die sich in der Ausstellung »Der Gemeinschaftskunst zu« (1948) gruppiert haben. Die Vertreter des Post-Nagybányaismus pflegten die Traditionen der ungarischen Malerei, die der Europäischen Schule (Korniss, Bálint, Margit Anna, Tibor Vilt) wollten aber die Traditionen von Bartók und Vajda mit den modernsten Ergebnissen der europäischen Kunst vereinigen.

1949 wurde diese Entwicklung abgebrochen. Das war

das Jahr der wirklichen künstlerischen Zäsur in Ungarn. Die dogmatische Kulturpolitik hat den sozialistischen Realismus zum einzigen und allgemeinen Stil erhoben, der jedoch nur dem Namen nach realistisch war, in der Tat aber als der platteste Naturalismus bezeichnet werden kann. In den Jahren 1949 bis 1957 waren die Vertreter der Progression nicht nur in ihrer künstlerischen, sondern auch in der menschlichen Existenz bedroht.

1957 wurde die erste Bilderausstellung in der Budapester Kunsthalle eröffnet, an der alle ungarischen Künstler ohne jede Zensur teilnehmen durften. Die wirkliche Entfaltung konnte aber erst Mitte der 60er Jahre beginnen. Dieses Jahrzehnt widerhallte von scharfen kulturpolitischen und fachlichen Diskussionen. Während die künstlerische und ethische Attitüde der Meister des Post-Nagybányaismus in den 50er Jahren – wenn auch anders, als die der progressiven Künstler – paradigmatisch werden konnte, wurde sie zu dieser Zeit durch ihren erstarren Akademismus zum bittersten fachlichen Feind; obwohl ein Teil der »Erneuerer« unter ihren Fittichen hervor ging. Ende der 50er Jahre wurde die Graphikergeneration mit den Studien fertig, die unter der Leitung von Béla Kondor den heftigsten Kampf für die Erneuerung der ungarischen Graphik geführt hat. Als Schüler von Bernáth absolvierten auch die Vertreter des ungarischen Surrealismus und des magischen Realismus (Tibor Csernus, László Lakner) Anfang der 60er Jahre ihre Studien. Eine andere Gruppe der sich gegen »die eigenartige ungarische Malerei« erhebenden Maler – die mehr Wirkung auf die 70er Jahre ausübten – hat sich den Mitgliedern der einstigen Europäischen Schule angeschlossen. Das war eine große und fruchtbare Begegnung der »alten« Avantgarde mit der »neuen«, die die Entwicklung der zeitgenössischen ungarischen Malerei entscheidend beeinflußt hat. Das Lebenswerk einiger »alter« Meister hat sich voll entfaltet (Barcsay, Schaár, Vilt, Lili Országh, Béla Veszelszky) und trug zur Selbstverwirklichung einiger junger Maler, zur Entwicklung ihres eigenen Stils fördernd bei (Pál Deim). Die eigene Wege betretende neue Kunst stellte sich, Deklaration und Programm abgebend, 1968 auf der IPARTERV-Ausstellung vor (Jovánovics, Lakner, Hencze, Keserű, Tót).

In der autonomen Entfaltung ihrer Kunst vereinigten sich die europäische Modernität und der nationale Charakter – nach langer Zeit zum ersten Mal – frei. Ihr Kampf, ihre Unversöhnlichkeit garantierte den neuen Malern der 70er Jahre die Möglichkeit der inneren, autonomen Entwicklung.

GÁBOR ZÁBORSZKY 1950–

Er absolvierte 1974 die Hochschule für bildende Kunst, wo er bei György Kádár und Ignác Kokas studierte. 1977 bis 1979 erhielt er das Derkovits-Stipendium, seit 1980 ist er Lehrer der Fachmittelschule für bildende und angewandte Kunst.

"Die riesigen Tierfiguren von Záborszky waren zuerst 1985 anlässlich der Ausstellung "Neue Sensibilität III" zur Schau gestellt. Sie waren ganz einfach an die Wand des gewölbten Kellers gelehnt. Ihre Färbung erinnerte an die Erdenfarben der uralten Höhlenmalerei, ihre sanft konkaven und konvexe, plastisch geformte Oberfläche imitierte die unebene Oberfläche der natürlichen Wände einer Höhle. Die Figuren waren zugleich selbständige, autonome, aus einer Perspektive gesehene "Skulpturen". Ihre mit dunkelroten, schwarzen, rostfarbenen Tönen gemalten Details haben durch ihre gegenständlichen Andeutungen – durch ihre Formen, die auf Köpfe, Augen, Beine, Hörner hindeuten – die Massen interpretiert.

Die an dicke Äste gespannte Leinwand folgt den natürlichen Beugen und Knorren der Äste, sie übertragen die räumliche Situation der Umrisslinien an die Oberfläche. Sie wird dadurch lebendig, plastisch differenziert. Die Leinwand wird von mit Bindematerial gemischtem Sand oder von Erde bedeckt, die ausgetrocknet eine an Sandstein oder an vertrockneten Ton erinnernde, "natürliche", "originelle" Oberfläche bilden. An den Rändern bleiben die Äste manchmal unbedeckt, manchmal sind sie mit Sand oder mit Farbstoff gedeckt. Sie haben eine doppelte Funktion: Sie schließen die Form endgültig ab, machen die Formation erkennbar; andererseits sind sie selbst an einigen Stellen konkrete Teilformen, sachliche Details.

Záborszky gräbt stellenweise Figuren in den Sand, zieht tiefe Gräben, anderswo malt er nur einige Gesten auf ihn. Diese informellen Figurenfolgen manchmal den durch die Äste vorgeschriebenen Konturen der Form, die an Stiere, Bären, Fische oder Vögel erinnert, anderswo machen sie nur die Oberfläche reicher; wieder an anderen Stellen werden sie zu selbständigen Zeichen und erinnern an uralte Schriften, an archaische Zeichen.

So können auch die Formen selbst unterschiedlich interpretiert werden. Man kann sie als eine Ober-

fläche betrachten, die – auf einigermaßen ähnliche Weise, wie die Methode "der geformten Leinwand" – die räumlichen Grenzen des Bildfeldes, die Bildränder also, aus der auf dem Bild erscheinenden Form selbst ableitet, die Ränder der Form werden also mit denen des Bildes identisch. Die Umrißlinie der Tierfigur auf dem Bild wird zur Umrißlinie des Bildes selbst.

Diese Bildoberfläche wird aber nicht nur zweidimensional, sondern auch im Raum dreidimensional geformt. Das Bild hat auch reliefähnliche plastische Werte, d.h. seine Oberfläche wird durch die konkaven und konvexen Formen differenziert. Sie wird zuweilen zu einem realen Körper, zu einer Masse, die dicht ist und sich nach vorne und nach hinten ausbreitet. Der körperliche Charakter wird auch durch die Unbedecktheit der Äste bzw. durch räumliche Anordnung der Tierfiguren betont. Sie werden manchmal an die Wand gelehnt, ein anderes Mal in der Höhe aufgehängt. Die reliefähnliche Form macht sich also von der Wandoberfläche unabhängig, nimmt als dreidimensionaler Körper im Raum Platz, der ihn umschließt. Die Tierfiguren von Záborszky sind jedoch immer von einer Ansicht, "bildhaft". Wenn wir sie als "Höhengemälde" betrachten, dann wird die ausgeschnittene, umgrenzte Form wieder zur Oberfläche; aber nicht mehr einfach die Oberfläche des Bildes, sondern die rissige, unebene, »originelle« Oberfläche der natürlichen Wände der Höhle, die die zerstörten Darstellungen einer uralten, natürlichen Kultur bedecken. In diesem Falle erinnert der stilisierte, primitive Realismus von Tierköpfen, Beinen und Flügeln im Zeichen eines lyrischen-ästhetischen Archaismus an den originalen Inhalt der magisch-rituellen Darstellung. In dieser Hinsicht schließt sich die Kunst von Záborszky dem Gedankenkreis der individuellen Mythen an. Seine Tierfiguren bringen eine ästhetische »Sonderwelt« um uns zustande. Die Objekte dieser Welt können Lebewesen, Tiere und Formen der Natur sein, oder aber Felsenflächen von Höhlen, vollgezeichnet mit magischen Darstellungen, Bildern von unbekannter Bedeutung."

Aus dem Katalogvorwort von Lóránd Hegyi
Ausstellungssaal in der Dorottya-Straße,
Budapest, 1987



Gábor Záborský: Old Santa Fee Rail. 1987.