

Der Kanon hinter dem Bild oder Des Malers Attitüde

Akademische Weisen

Szilard Huszank gehört nicht zu den Malern, die das eigene Tun eloquent darstellen. Auch sein malerisches Schaffen scheint nicht besonders beredt, arbeitet er doch mit einem engen Motivkomplex: Interieurs, Stillleben und Akte, klassische Genres also. Seine Gemälde sind Phantasieräume. Auf aus abstrakten Farbsegmenten komponierten Bildflächen oder in unwirklich-ungewissen, ja untiefen Bildbühnen collagiert er ausgeschnitten und austauschbar wirkende, teils wiederkehrende Gegenstände, Möbelstücke und meist gesichts- und blicklose Mädchen als posierende Requisite. Deren Gleichwertigkeit und Alltäglichkeit suggeriert Authentizität, aber das zufällig Verfügbare ist mehr oder weniger eindringlich mit bewusst gesetzten Zitaten aus der Kunstgeschichte „gesampelt“. Dieser Bezug auf Ensor, Morandi, Balthus, Manet, Ingres, Bonnard, Chardin oder auch Gauguin hat offensichtlich ganz praktische Gründe: der Maler befasst sich eingehend mit malerischen Problemen, deren Lösung er an Malern vergangener Epochen studiert.

Eindrücklich ist sein Bemühen um ausgewogene Kompositionen, die er auch mit beliebig eingebauten Gegenständen erlangt, wie etwa einer roten Melone als Farbelement. Der Bildaufbau wird so stark gefügt und als abstraktes System kenntlich, das einer musikalischen Komposition vergleichbar verschiedene Motive und wechselnde Tonarten variiert. Einzelne Bildmotive erhalten aber nicht nur einen kompositorischen Farbwert, sondern er stattet sie auch mit widersprüchlichen räumlichen Beschreibungen aus: autonome Glanzlichter, wechselnde Blickachsen und scherenschnittartige Konturschatten, gelegentlich auch breite Schattenflächen oder nicht „ausgemalte“ Bildsegmente lassen die Dinge – Tische, Stoffbahnen und Näpfe – aus der Bildtiefe hochklappen zum flächigen Farbzeichen. Andere Gegenstände und Figuren schildert er in fast altmeisterlicher Manier in ihrer ganz eigenen Substanz und Plastizität. Innerhalb eines Bildes wechselt er je nach Motiv die Malweise, oftmals hat skizzenhaft Erfasstes eine fast vibrierende Bewegtheit, schimmernde Stoffe und Haut machen einen haptischen Eindruck, durchscheinende Lasuren stehen neben gestischem Duktus. Dieses Changieren und die teils angeschnittenen Gegenstände oder Glieder der weiblichen Figuren zelebrieren – innerhalb der strengen kompositionellen Fassung – die Flüchtigkeit des Augenblicks und des Lichtspiels. Ausgewählte Motive wie „Ulrike“ oder einen „Sitzhocker“ verwendet er mehrmals und fokussiert sie – diese einkreisend – aus verschiedenen Blickwinkeln. So erzählt er uns Betrachtern von des Malers Wahrnehmungsprozessen, von seinem Weg vom Sehen zum Malen, vom Zweifel und dem Akt der Vergewisserung als malerischer Prozess.

Der Kanon hinter dem Bild: Vorbilder und Stilsetzung

Die genannten Bezugnahmen, mancher Vergleich mit zeitgenössischen Künstlern und die Abgrenzung gegen bestimmte kunsthistorische Begriffe öffnen den Blick für der Gemälde Bezugssystem. Schon in den Titeln „Beuys beim Wort genommen“, Julia (Hommage á Balthus)“ und „Frühstück im Grauen“, was auf Edouard Manet anspielt, stellt der Maler sein Wissen der Kunstgeschichte heraus. Er greift mit dem Genre Stillleben auf eine klassische Kunstgattung zurück, die er etwa bei Chardin schätzen gelernt hat. Wie dieser malt er wiederholt dieselben alltäglichen und nicht der Repräsentation dienenden Geschirrtelle. Bei Morandi fand er Gegenstände in frontaler Augenhöhe, farbliche Gleichwertigkeit sowie gestreifte oder „wolkige“ Hintergründe, was er in „Linda“ und dem „Mao-Stillleben“ verarbeitet. Dessen Satz „Es gibt nichts Abstrakteres als die sichtbare Welt.“¹ wird auch in seinem Werk „sehbar“ gemacht.

In seinen Interieurs tauchen wiederholt Bezüge zu den mit weit geöffnetem Schritt posierenden Mädchen eines Balthus auf. Dessen Licht und Atmosphäre, die ungenaue Anatomie, die Puppenhaftigkeit und Gesichtslosigkeit der Mädchen begegnet uns wieder in den Julia-Bildern, aber auch in „Linda“. Schließlich spürt man in „Simone und NN“ und „Stillleben in Budapest“, dass der Künstler auch die Kunst der Nabis studiert hat. Diese brachten alle Bildmotive wie Möbel und Frauengestalten auf die Bildfläche, indem sie deren Texturen zu ornamenthaften Geflechten von stark abstraktem Charakter auflösten. Das Abstrakte nimmt also nicht zufällig Stellung in Huszanks Werk. Vielmehr spricht er in „Linda“ offen von seiner Kenntnis der Relevanz des Gegensatzpaares von Figuration und Abstraktion für die Kunst des 20. Jahrhunderts. Da blät-

tert das Modell doch in einem Buch, das auf einer Seite einen Matisse und gegenüber ein Bild von Josef Albers zeigt. Als „Spuren des künstlerischen Ideologiekampfes des 20. Jahrhunderts“ bezeichnete solches erst kürzlich Hanno Rautenberger in einem Artikel über den jungen Maler-Kollegen Daniel Richter.²

Bezeichnend für Huszank sind dabei die verschiedenen Strategien des „Bildes im Bild“. Einerseits zitiert er in kleinen Rahmen Bilder u. a. von Balthus. Andererseits hinterlegt er seine Stillleben und Frauengestalten mit kunstgeschichtlichen Motiven. So auch in der 10-teiligen Ulrike-Serie, wo Ingres „große Badende“ von 1808³ schließlich in „Ulrike“ (dunkelgrün) zu einem Manet-Zitat, nämlich der Victorine Meurent aus dem „Frühstück im Freien“ (1863)⁴, wird. Während Manet seinerzeit einen Skandal auslöste, weil er eine stadtbekanntes Kurtisane den „Weißen der hohen Kunst“ zuführte, bzw. seine Vorbilder Tizian und Raffael profanisierte, dominiert bei Huszank über den kunsthistorischen Bezug die Unmittelbarkeit der Schilderung. Lediglich in einer gewissen Blicklosigkeit, in der „emotionslosen, unkoketten, ausdrucksfernen Selbstbezogenheit“⁵ schließt er sich bei Ulrike an manche Gestalt Edouard Manets an. Aber er löst sich von seinem Vorbild Manet, da des Modells Persönlichkeit, Psyche und soziale Rolle⁶ nicht thematisiert, so nur als Leerstellen vorhanden sind. Stattdessen malt er Ulrike aus immer neuen Perspektiven, in einer experimentellen Reihe kreist er sie ein, bis sich das Modell aus seiner Pose befreit, Gesicht und Blick dem Maler und so dem Betrachter zudreht und ihn anvisiert, so dass er – wie ertappt – den Blick von ihr wegschwenkt hinein in einen möblierten Raum. Gerade im Seriellen der Ulrike-Bilder wird das Malen als tätige Aneignung von Wirklichkeit selbst thematisiert.

Befasst man sich mit der zeitgenössischen Malerei, fällt auf, dass alt gediente Begrifflichkeiten wie Realismus und Romantik, momentan wieder als Ordnungssystem verfügbar gemacht werden. Ob sie allerdings der Überlagerung der Bildkenntnisse und -gewohnheiten sowie der so entstandenen Vielschichtigkeit der zeitgenössischen Bildsetzungen gerecht werden, sei hier kritisch reflektiert. Einen „radikalen Realismus“ konstatierte schon die in der Wiener Kunsthalle 2002 gesehene Schau „Lieber Maler, male mir ...“ unter anderen mit Malern wie Alex Katz, John Currin, Glenn Brown, Luc Tuymans und Elisabeth Peyton.⁷ Realistisch ist Huszank wohl im Sinne der schöpferischen Aneignung von Realität, aber da er diesen Realismus in einem Akt der Bildschichtung über einen kunsthistorischen Bezug legt, ist die Frage, ob sich dahinter eine rückwärts-gewandte, gar romantische Haltung verbirgt. Max Hollein begründete die romantische Haltung in der zeitgenössischen Kunst jüngst im Vorwort des Kataloges zu den in der Frankfurter Schirn gezeigten „Wunschwelten“⁸ mit dem gesellschaftlichen Wandel in Zeiten von Terror und Kapitalismus. Doch mag seine Beschreibung des Phänomens nicht auf Huszank passen: „Eine Reihe junger Künstler knüpft entschlossen an diesen romantischen Geist an, will das Alltägliche hinter sich lassen, entwickelt provokante poetische Gegenwelten, entwirft einen neuen Bezug des Individuums zur Natur und knüpft an die Sehnsucht nach Paradiesischem, Schönen und Märchenhaften an, ohne dabei das Abgründige und das Unheimliche zu vergessen, das stets hinter solchen Idyllen lauert.“⁹

Dagegen stellt die jüngst in der Münchner Hypo-Kulturstiftung gezeigte Ausstellung „Zurück zur Figur“¹⁰ die Vielfalt der Bezugnahmen auf historische Kunstformen des 19. und 20. Jahrhunderts – vom Impressionismus bis zum Hyperrealismus – bei zeitgenössischen Künstlern heraus.¹¹ Angesichts dieser vielfältigen Formen des „Coverns“, vergleichbar mit Phänomenen der zeitgenössischen Musik, fällt bei den Gemälden von Huszank besonders auf, wie stark die verschiedenen verarbeiteten Bildbezüge zurücktreten hinter die unbestimmt unmittelbare Schilderung, dem rein Malerischen. Zum malerischen Gestalten stellt Robert Fleck eine interessante These in seinem Beitrag „Porträts“ im Katalog „Zurück zur Figur“ vor, die auch Huszank trifft, dass nämlich Maler wie Ulysses Betz¹², Glenn Brown¹³, John Currin¹⁴ und Mara Mattuschka¹⁵ den Stil stärker in den Mittelpunkt ihres Tuns stellen, als die abgebildete Person: „Innerhalb der zeitgenössischen Porträtkunst ist aber besonders auffällig, dass ... (AW: das Porträt) zu einem privilegierten Transportmittel der subjektiven Stilsetzung des jeweiligen Autors geworden ist. Die Porträtserien aller hier vertretenen Künstler identifizieren sich geradezu mit der stilistischen Signatur.“¹⁶ Huszank porträtiert seine Figuren und Dingwelten gleichermaßen, indem er ihnen mit verschiedenen Malstilen ihr eigenes Gesicht gibt. Dabei nimmt man eine leise emotionale Ladung von Traurigkeit oder zumindest Nachdenklichkeit wahr, wie man sie auch in Porträts von Florian Süssmayr¹⁷ und Ena Swansea¹⁸ kennt. Obwohl heutzutage jedes Bild-Erleben von medialen oder modischen Konstrukten überlagert und verseucht ist, gelingt es Huszank seine Bildlichkeit gerade durch den sichtbaren Akt der Verdrängung der vielfältigen Bezüge von diesen bereinigt, verbindlich und scharf darzustellen. Das verschwindende kunsthistorische Zitat erzeugt eine Ort- und Zeitlosigkeit, die dem Geschilderten Emotion und Poesie verleihen.

Des Malers Attitüde

Selbstverständlich steht Szilard Huszank der Appropriation Art nahe, arbeitet er doch mit Aneignung durch inszenierte Aktualisierung des längst Musealen, des Kanonischen. Wie wir erfahren haben, ist dieses Vorgehen schon bei Manet konzeptuell genutzt worden. Es entspricht der Setzung von Modernität, wie sie Charles Baudelaire 1861 sinngemäß definierte: modern ist jenes bleibend Poetische, wenn man vom Aktuellen das Modische abgezogen hat. Diesem Poetischen liegt folglich ein Gehalt zugrunde, der Kontinuität hat, also durchaus traditionell angebunden sein kann, und der auf der Erkennbarkeit des Gesehenen beruht. Auch Huszank bedient sich dieses Vorgehens, aber da er den Kanon für sich in offensichtlich vielfältigen Bekenntnissen, gelegentlich direkt als Hommage in Anspruch nimmt, „performt“ er dieses Vorgehen regelrecht. Mit diesem „Performen“ modernisiert er eine andere künstlerische Strategie, die der Attitüde. Seit den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts führte Lady Hamilton in Neapel Attitüden auf, in denen sie Kanonisiertes, bekannte Kunstwerke und antike Plastiken, nachstellte. In zahlreichen Gemälden u.a. von Angelika Kauffmann und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein wurde Lady Hamilton so festgehalten. Damit überführte sie das Modellstehen in einen kreativen Akt, der die Bilder mit einer spürbaren Bühnenhaftigkeit auflud. Darin ist laut Rainer Metzger ein frühes „Performen“ zu sehen: „Vielleicht ist er (AW: der Kanon) überhaupt erst dann Kanon, ... wenn er einen Auftritt sucht, sich eben – mit Theatralik verbündet. Lady Hamilton jedenfalls stellte das Kanonische buchstäblich auf die Bühne.“¹⁹ Dieses Performen als Kunstform wird nun von Huszank in die Sphäre der Malerei zurückgeholt, indem er Klassiker der Moderne als Kanon seinem Schaffen unterlegt. Seine Motive, so beliebig austauschbar und banal sie sind, sind aber doch so unmittelbar geschildert, dass man vordergründig meint, seine Stilsetzungen, seine Peinture und ihr virtuoser Vortrag stünden im Dienst dieser Darstellung. Tatsächlich aber stehen sie im Dienst seiner Rolle als Maler, des Malers Attitüde, der sich und sein Werk im verwendeten Zitat historisch verankert. „Was hier angeeignet, appropriiert wird, sind weniger die Werke als die Rolle dessen, der sie produziert, reproduziert und historisiert. Kanonisch sind weniger die Bilder als die Instanzen, die sie verwalten. Einmal mehr gilt, was als Signum der Moderne generell verstanden werden darf: es geht eher um einen Methoden- als einen Werkkanon.“²⁰

¹ Kat. Giorgio Morandi 1890-1964. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Das druckgraphische Werk. Schloss Gottorf Schleswig 1998. S. 9.

² Rautenberg, Hanno: Der Schleiertänzer (zur Ausstellung von Daniel Richter in der Hamburger Kunsthalle). DIE ZEIT. Nr. 20. 10. Mai 2007.

³ Ein Ingres-Zitat der „Badenden“ findet sich auch bei Wolfgang Tillmanns „Paula with typewriter“ (1994).

⁴ Hofmann, Werner: Nana. Mythos und Wirklichkeit. Köln 1973. Abb. 20. Manet schuf das Frühstück anhand eines Doppel-Zitats nach Tizians ‚Ländliches Konzert‘ (Die großen Künstler Italiens. Florenz 2001 (Scala). Abb. 11 auf S. 413.) und Raffaels ‚Urteil des Paris‘ (1525-30) (Hofmann, Werner: Nana. Mythos und Wirklichkeit. Köln 1973. Abb. 19.). Huszank kennt wohl auch Manets ‚überraschte Nympe‘ (ebenda Abb. 7).

⁵ Metzger, Rainer: Attitüde und Modernität. Aspekte des Kanonischen in der Kunst der letzten Jahrzehnte. In: Kunstforum International. Bd. 162. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 2002. S. 141.

⁶ Anders als bei Jeff Wall, der beim Zitat von Manet ‚Frühstück‘ in ‚Tattoos and Shadows‘ (Vischer, Theodora; Naef, Heidi (Hrg.): Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978-2004. Basel 2005. Abb. 94.) die historischen Bezüge löscht, zugunsten der Schilderung von ‚Underdogs‘.

⁷ Katalog ‚Lieber Maler, male mir ...‘ Radikaler Realismus nach Picabia. Ausstellungsbesprechung. Kunsthalle Wien 2002, 2003.

⁸ Hollein, Max; Weinhart, Martina (Hrg.): Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern 2005. Nicht zu vergessen: Bischoff, Ulrich: Romantik und Gegenwart. Festschrift für Jans Christian Jensen zum 60. Geburtstag. Köln 1988.

⁹ Hollein, Max; Weinhart, Martina (Hrg.): Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern 2005. S. 12ff.

¹⁰ Lange, Christiane; Matzner, Florian: Zurück zur Figur. Malerei der Gegenwart. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2006. Im Weiteren zitiert. Kat. Zurück zur Figur.

¹¹ Kat. Zurück zur Figur: Konfrontation des Figürlichen vor abstraktem Hintergrund bei Xenia Hausner ‚Ballet Russe‘, 2000. (Abb. S. 103) und bei Anton Henning ‚Pin-up No. 62‘, 2002. (Abb. S. 113). Zitate symbolistischer Haltung bei Justine Otto, ‚Red‘, 2003 (Abb. S. 145) und Matt Saunders, ‚Hanna watching‘, 2005 (Abb. S. 159). Quer durch die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts: Impressionismus bei Annette Schröder, ‚Rosengarten 33‘, 2000 (Abb. S. 173), Jugendstil bei Katrin Heichel, ‚Die Gehörnte‘, 2005 (Abb. S. 107) auf den Jugendstil, Neue Sachlichkeit bei Almut Heise, ‚Zwei Galeristen‘, 2003 (Abb. S. 109), Frauenbild der 20er Jahre bei Cornelia Schleime, ‚Die Herrin‘, 2002 (Abb. S. 167). Rezipierte Kunstideologien des 20. Jahrhunderts, wie Hyperrealismus bei Georg Dienz, ‚Neusiedlersee‘, 2003 (Abb. S. 77) oder Popart bei Richard Phillips, ‚Artist‘, (Abb. S. 147). Dagegen werden futuristische Aspekte, Positions- oder Identitätsabfragen angesichts von uns bedrohlich einkreisenden Konsum-Bildwelten, von Genmutation und Schönheits-OP, sowie der durch die Virtualisierung eintretenden Nivellierung des authentischen Körpers zum nichtsubjektiven und multiplen Zeichen, kaum in Be-

tracht gezogen, finden sie sich doch vornehmlich in den fotografischen Medien. Siehe hierzu: Winter, Annegret: Die fragmentierte Frau. Studie zum Bild der Frau in der Kunst nach 1945, insbesondere ab den 80er Jahren. Vortrag Kunstverein Graz, Regensburg 2007. Lediglich Christoph Worringer, „Diogenes und Archimedes“, 2003 (Abb. S. 207) spielt sich selbst als multiplen Menschen durch. Jenny Saville, „Passage“, 2004 (Abb. S. 161) befasst sich mit der Zweigeschlechtlichkeit. Versehrtheit und Deformierung, Gewalt und Krankheit spielen eher bei älteren künstlerischen Positionen eines Francis Bacon, Marlene Dumas oder auch Maria Lassnig eine Rolle.

¹² Ulysses Betz, „Gerhard Richter“, 2000. Kat. Zurück zur Figur. Abb. S. 57.

¹³ Glenn Brown, „The great masturbator“, 2006. Kat. Zurück zur Figur. Abb. S. 67 (nach Murillo).

¹⁴ John Currin, „Little Head“, 2000. Kat. Zurück zur Figur. Abb. S. 75.

¹⁵ Mara Mattuschka, „Zerrgesicht“, 2006. Kat. Zurück zur Figur. Abb. S. 135.

¹⁶ Robert Fleck: Porträt. In: Kat. Zurück zur Figur. S. 22.

¹⁷ Florian Süßmayr, „Winni“, 2006. Kat. Zurück zur Figur. Abb. S. 183.

¹⁸ Ena Swansea, „Big wet head“, 2005. Kat. Zurück zur Figur. Abb. S. 185.

¹⁹ Metzger, Rainer: Attitüde und Modernität. Aspekte des Kanonischen in der Kunst der letzten Jahrzehnte. In: Kunstforum International. Bd. 162. Ruppichterth 2002. S. 133f.

²⁰ Metzger, Rainer: Attitüde und Modernität. ... S. 134.

Literatur: Catalog raisonné. Das Gesamtwerk **Balthus**. München 1999. / **Bischoff**, Ulrich: Romantik und Gegenwart. Festschrift für Jans Christian Jensen zum 60. Geburtstag. Köln 1988. / **Cachin**, Georges: Manet. Genf 1988. / Katalog **Chardin**. Hrsg. v. Kunsthalle Düsseldorf 1999. / **Frèches-Thory**, Claire; Perucchi-Petri, Ursula (Hrg.): Die Nabis. Propheten der Moderne. München 1993. / **Hollein**, Max; Pfeiffer, Ingrid (Hrg.): James Ensor. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern 2005. / **Hollein**, Max; Weinhart, Martina (Hrg.): Wunschwelten, Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern 2005. / **Lange**, Christiane; Matzner, Florian: Zurück zur Figur. Malerei der Gegenwart. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2006. / **Metzger**, Rainer: Attitüde und Modernität. Aspekte des Kanonischen in der Kunst der letzten Jahrzehnte. In: Kunstforum International. Bd. 162. Ruppichterth 2002. / Kat. Giorgio **Morandi** 1890-1964. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Das druckgraphische Werk. Schloss Gottorf Schleswig 1998. / Katalog Neo **Rauch**. Neue Rollen. Bilder 1993-2006. Kunstmuseum Wolfsburg 2006. / Katalog „Lieber Maler, male mir ...“ Radikaler **Realismus** nach Picabia. Ausstellungsbesprechung. Kunsthalle Wien 2002, 2003. / **Winter**, Annegret: Die fragmentierte Frau. Studie zum Bild der Frau in der Kunst nach 1945, insbesondere ab den 80er Jahren. Vortrag Kunstverein Graz, Regensburg 2007.

Annegret Winter

(Kunsthistorikerin)

