



„Ich wollte der Gesellschaft einen Spiegel vorhalten“

Künstlergespräch mit László Fehér

Gudrun Szczepanek (GS): Du hast Anfang der 70er Jahre angefangen hier an der Kunstakademie in Budapest zu studieren. Kannst du mir von den künstlerischen Strömungen und der Situation damals an der Akademie erzählen?

László Fehér (LF): Ich habe mein Studium 1971 begonnen. Das Kunststudium lief nach den üblichen Aufgabenstellungen und Vorgaben ab, so sollten wir Stillleben, Landschaften oder Akte malen, jedoch politische Themen vermeiden. Um die Atmosphäre an der Hochschule zu beschreiben, kann ich eine einfache, alltägliche Geschichte erzählen: Ich hatte vom Ehemann meiner Tante einen alten Sakko, eine Uniformjacke der ungarischen Eisenbahn bekommen, die ich verändert habe. Ich habe die Besatzstreifen entfernt, und bin dann mit diesem Sakko jeden Tag fröhlich in die Hochschule gegangen. Irgendwann ist mir aufgefallen, dass mir die Leute aus dem Weg gingen. Eines Tages kam dann eine Kollegin zu mir und hat mich gefragt, ob ich jetzt ein Anhänger von Mao sei, da der ja die gleiche Uniform tragen würde. Daraufhin habe ich lieber darauf verzichtet, diesen Sakko weiterhin anzuziehen. An dem Beispiel sieht man, dass ich damals nicht besonders politisch war. Das lag auch daran, dass Leute, die eine oppositionelle Meinung geäußert haben, oder sich ernsthafte

Gedanken über die Welt machten, ganz plötzlich entlassen wurden – auch von der Hochschule. Da reichte allein der Verdacht aus, dass man eine Oppositionshaltung haben könnte, wie es zum Beispiel Péter Forgács [Filmregisseur und Medienkünstler] ergangen ist, und man wurde gekündigt.

Aber zurück zu meinem Studium: Ich habe zunächst bei Lajos Szentiványi studiert, der aber leider viel zu früh verstarb. Danach wurde ich Meisterschüler bei Ignác Kokas. Schon bei der dritten Veranstaltung forderte er uns auf, mehr Selbstbewusstsein zu zeigen. Bei ihm war es so, dass man künstlerisch alles zum Ausdruck bringen konnte, was man wollte. Von ihm habe ich entscheidende Impulse bekommen. Im vierten Jahr meines Studiums begann ich meinen eigenen künstlerischen Weg zu gehen, der eine ungewöhnliche Mischung aus Hyperrealismus und Sozialkritik beinhaltete. Außerdem habe ich angefangen mich mit der Fotografie zu beschäftigen. Die Verwendung des Fotos anstelle eines Modells hat meine Malerei sehr beeinflusst. An diesem Konzept habe ich konsequent weitergearbeitet. So habe ich zum Beispiel auch Bilder nach Fotos aus der Zeitschrift einer Schiffsfabrik gemalt. In diesem Blatt wurden die besten Arbeiter eines Monats mit ihren Porträts vorgestellt und veröffentlicht. Meine Wer-

kreihe nach diesen Fotos entstand 1975 und heißt „Részlet a Brigádnaplóból“ [„Auszüge aus dem Brigadetagebuch“].

Die Arbeiterporträts aus der Zeitschrift habe ich immer wieder als Modell verwendet und damit ein fotorealistisches Werk geschaffen, das einen soziografischen Aspekt hatte. Dann habe ich Serien gemalt, wie die Straßenbahnen und die Unterführungen. In dieser Werkreihe entstand auch ein Bild, das letztendlich einen „Skandal“ auslöste: „Törött aluljáró“ [„Zerbrochene Unterführung“] oder „Aluljáró I.“ [„Unterführung I.“] aus dem Jahr 1975.

Diese Arbeit wurde vom U-Bahnhof Vörösmarty utca [Vörösmarty Straße] inspiriert, wo ich viel fotografiert habe. Ein Foto aus der Serie wollte ich dann in Malerei umsetzen, doch irgendwie wurde es nicht so, wie ich es mir vorgestellt hatte. Ich wurde dann ziemlich wütend und habe das Foto auf den Boden geschmissen und bin drauf getreten, bis es zerstört war, und die Oberfläche lauter Risse hatte. Auf einmal ähnelte das Foto genau dem grauen Alltag im Sozialismus. Dieses zerstörte Foto schien meinem Alltag viel besser zu entsprechen, meiner zerquälten Welt, so dass ich daraus dann ein Bild in Großformat (2,5 x 2 m) gemalt habe. Dieses Gemälde löste beim Komitee der Hochschule einen Skandal aus, und bald darauf wurde ich zum Militärdienst eingezogen.

GS: Angesichts Deiner Malerei habe ich immer wieder gedacht, dass du ja eigentlich auch die naturalistische Malerei von Grund auf gelernt haben musst. Ich weiß, dass die Studenten der Kunstakademie in Kiew zum Beispiel ganz intensiv das Naturstudium erlernen mussten. Wie war das bei Deiner Ausbildung hier in Budapest?

LF: Das war hier schon anders. In meiner Klasse – bei Szentiványi und Kokas – war man etwas lockerer und hatte nicht dieses ganz strenge russische Modellstudium, wie in Kiew. Aber es gab durchaus Klassen, wie die Klasse von Aurél Bernáth, bei dem

die Studenten in einem eigenartigen realistischen Stil gemalt haben. Professor Szentiványi vermittelte eher eine lockere Weltauffassung. Mein kritischer Realismus entwickelte sich, wie ich schon erzählt habe, im vierten und fünften Jahr meines Studiums. Außerdem war der sozialistische Realismus, der die 50er Jahre geprägt hatte, in den 60er Jahren nicht mehr erwünscht und deswegen nicht mehr ganz so präsent. Die Erwartungen und Vorgaben in der Malerei der 70er Jahre bewegten sich auf einer Achse, die sowohl ein „wenig Realismus“ als auch ein „wenig Figuration“ als auch ein „wenig Abstraktion“ beinhaltete. Dennoch sollte die Kunst damals auf keinen Fall politisch sein, oder, wenn sie doch politisch war, dann musste sie auf jeden Fall die Meinung der Partei widerspiegeln.

Du kannst dir vorstellen, dass mein harter, kritischer Realismus in diesem künstlerischen Umfeld Angst auslöste. Die Leute hatten Angst mit den Bildern konfrontiert zu werden, sich mit ihnen auseinander zu setzen, weil sie alles entschleiern und enthüllen haben. Indem ich einfache Menschen nahezu schmerzhaft realistisch dargestellt habe, wurden die Betrachter direkt mit der elenden Realität konfrontiert. Der harte Realismus war meine einzige Möglichkeit, um etwas vermitteln zu können. Das bedeutete eine asketische Grundeinstellung der künstlerischen Position, weil ich eben auf die „Tugenden“ der Malerei verzichten musste. Ich wollte der Gesellschaft einen Spiegel vorhalten, einen Spiegel, der den grauen Alltag und die Farblosigkeit zeigte.

GS: Hast du deshalb Deine Bilder auch verfremdet, um den Realismus aufzubrechen und neue Inhalte hineinzubringen?

LF: Das war der einzige Weg, den ich gehen konnte. Die Verfremdung oder Abstraktion im Bild verstärkt den Effekt vom Realismus. Ich wollte der Gesellschaft einen Spiegel vorhalten, um zu zeigen wie grau das Leben ist, wie die Wirklichkeit im Sozialismus aussieht mit all den Mühen.

GS: Deine Malerei hat sich in den 80er Jahren ziemlich verändert. Da kommt dann eine gestisch-heftige

Malerei mit hinein, die mich an die sogenannten „Jungen Wilden“ aus Berlin erinnert. Hatte der expressive Malduktus auch damit zu tun, dass du den Fotorealismus in dieser Zeit aufbrechen wolltest?

LF: Nein das hatte damit zu tun, dass ich zusammen mit dem Künstlerverein „Fiatal Képzőművészek Stúdiója“ [„Studio of young artists“] eine Reise in die Schweiz unternommen habe. Diese Reise hatte eine fantastische Wirkung auf mich. Anschließend waren wir auch in Kassel auf der documenta. Wir wurden mit ganz anderer Kunst und anderen Künstlern konfrontiert, als wir bis dahin kannten. Das hat bei mir die Frage aufgeworfen, ob ich überhaupt eine politische Haltung mit meiner Kunst verwirklichen soll. Ist es der Sinn und Zweck von Kunst, politische Inhalte zu vermitteln? Deshalb habe ich dann auch meinen Stil verändert, weil ich der Meinung bin, dass die Kunst tiefer gehen sollte.

Die Phase der heftigen Malerei umfasste fünf Jahre, es war eine schöne, unbeschwerte Zeit nach dem Hyperrealismus. Mit meinem Werk „Diaspora“ (1982) habe ich wieder Themen aufgegriffen wie zum Beispiel das Judentum, das mich schon lange interessierte, oder Szenen aus dem Alltag. Ich male oft dieselben Themen immer wieder, suche jedoch dabei immer nach neuen Möglichkeiten der Annäherung, nach neuen Betrachtungswinkeln und schaffe damit neue Situationen. Ich möchte dem Betrachter auch immer wieder andere Anhaltspunkte und Annäherungsweisen ermöglichen. Malerei muss sich immer verändern. Meiner Meinung nach ist es die Aufgabe des Künstlers, den Begriff der Malerei auszudehnen, zu erweitern. Wenn ein Künstler nichts Neues zu den Dingen hinzufügt, den Begriff der Kunst nicht erweitert und keine neuen Aspekte für einen Dialog hinzufügt, dann bleibt es eine nichtssagende Geste und die Kunst unbedeutend.

GS: Nach dem gestisch-expressiven Malduktus ändert sich deine Malerei bald wieder. Sie wird jetzt sehr still und verhalten, zwar noch zum Teil realistisch aber vor allem surrealistisch. Sie drückt mehr

das aus, was hinter der Fassade steckt, auch Seelenzustände, wenn ich an die Menschen denke, die in leeren weiten Landschaftsräumen sitzen und als Rückenfigur in die Ferne schauen. Diese Szenen beinhalten ja auch sehr viel Gesellschaftskritisches, was aber erst auf den zweiten Blick sichtbar wird.

LF: Ich möchte noch einmal zur letzten Frage zurückkehren, also auf die Frage nach dem Einfluss der westlichen Kunst. Du musst dir vorstellen, dass Ungarn und natürlich auch die Hochschule zum Westen hin durch den „Eisernen Vorhang“ völlig abgeschottet war, es war eine in sich geschlossene Welt. Wir kannten die Kunst dort nicht. Es wird immer wieder gesagt, dass es Bezüge gibt oder einen Einfluss aus dem Westen. Natürlich gab es auch im Westen den Fotorealismus, doch den kannten wir gar nicht, es lief parallel und unabhängig voneinander! Es wird ganz oft ein Bezug zu Gerhard Richter erwähnt. Dabei sollte man bedenken, dass die Wurzeln oder Quellen unserer Malerei eigentlich dieselben sind: die kritische Betrachtung der Gesellschaft. Erst durch die Reise nach Kassel wurden wir mit der Kunst im Westen konfrontiert. Und als ich diese Künstler kennen lernte, war meine fotorealistische Phase schon vorbei. Der Fotorealismus im Osten und im Westen hat sich jeweils selbständig entwickelt, auch wenn er auf eine gemeinsame Quelle, auf einen sozialkritischen Hintergrund, zurückgeht.

GS: Anfangs waren deine Figuren, wenn auch auf Grautöne beschränkt, noch weitestgehend naturalistisch dargestellt. Dann ändern sie sich auf einmal und werden zu Umrissfiguren, durch die der eigentliche Hintergrund, meist Landschaftsstrukturen, hindurchscheint. Gab es dafür einen Auslöser?

LF: Dazu gibt es eine Geschichte: Nachdem meine Frau eine Fehlgeburt hatte, war ich im Atelier und malte ein Bild, das drei Frauen zeigte, die um ein Baby herumstanden. Dieses Bild war sehr realistisch gemalt, doch es gefiel mir am nächsten Tag gar nicht mehr. Auf einmal wurde mir bewusst, dass das alles falsch ist, und ich habe einen Lappen genommen

und die Figuren im Inneren weggewischt, so dass nur noch der Umriss übrig blieb. Dann habe ich den Hintergrund in die Figuren übernommen. Das war ein völlig neuer Schritt in meiner Malerei, der mir bewusst gemacht hat, dass die Figur als Zeichen im Bild aufzufassen ist. Das Zeichenhafte der menschlichen Gestalt wurde zum Ausgangspunkt für meine neuen Figuren auf der Leinwand.

Im Westen, auch in Deutschland, wird angesichts dieser Figuren immer wieder Bezug genommen auf ähnliche Ausdrucksformen in der westlichen Kunst, wie zum Beispiel zu Francis Picabia. Doch hat meine Malerei damit gar nichts zu tun. Eher war für mich ein ungarischer Künstler wichtig, Lajos Vajda, der schon in meiner Kindheit prägend war. Er hat zum Beispiel auch Umriss-Köpfe gemalt. – Ich möchte ein Beispiel erzählen: Einmal kam ein ausländischer Kunsthistoriker zu mir, der angesichts meiner Motive sofort nach seiner Sichtweise geurteilt und einen Bezug zu Picabia hergestellt hat. Als ich ihm dann ein Buch mit Werken von Lajos Vajda gezeigt habe, war er ganz erstaunt, dass es in der ungarischen Kunst ganz ähnliche Ausdrucksformen gibt. – Das ist ein allgemeines Problem, ein kultureller Hochmut des Westens. Denn es wird immer aus westlicher Sichtweise, vor dem Hintergrund der westlichen Kunstgeschichte, versucht, die ungarischen Künstler zu beurteilen und zu verstehen. Das geht aber nicht, denn wir haben unsere eigenen Wurzeln. Viele können es nicht akzeptieren, dass es auch hinter dem „Eisernen Vorhang“ Künstler gab, die ein eigenständiges Werk geschaffen haben und die frei denken konnten. –

Es gibt noch ein anderes Beispiel: Ich habe 1989, also ein Jahr bevor ich auf der Biennale in Venedig ausgestellt habe, meine Skulpturen entwickelt, Umrissfiguren, die quasi aus dem Bild gestiegen sind und jetzt frei im Raum stehen. Ein Jahr nach der Biennale sind derartige Skulpturen von einem Künstler in den USA publiziert worden, worauf mich Galeristen und Sammler angesprochen haben, dass ich diese Figuren ja kopiert hätte. Ich habe dann nur geantwortet, dass sie mal auf das Entstehungsdatum schauen sollten,

dann würden sie sehen, dass meine Skulpturen bereits zwei Jahre früher entstanden sind. Ich habe immer den Eindruck, dass man uns im Westen als zweitrangig betrachtet.

GS: Ich finde es sehr gut, dass du dieses Thema angesprochen hast. Der „Eiserne Vorhang“ hat ja über Jahrzehnte die Kunstwelt getrennt und dabei die Sichtweisen auf die jeweils andere Kunst und Kultur verstellt. Deshalb ist es eine großartige Chance, dass inzwischen wieder ein Austausch stattfindet und du, László, und andere Künstler auch wirklich international ausstellen. Und es finden jetzt Kunstmessen statt, wie hier der „Art Market“, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, zeitgenössische Kunst aus dem Osten und Westen zusammen zu bringen. Ich sehe uns jetzt an einem Zeitpunkt, wo sich viel ändert. – Und ich möchte auch betonen, dass für mich die Umrissfiguren charakteristisch für deine Malerei sind. Ich finde es auch unglaublich spannend, wie du an diesem Motiv weiterarbeitest, dass zum Beispiel der Körper „leer“ erscheint, die Kleidung aber plastisch und nahezu realistisch ausgearbeitet ist.

LF: Das liegt an den Themen der Bilder, da könnte man schon viel hinein interpretieren. Wenn ich jetzt ganz einfache, weiße entblößte Figuren in Umrissen skizziere, dann bedeutet das etwas anderes, als wenn diese Umrissfiguren plastische Kleidung tragen. Dabei verwende ich charakteristische Kleidungsstücke. Die Figur wird dem Inhalt des Bildes unterstellt, sie dient ihm.

GS: Mir ist auch aufgefallen, dass du sehr häufig in deinen Bildern Kinder thematisierst. Kinder sind ja in unserer Gesellschaft die empfindlichsten und verletzlichsten Wesen. Ist das ein Grund, warum du dich immer wieder mit diesem Thema befasst?

LF: Als ich damit angefangen habe, Kinder zu malen, habe ich mich schon sehr kritisch gefragt, wie das wohl verstanden wird, ob die Leute das als Kitsch sehen, oder wie es aufgenommen wird. Du hast recht,

Kinder sind total verletzbar und unserer Gesellschaft ausgeliefert. Kinder interessieren mich, weil sie noch rein und unverdorben sind. Sie haben das Potential in sich, entweder gut oder böse zu werden. Kinder sind einfach sie selbst, sie sind völlig perfekt und total identisch mit sich selbst. Für mich steckt in Kindern auch das gute Potential der Menschheit. Als ich mit dieser Thematik angefangen habe, kannte ich keinen einzigen Künstler, der sich mit diesen Inhalten beschäftigt hat. Natürlich gab es ab und zu Kinderporträts, die sind jedoch aus einer ganz anderen Motivation heraus entstanden als meine vieldeutigen Bildnisse.

GS: Ich muss jetzt an das Bild denken, das ich heute bei dir im Studio in TÁC gesehen habe, an das Kind mit den roten Schwimmflügeln, das in einem ölig-schwarzen Wasser schwimmt. Es hat mich an die Ölpest erinnert, und ich dachte, dass das Kind gleich untergehen würde. Aber das Kind hat einen so selig ruhigen Gesichtsausdruck und merkt nichts davon.

LF: Ja, man merkt, dass es ein fröhliches Kind ist, selbstvergessen und ruhig in seiner kindlichen Unbedarftheit die Gefahr gar nicht merkt. Und man hat das Gefühl, dass es gleich versinkt, dass etwas Schlimmes droht.

GS: Ich habe den Eindruck, dass du durch die Menschenbilder auch Zustände in unserer Gesellschaft zum Ausdruck bringen möchtest. In die Richtung gehen ja auch die Porträts, die du in sehr unterschiedlicher Art und Weise malst.

LF: Die Figuren sind einfach da und vermitteln genau den Zustand, den Moment, in dem sie entstanden sind. Die Figuren gehen nicht zurück in die Vergangenheit, stellen auch keinen Bezug zur Zukunft her, sie existieren in der Gegenwart, in dem Moment, in dem sie entstanden sind. Es sind für mich dauerhaft gültige Zustände, die auch in fünfhundert Jahren noch gültig sind. – Daher gibt es auch Nachfolger, auf die meine Bilder eine Wirkung ausüben und die

genauso arbeiten.

GS: Ich möchte noch einmal zu den Porträts zurückkommen: Ich habe den Eindruck, dass du eben von den kleinen Umrissfiguren gesprochen hast, ich meinte aber die „hautnahen“ Porträts von Menschen, also zum Beispiel die Obdachlosen oder die Porträts in extremer Perspektive, wo du von oben auf einen Menschen schaut. Das berührt mich sehr stark, und es interessiert mich, was hier deine Impulse sind?

LF: Als Vorlage für diese Porträts nehme ich immer Menschen aus meiner unmittelbaren Umgebung, das können Verwandte oder Bekannte sein, eben Leute, mit denen ich zu tun habe. Und mit den Obdachlosen habe ich auch zu tun, ich begegne ihnen tagtäglich auf der Straße und spreche mit ihnen. Deswegen sind sie auch Teil von meinem Werk geworden, denn sie gehören zu meinem Leben und zu unserer Gesellschaft.

GS: In dem Zusammenhang finde ich auch deine Selbstbildnisse sehr spannend. Soweit ich weiß, hast du die ersten Selbstbildnisse erst ziemlich spät gemalt. Hat das einen Grund?

LF: Ich habe auch in meiner Jugend schon Selbstbildnisse gemalt, als ich mich noch rechtfertigen und meinen Platz in der Gesellschaft finden wollte. Das erste wichtige Selbstbildnis habe ich allerdings erst ziemlich spät im Alter von fast Fünfzig gemalt: Das „Önarckép Fülessapkában“ [„Selbstbildnis mit Fellmütze“] entstand 2001, es ist auch in dem Buch „Magyar Remekművek“ [„Ungarische Meisterwerke“] publiziert, das von der Ungarischen Nationalgalerie herausgegeben wurde. Diese Darstellung stellt natürlich historische Bezüge her und regt zum Nachdenken an. Ich habe den historischen Kontext auf mich selbst projiziert. Das kann jeder spüren, und so waren die Reaktionen auf das Bild damals auch ziemlich heftig.

GS: Für mich ist es nicht ganz einfach, den historischen Kontext zu verstehen. Mich erinnert die

Ohrenfell-Mütze allerdings an das russische Militär, ist das richtig? – Du hast dieses Motiv in mehreren Selbstbildnissen verwendet, so auch in dem Tondo, das ich heute in TÁC gesehen habe.

LF: Ja natürlich, die Ushanka wurde vom Militär im gesamten Warschauer Pakt getragen. Und in dem Bild, von dem du gerade gesprochen hast, stehe ich dem Betrachter frontal gegenüber und konfrontiere ihn mit der ganzen Geschichte, für die diese komische Mütze steht. – Bei dem Selbstbildnis, dem Tondo „Önarckép ellenfényben“ [„Selbstbildnis im Gegenlicht“] von 2011, dem dunklen Gesicht, kann man das genauso verstehen. Ich habe es für eine thematische Ausstellung im Jüdischen Museum hier in Budapest gemalt. Es konnte dort allerdings nicht gezeigt werden, da es zeitgleich in einer großen Einzelausstellung im Musée d'Art Moderne in St. Etienne ausgestellt war.

GS: Auch hier auf dem Art Market ist ein neues, sehr starkes Selbstbildnis von Dir zu sehen – auf dem Stand der Münchner Galerie Ralf Dellert. Man sieht dich frontal sitzend als dunkle Gestalt vor einem hellen Hintergrund, und es kommt von hinten eine Figur, die dir die Ohren zuhält.

LF: Das Bild ist nach einem Erlebnis in Berlin entstanden. Wir spazierten an einem schönen Nachmittag durch Berlin, man konnte den Atem der Stadt spüren und fühlen. Das ganze Milieu, wie sich die Menschen auf den Straßen bewegten, war faszinierend. Ich habe die Stadt sehr genossen und die Atmosphäre und alle Impulse aufgesogen. Zugleich musste ich an Ungarn denken und die konfliktreiche Situation dort. Diese Gedanken wollte ich wegschieben. Ich wünschte mir, den Moment in Berlin verewigen zu können, und setzte mich auf einen Stein und stellte mir vor, dass jemand käme und mir die Ohren zuhalten würde, so dass ich den Moment auf dem Stein ewig festhalten und alles andere von mir fernhalten könnte. Dieses Verhalten ist eine Art Schutzmechanismus. – Überhaupt sind die neuen Bilder hier nach meinem Aufenthalt in Berlin entstanden, und ich bin

gespannt, wie die Reaktion des deutschen Publikums sein wird, wenn die Werke jetzt in Deutschland ausgestellt werden.

GS: Ich möchte noch mal auf die Porträts mit der extremen Perspektive zurückkommen: Künstlerisch ist es ja eine Meisterleistung mit diesen starken Verkürzungen zu arbeiten. Diese Bilder lösen aber in mir auch starke Gefühle aus, weil ich als Betrachter in eine sehr extreme Betrachterposition versetzt werde, also zum Beispiel in eine starke Aufsicht auf einen Menschen.

LF: Das betrifft auch das, was ich schon angesprochen habe, das Ausgeliefertsein. Man schaut aus einer gottgleichen Position auf den anderen, und der erscheint als winziges, schwaches Wesen. Hier stellt sich natürlich die Frage, ob der Künstler der Schöpfer ist, oder ist es eine Schöpfung von dem Schöpfer, also Gott. – Für mich als Künstler ist es ganz wichtig, den Kunstbegriff auszudehnen und immer wieder neue Blicke und neue Annäherungsweisen auf das Kunstwerk zu ermöglichen.

László Fehér im Gespräch mit der Kunsthistorikerin Dr. Gudrun Szczepanek aus München, aufgenommen auf dem „Art Market“ in Budapest am 30.11.2013. Die Übersetzung aus dem Ungarischen ins Deutsche und umgekehrt verdanken wir der Kunsthistorikerin Fanni Tihanyi.