



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Endre Rozsda und seine Auseinandersetzung mit der
französischen Moderne zwischen 1938 und 1943

Verfasserin

Krisztina Pauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: Univ. Prof. Dr. Sebastian Schütze

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	5
2. Biographie	9
3. Exkurs: Die ungarische Moderne in der Zwischenkriegszeit	16
3.1. Kurze Vorgeschichte der Lage der ungarischen Kunst.....	16
3.2. Paris und die ungarische Malerei	22
4. Rozsda und Paris	26
4.1. Die Lernjahre (1938-1943).....	26
4.2. „Das Suchen ist das Wichtigste, nicht das Finden!“	27
5. Werkbeschreibung und Analyse der Pariser Zeit	30
5.1. Exkurs: Rozsda und die Literatur	30
5.2. Postimpressionistische und fauvistische Einflüsse	33
5.2.1. Rozsda und Matisse	37
5.2.2. Cézanne, Monet und Vlaminck.....	41
5.3. Exkurs: Rozsda und der deutsche Expressionismus	44
5.4. Zur Abstraktion hin.....	47
5.5. Eskapismus - Der Weg zum Surrealismus.....	51
5.5.1. Hommage an Dalí.....	51
6. Die Wirkung der Pariser Zeit	53
6.1. Rozsdas Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg.....	53
6.2. Die Bedeutung der Pariser Zeit für Rozsdas Spätwerk.....	58
7. Schluss	60
8. Zusammenfassung/Abstract	64
9. Literaturverzeichnis	66

10. Abbildungsverzeichnis.....	71
11. Abbildungen	74

1. Vorwort

In diesem Jahr hätte Endre Rozsda seinen hundertsten Geburtstag gefeiert. Er verstarb zwar bereits im Jahre 1999, doch seine faszinierende Persönlichkeit wird noch vielen in Erinnerung bleiben.

Der ungarische Maler gilt heute als Pionier des ungarischen Surrealismus, obwohl seine Genialität erst spät entdeckt wurde und er bis heute noch immer nicht den richtigen Stellenwert in der modernen Kunst gefunden hat.

Seine Kunst machte während seiner Pariser Zeit eine dramatische Entwicklung durch. Als Rozsda Ungarn verließ, herrschte im Lande noch der Postimpressionismus und er wusste, dass er näher zur Wahrheit der Kunst die Metropole der Moderne kommen könnte.

Zum damaligen Zeitpunkt gab es zwei wichtige Zentren, in denen sich ungarische Maler mit Vorliebe aufhielten: München und Paris.

Während München eher akademisch geprägt war, ging die französische Hauptstadt mit Bohemien nur so über. Junge Künstler konnten Kunst nahezu mit der Luft einatmen.

Seit der Jahrhundertwende zog Paris Künstler an. Langsam entstanden verschiedenste Künstlergruppen und Kolonien, zum Beispiel die École de Paris oder die Abstraction-Création, die die ausländischen Künstler immer mehr zu sich hinzogen. Daher ist es auch kein Wunder, dass die ungarischen Künstler ihren Blick nach Paris richteten, wo die Knospen des Surrealismus in den 1930er Jahren bereits zum zweiten Mal aufgingen.¹

Rozsda nutzte seine Zeit in der französischen Hauptstadt, um den neuen Stil zu studieren und freundete mit wichtigen Persönlichkeiten des Surrealismus an, wie Alberto Giacometti oder André Breton. Bewunderung zollte er den Werken von Wassily Kandinsky und Max Ernst.²

¹ Montclos 2008, S. 688.

² Gespräch mit José Mangani und Csaba Benedek, Paris 17.05.2012.

Einst fragte Rozsda André Breton, ob er ein surrealistischer Maler sei. Breton antwortete ihm, er male nicht surrealistisch, aber wie er denke und die Welt sähe, bezeichne er als Surrealismus.³

„Mit siebzehn hatte ich zu malen angefangen, und seit zwei Jahren arbeitete ich unter der Leitung eines ungarischen Malers namens Rozsda [...]“⁴, berichtete die französische Malerin Françoise Gilot über die Anfänge ihrer künstlerischen Karriere.

Nur Wenige wissen, dass ihre Leidenschaft zur Kunst und Malerei durch den ungarischen Maler, Endre Rozsda erweckt wurde. Sie blieb für gewöhnlich den morgendlichen Vorlesungen ihres Jura-Studiums fern und ging stattdessen zum Malen in Rozsdas Atelier. Rozsda war nicht nur Gilots Lehrer, der ihr die Technik der Ölmalerei beibrachte, sondern auch ein Freund, mit dem sie über theoretische und philosophische Fragen der Kunst diskutieren konnte.⁵ Als er 1957 nach Paris zurückkehrte, konnte die bereits angesehene Künstlerin ihm helfen, sich wieder in der französischen Künstlerszene einzufügen.

Seine Kunst wird generell mit seinem Pseudonym identifiziert. Zu Beginn der 1930er Jahre entschied sich der Künstler, wie auch viele anderen ungarische Juden, seinen Namen von Rosenthal auf Rozsda zu ändern. Er wählte diesen Namen ganz bewusst. Rozsda heißt nämlich auf Ungarisch „Rost“. Ein Wort, das sich sowohl auf die Farbe als auch auf die Korrosion bezieht. Genau wie der Rost langsam die Oberfläche des Metalls zuerst in Punkten, Linien und dann schließlich in größeren Flächen überdeckt, so arbeitete auch Rozsda mit Farben auf der Leinwand. Diese einzigartige Technik entwickelte sich zu den Charakteristika von Rozsdas Kunst.⁶

Die vorliegende wissenschaftliche Arbeit setzt sich mit der französischen Moderne anhand Rozsdas künstlerischer Entwicklung in Paris auseinander. Es wird den Einfluss durch die neuen französischen Strömungen und die Moderne in Paris mit Hilfe der Beispiele von Rozsda und seinen internationalen Vorbildern erforscht und dargestellt. Neben den aus Paris kommenden und tätigen Künstlern, wird auch auf den die in Paris lebenden ungarischen Künstler und Künstlergruppen ein Schwerpunkt gesetzt.

³ Rosenberg 1998, S. 37.

⁴ Gilot, Lake 1965, S. 26.

⁵ Gilot, Lake 1965, S. 26.

⁶ Rosenberg 2002, S. 15.

Da Endre Rozsda sowie international als auch in Ungarn selbst keine große Beachtung innerhalb der Künstlerwelt genießt, wird hiermit seine Bedeutung und seine fortschrittliche Arbeit vorgestellt.

Vor allem seine Spätwerke bekamen größere Aufmerksamkeit von der Forschung, während die erste Pariser-Zeit nur als wichtige Station erwähnt wird. Diese Werke zeigen nicht nur die einzelnen künstlerischen Entwicklungsschritte Rozsdas bis zum Surrealismus, sie spiegeln auch die französische Moderne wider, dadurch können die wichtigsten Künstler der Moderne nachvollzogen werden. Deshalb legt die wissenschaftliche Arbeit besonderen Wert auf die zwischen 1938 und 1943 in Paris gefertigten Werke, in dem es sie einer ausführlichen Werkanalyse unterzieht.

Wenn Rozsda aber tatsächlich so bedeutende Schritte in der Kunstszene machte, warum konnte sich sein Name im ungarischen Allgemeinwissen nicht verankern? Die wissenschaftliche Arbeit beschäftigt sich ebenfalls mit der Antwort auf diese Frage.

Rozsdas Pariser Werke fanden bisher weder Interesse von einem großen Publikum noch von der Forschung. Aus diesem Grunde entstanden nur wenige Publikationen über diese Werkgruppe. Rozsda arbeitete oft ausgehend von Erlebnissen und Gefühlen, die er während der Kriegsjahre zwischen 1938 und 1943 durchmachte. Deshalb gilt das Interview mit dem Künstler, das von David Rosenberg geführt wurde und im Ausstellungskatalog für die Ausstellung Rozsda Endre-Retrospektive im Jahre 1998 veröffentlicht wurde, als ein Meilenstein der wissenschaftlichen Quellenforschung. Durch das Gespräch wird nicht nur die Persönlichkeit Rozsdas vorgestellt, sondern auch einen tieferen Einblick in seine Erlebnisse, Erfahrungen, Gedanken und Gefühle gewährt, wodurch sich die Arbeiten besser verstehen lassen können.

Die Monographie Rozsda – "l'œil en fête" von David Rosenberg aus dem Jahr 2002 behandelt das Lebenswerk des Künstlers mit kurzen Stil- und Bildbeschreibungen. Obwohl die Pariser Phase eher nur als Stilsuche bezeichnet und kurz erwähnt wird, kann das Werk als die Basis zur Forschung in dieser wissenschaftlichen Arbeit dienen.

Die zeitgenössischen Kritiken von Ernő Kállai und Sándor Szerdahelyi bieten einen kurzen Einblick in die ungarische Künstlersituation der Zeit. Durch die zwei Kritiken wird ersichtlich, dass Ungarn und sein konservatives Publikum noch nicht bereit war, Rozsdas Kunst zu

akzeptieren und schätzen zu lernen, weshalb Rozsda immer mehr Sehnsucht nach Paris hatte.

Die ungarische Kunstkritikerin Júlia Cserba fasste im Jahre 2006 all die ungarischen Künstler zusammen, die eine Karriere zwischen 1906 und 2005 in Frankreich machten. Durch die historischen Ereignisse stellt Cserba die Situation der ungarischen Künstler in Frankreich dar, die auch erahnen lässt, mit welchen Schwierigkeiten Rozsda in diesen Jahren zu kämpfen hatte und unter welchen Umständen die Werke entstanden sein mussten.

Die Werkanalysen werden von den Künstlermonographien der verglichenen Künstler gestützt. Da keine Analyse der Pariser Werke bisher entstand, wurden die Vergleichsbeispiele als Basis genommen. Die verschiedensten Interpretationen und Ikonographien der Werke von Rozsda wurden durch zeitgenössische Künstleressays und durch die von den Vergleichsbeispielen entstandenen Bildbeschreibungen- und Analysen entschlüsselt. Cézanne, Kandinsky und Matisse schrieben wichtige Einträge zur modernen Malerei, welche in dieser wissenschaftlichen Arbeit auch zitiert werden. Durch diese Werke wird der Bezug zum Zeitgeist der ungarischen Maler in der modernen Kunst aufgezeigt, da Rozsda immer nachstrebte, zeitgemäß für seine Ära in seiner Malerei zu sein.

Neben den vielen Künstlermonographien, zeitgenössischen Kritiken und Künstlertheorien wird nicht zuletzt die Arbeit von José Mangani und Csaba Benedek unterstützt. Die zwei Herren waren enge Freunde von Rozsda, die immer noch den Endre Rozsda Freundesverein in Paris leiten und den Nachlass Rozsdas pflegen. Herr Mangani lebte fast zwanzig Jahre mit Rozsda zusammen und hat seinen Alltag mitgemacht, sodass er viel Privates über ihn wusste. Er sah, wie er am Tage malte, in der Nacht zeichnete und lange Spaziergänge unternahm, bei dem sein Fotoapparat niemals fehlte. Herr Benedek war ebenfalls ein sehr guter Freund von dem Künstler. Sie gingen gemeinsam jeden Tag in den Louvre, um die vielen Meisterwerke zu betrachten und zu studieren.

Da die zwei Herren keine Kunsthistoriker sind, konnten sie bei der Werkanalyse nicht weiterhelfen, trotzdem ist das Gespräch mit ihnen von Wichtigkeit, da sie Rozsdas Persönlichkeit und Gedanken am besten vermitteln konnten.

2. Biographie

Endre Rozsda kam am 18. November 1913 in der ungarischen Stadt Mohács auf die Welt. Er wuchs in einer wohlhabenden, liebevollen Familie auf. Mit seinen Eltern stand er sehr nahe, weshalb er die familiären Tragödien, sein Vater nahm sich das Leben und seine Mutter wurde während des Zweiten Weltkrieges deportiert, nicht verarbeiten konnte.

Sein Talent für die Malerei wurde schon früh entdeckt. Er zeichnete als Kind Frauenschuhe an die Wand, woraufhin sie immer wieder weiß gestrichen werden mussten. Diese „Schuhperiode“ dauerte jahrelang. Der Künstler selbst definiert diese Phase als den Beginn seiner Karriere.⁷ Später kam das Schuhmotiv auch oft in seinen Spätwerken vor. Schon mit fünf Jahren malte Rozsda die Schuhe in Ansicht von hinten, eine Gabe, die sehr außergewöhnlich für dieses Alter ist, bei seinen Eltern aber keine besondere Beachtung fand. Rozsda war aber beeindruckt von dieser ungewöhnlichen Perspektive. Er sah sich schon mit fünf Jahren als unverstandener Künstler⁸ - so Rozsda in seinen Erinnerungen. Nach einem guten Jahr künstlerischer Schaffenspause fing er mit sieben Jahren an, weibliche Halbprofile zu zeichnen. Er zeichnete alle seine Bücher mit diesen Profilen voll.⁹

Im Alter von vierzehn malte Rozsda sein erstes Gemälde. Nach einer Postkarte kopierte Rozsda Gainsbouroughs „Blue boy“¹⁰ und verlieh dem Knaben sein eigenes Antlitz.¹¹

Er begann im selben Jahr zu fotografieren. Er nahm mit seinem Apparat Stillleben, Straßenszenen, ein halbes Fahrrad oder Schatten in der Landschaft auf. In seiner Geburtsstadt gab es einen Fotografen, der seine Aufnahmen entwickeln konnte, aber mit dem Ergebnis war Rozsda nie zufrieden. So wurde es ihm erlaubt, seine Fotografien selbst zu entwickeln. Als er fünfzehn Jahre alt wurde, entwickelte Rozsda seine Aufnahmen selbst. Er merkte, dass er mit dem Fotoapparat kleine Details vergrößern konnte, was später die Basis seiner Malerei wurde.¹²

⁷ Rosenberg 1998, S. 40.

⁸ Rosenberg 1998, S. 40.

⁹ Rosenberg 1998, S. 40.

¹⁰ in: Ellis Waterhouse, Gainsborough, London 1958, S. 127.

¹¹ Rosenberg 1998, S. 46.

¹² Rosenberg 1998, S. 31.

Als Kind bewunderte er László Fülöp, ein sehr bedeutender Künstler der Zwischenkriegszeit. Vor allem zählte er vor dem Ersten Weltkrieg zu den wichtigsten ungarischen Malern, da er für den englischen Königshof arbeitete. Rozsda war beeindruckt von diesem Erfolg und wollte so malen wie er.

Er verließ Mohács mit vierzehn Jahren und zog in die Hauptstadt, nach Budapest. Als er ankam, dachte er, er wolle für immer in Budapest bleiben. Budapest war eine große Stadt, ähnlich wie Paris: eine Stadt, in dem man sich verstecken konnte. Er liebte Filme und besuchte täglich verschiedene Kinos, um sich Stummfilme anzusehen.¹³

Nach dem Abitur begann er, Malerei in der freien Schule des ungarischen Malers Vilmos Aba-Novák¹⁴ zu studieren. Es war ein Glück, dass er nicht auf der Hochschule für bildende Kunst studierte, da die Ausbildung hier äußerst akademisch war. Ein Wendepunkt in Rozsdas künstlerischem Schaffen war, als er merkte, dass das Zeichnen für ihn leichter war, als er dachte. Er war genau und präzise bei dieser Arbeit. Aba-Novák lud einst einen jungen Schauspieler ins Atelier ein, der Grimassen in dreiminütigen Einstellungen machte. Rozsda zeigte die vom Schauspieler gefertigten Studien seinem Vater. Er jubelte: „Mein Sohn malt wie Leonardo da Vinci!“¹⁵ In der Schule von Aba-Novák spiegelte seine Malerei die ungarische Malertradition in der Farbigkeit, Bildkomposition und Themenauswahl wider. Nach einem Jahr sagte ihm der Meister, es müsse auf den Zeichnungen nichts mehr ausgebessert werden.¹⁶ Ihm wurde die Ehre zuteil, als Assistenzprofessor von Aba-Novák auf der Künstlerschule unterrichten zu dürfen.¹⁷

Auf die erste Einzelausstellung musste man nicht lange warten. Ein junger Bildhauer fragte Rozsda, ob er im Atelier des frischgebackenen Künstlers arbeiten könne. Mitten im Sommer brachte der Bildhauer den wichtigsten Galeristen der Stadt ins gemeinsame Atelier. Der Galerist zeigte aber mehr Interesse für die auf der Wand hängenden Gemälde als für die

¹³ Rosenberg 1998, S. 33.

¹⁴ Vilmos Aba-Novák (1894-1941). Maler. Seine Malerei spiegelt den Expressionismus aber auch das italienische Novecento wider. Nicht nur in Ungarn, sondern auch international hatte er Erfolg und bekam zahlreiche Auszeichnungen, wie zum Beispiel in Paris im Jahre 1937 bzw. auf der venezianischen Biennale im Jahre 1940. Seine Person und Kunst sind immer noch ein Diskursthema in der ungarischen Kunstszene. in: Bizzer 2009, S. 77-78.

¹⁵ Freie Übersetzung von: „Mein Sohn malt so, wie Leonardo da Vinci!“ in: Rosenberg 1998, S.34.

¹⁶ Rosenberg 1998, S. 38.

¹⁷ Desseffwy 1995.

Werke des Bildhauers. Gleich wurde an Rozsda telegraphiert, weil der Galerist sofort eine Ausstellung für ihn organisieren wollte.¹⁸

In der Galerie Tamás erfolgte die erste Einzelausstellung und brachte unerwarteten Erfolg für den jungen Künstler. Positive Kritiken folgten darauf und die Gemälde wurden rasch verkauft. Über Nacht wurde Rozsda zu einem berühmten Maler. Der plötzliche Ruhm überraschte sowohl die ungarische Künstlerwelt als auch den damals erst 23-jährigen Künstler. Der Weg zum künstlerischen Erfolg in Ungarn war somit geebnet. Aber dann passierte etwas, das das ganze Leben Rozsdas veränderte. Er besuchte ein Konzert des ungarischen Komponisten Béla Bartók und war anschließend der Meinung, dass seine Malerei nicht zeitgenössisch genug sei. Nach dem Konzert war er von der Musik völlig vereinnahmt; er wollte allein bleiben und verstand, dass die Malerei auch ohne ihn weiterexistieren könne. Er dachte immer, er sei ein guter Maler, aber er hatte das Gefühl, dass seine Werke nicht zeitgenössisch genug wären. Er meinte außerdem, wenn er nicht mehr auf der Welt wäre, würde sich niemand an ihn erinnern.¹⁹ Er sah ein, dass ein Künstler seine eigene Wahrheit finden muss.²⁰ Rozsda wollte so gut und so zeitgenössisch in der Kunst sein, wie Bartók in der Musik.²¹ Daher fuhr er nach Paris mit einem Bildhauer-Freund namens Lajos Barta²².

Er nutzte in Paris die Gelegenheit, Kontakte zu knüpfen und versuchte so viele künstlerische Institutionen zu besuchen, wie es ihm nur möglich war. Im Jahr 1943 war die Situation in Paris sehr ernst und die ausländischen Künstler dachten, dass sie in größerer Sicherheit wären, wenn sie in ihr jeweiliges Heimatland zurückkehren würden. Ab dem 29. Mai 1942 mussten alle Juden in Paris den gelben Stern tragen. Rozsda trug das Zeichen der Diskriminierung nicht, weshalb er von der französischen Polizei beobachtet wurde. Im März 1943 beschloss er mit Lajos Barta, Paris zu verlassen und wieder nach Ungarn zurückzukehren. Françoise Gilots Vater besorgte ihnen gefälschte Reisedokumente, mit denen sie in ihr Heimatland zurückfahren konnten. Rozsda und Barta stiegen in den Zug mit ein paar aufgerollten Leinwänden und Kleinplastiken. Gilot begleitete ihn und seinen Freund

¹⁸ Rosenberg 1998, S. 35.

¹⁹ Rosenberg 1998, S. 36.

²⁰ Cserba 1995, S. 54.

²¹ Fitz 2001, Band 3, S. 288.

²² Lajos Barta (1899-1986). Er war ein herausragender Bildhauer, der bis heute nicht genug Aufmerksamkeit in der Künstlerszene bekommt. Seine Bildhauerkollegen, wie Brancusi, schätzten ihn sehr und kauften seine Werke. Er arbeitete im Stil der Avantgarde. Fritz 1999-2001, Band 1, S. 181.

zum Bahnhof²³ – so erinnert sich die französische Malerin in ihrem Buch „Leben mit Picasso“ zurück. Sie stand hoffnungslos am Bahnsteig und dachte, dass sie Rozsda zum letzten Mal gesehen hatte.²⁴

Man weiß nicht, welche Richtung Rozsdas Malerei genommen hätte, wenn er in Paris geblieben wäre. Rozsda fand immer weniger Sicherheit in der besetzten französischen Hauptstadt und die Kunstwelt akzeptierte auch die abstrakte Kunst immer weniger. Im Jahre 1943 musste er in die zerbombte ungarische Hauptstadt zurückkehren, wo nicht nur die Stadt, sondern auch die Gemüter der Menschen durch den Krieg zerstört waren.²⁵

Als die zwei Künstler heimkehrten, wurden ihre Werke im Künstlerhaus Alkotás in Budapest ausgestellt. Die Kritik schonte die in Paris entstandenen Arbeiten nicht und verurteilte den neuen Stil Rozsdas.²⁶ Man sprach von einem übertriebenen Surrealismus, der mit unverständlichen Farbflecken zum Ausdruck gebracht wird. Man bedauerte, dass der junge, talentierte Künstler die Abstraktion gewählt hatte und bezeichnete den Surrealismus als „schädlicher Einfluss“ auf das Talent des Malers. Es beschäftigten sich lediglich zwei Kunstkritiker mit der Ausstellung.²⁷ Ernő Kállai²⁸ schrieb eine sehr positive Kritik über die Ausstellung. Er sprach über „farbig malerische Wirkungen“²⁹ und einen „frischen, lockeren Stil“³⁰. Kállai erkennt in seinen Werken die Neigungen des Surrealismus, die aber keineswegs traumhaft oder visionär zur Erscheinung kommen, sondern eher dekorativ in den Werken präsent sind. Rozsda suche in der Komposition seiner Gemälde einen tieferen Sinn.³¹ Kállai war der einzige Kritiker, der die Verbindung zwischen Rozsdas und Matisse erkannte: „Einstweilen scheint dem jungen Maler die Welt Matisse doch bedeutend näher zu stehen, als die von Picasso, Chirico und Max Ernst.“³² Sándor Szerdahelyi dagegen kritisierte die neue

²³ Rosenberg 2002, S. 104.

²⁴ Rosenberg 2002, S. 104.

²⁵ Cserba 1995, S. 54.

²⁶ Kat. Ausst. Várfok Galéria 2009, S. 7.

²⁷ Szerdahelyi 1943, S. 6.

²⁸ Ernő Kállai (1890-1950). Ungarischer Kunsttheoretiker, Schriftsteller. In den 1930er Jahren richtete er seinen Blick Richtung nonfigurativer Surrealismus. Zwischen 1939 und 1944 wurde er Redakteur bei der ungarisch-deutschsprachigen Zeitschrift, Pester Lloyd. Er veröffentlichte mehr als 900 Publikationen über Kunst. Fitz 2000, Band 2, S. 263.

²⁹ Kállai 1943, s.p.

³⁰ Kállai 1943, s.p.

³¹ Kállai 1943, s.p.

³² Kállai 1943, s.p.

Kunstrichtung, die Rozsda aus Paris mitgebracht hatte, und sprach über ein in Paris verloren gegangenes Talent. Im Gegensatz zu Kállai meinte Szerdahelyi, dass Rozsdas Kunst von Picasso, Chirico und Max Ernst beeinflusst werde.³³ Die Arbeitsweise bezeichnete Szerdahelyi als „Formenzerlegung.“³⁴ Der neue Stil von Rozsda sei keine künstlerische Weiterentwicklung, sondern die Zerstörung des schon vorhandenen Talents. Szerdahelyi hoffte, dass Rozsda seinen alten Stil wiederfände, der den Weg in die Zukunft zeigt.³⁵

Nach der deutschen Besetzung Ungarns lebte Rozsda auch in seiner Heimat illegal. Er wurde verhaftet und zu Zwangsarbeit verurteilt, konnte aber flüchten. Im Jahr 1944 begann die Deportierung der jüdischen Familien auch in Mohács, weshalb Rozsda sich verstecken musste und erwartete die Ankunft der russischen Armee in einer Höhle in Budapest.³⁶

Im Jahre 1945 lernte er Imre Pán kennen, mit dem er die sogenannte "Europäische Schule"-Künstlergruppe gründete. Die Gruppe bestand aus Malern, Bildhauern, Schriftstellern und Intellektuellen, die sich wöchentlich im Atelier Rozsdas trafen. Zum Schluss musste die Gruppierung einen Saal mieten, in dem sie ihre Vorträge halten konnten, weil die Zahl der Interessenten so groß war, dass die Wohnung von Rozsda zu klein geriet. Die Gruppe hatte sich vorgenommen, die europäische, westlich-moderne Kunst und dessen Geist dem ungarischen Publikum zu zeigen und sie in Ungarn zu etablieren. Durch Rozsda stand die Gruppierung mit dem französischen Surrealismus in einem Kontakt und wurde das Hauptmotiv der Ausstellungen, die die „Europäische Schule“ veranstaltete.³⁷ In dieser Zeit schuf Rozsda mehrere wichtige Werke, die er bis 1948 noch in Budapest ausstellen konnte, bis dann zwischen 1948 und 1950 die staatlichen Behörden die verschiedenen Künstlergruppen und Kolonien liquidierten, weshalb sich die „Europäische Schule“ 1948 im Kaffeehaus Japan auflöste. Am nächsten Tag teilte Rozsda den Zeitungen mit: „In Japan wurde ein Europäer ermordet.“³⁸

³³ Szerdahelyi 1943, S. 6.

³⁴ Szerdahelyi 1943, S. 6.

³⁵ Kállais Schreiben erschien drei Tage früher, als Szerdahelyis Artikel in der Tageszeitung Népszabadság. Da Szerdahelyi genau die Künstler als Vorbilder zitierte, die Kállai früher als künstlerischer Einfluss ablehnte, scheint Szerdahelyis Schreiben eine falsche Übersetzung oder Interpretation des deutschen Textes von Kállai zu sein.

³⁶ Rosenberg 2002, S. 9.

³⁷ Fitz 1999, Band 1, S. 554.

³⁸ Freie Übersetzung von: „Japánban megöltek egy európaít!“ Endre Rozsda, 1948, in: Kat. Ausst. Várfok Galéria 2009, S. 2.

In den 1950er Jahren arbeitete Rozsda bei einem Verlag als Buchillustrator, da das Leben als Künstler in Ungarn schwer möglich war. Im kommunistischen Ungarn wurden die Kunstschaffenden kontrolliert, weshalb Rozsda nur heimlich malen konnte. Es gab auch Probleme in der Materialversorgung. Ob einige Farben erhältlich waren, war von der Jahreszeit abhängig. Es gab nur einen einzigen Verkäufer in der Stadt, der Malfarben besorgen konnte. Bei ihm mussten sich aber die Künstler vorher anmelden und ihm verraten, was sie malen wollten und wofür die Farbe gebraucht wurde. Rozsda kaufte oft unter einem Decknamen ein.³⁹ Er machte in dieser Zeit viele Zeichnungen und Grafiken, die er bis zu seinem Tod niemandem zeigte. Seine Themen waren Menschen aus dem Alltag. Er zeichnete die Arbeiter auf dem Land, Richter im Gerichtssaal oder schuf Selbstportraits.⁴⁰

Im Jahr 1946 bekam Gilot die Nachricht in Paris, dass ihr Künstlerfreund den Krieg überlebt hatte. Zehn Jahre hielten sie die Freundschaft durch Briefwechsel aufrecht, bis Rozsda im Januar 1957 endgültig nach Paris emigrierte. Gilot wartete auf Rozsda am selben Platz des Bahnsteiges, an dem sie von ihm im Jahre 1943 Abschied genommen hatte.⁴¹ In der Pariser Künstlerszene war der ungarische Künstler in Vergessenheit geraten und er musste von vorne beginnen, wobei er große Hilfe von André Breton, Simone Collinet und Raymond Queneau bekam.⁴² Rozsda suchte die Galerie von Simone Collinet auf, wo er André Breton kennenlernte. Breton war von den Bildern Rozsdas beeindruckt und wollte mit einem der Gemälde „zusammenleben“, um über Rozsda zu schreiben. Am 25. Februar 1957 wurde die erste Rozsda-Ausstellung in der Fürstenberg Galerie veranstaltet. Im Vorwort des Ausstellungskataloges interpretierte Breton das Gemälde „Der Tod und die Liebe“⁴³ in dem Sinn, dass der Tod und die Liebe gegeneinander kämpften. Im Jahr 1961 in der Ausstellung des internationalen Surrealismus stellte Rozsda mehrere Bilder aus. Im Vorwort des Kataloges schrieb José Pierre: „Es gäbe Künstler, die zu Surrealisten werden und es gäbe

³⁹Kat. Ausst. Centrális Galéria 2006, S. 64.

⁴⁰ Persönliches Gespräch mit José Mangani und Csaba Benedek, Paris 17.05.2012.

⁴¹ Rosenberg 2002, S.104.

⁴² Rosenberg 2002, S. 104.

⁴³ Breton 1967, S. 255.

Künstler, die den Surrealismus für sich entdecken und aufnehmen. Rozsda gehört zu diesen.“⁴⁴

Er gewann im Jahre 1964 den Copley-Preis⁴⁵, der von international anerkannten Künstlern, wie Marcel Duchamp, Hans Arp, Max Ernst, Man Ray und Roberto Matta vergeben wurde. Dazu äußerte sich Rozsda wie folgt: „In der Früh habe ich mich noch sehr über den Preis gefreut, zum Mittag habe ich nachgedacht, am Abend war ich schon traurig. [...] Gestern war ich noch Maler, heute bin ich Brigitte Bardot!“⁴⁶ - sagte der Künstler nach der Preisverleihung. Mit dem Preis gewann er auch eine Reise nach New York, wo er ausstellen konnte. Nach dieser Reise folgten noch zahlreiche Ausstellungen in den verschiedensten Städten der Welt.⁴⁷

Zu diesem Zeitpunkt schlug seine Kunst eine vollkommen andere Richtung ein. Seine Kompositionen wurden immer komplizierter. Das Thema selbst hatte weniger Bedeutung, die wiederholenden Farben und Formen spielten aber eine sehr wichtige Rolle, die Rozsda mit versteckten Symbolen anreicherte.

Er arbeitete weiter in diesem Stil in Paris, wo er es noch einmal schaffte, die Aufmerksamkeit des Publikums zu erwecken. Rozsda starb im Jahr 1999 in Paris.

⁴⁴ José Pierre 1961, in: Kat. Ausstellung Galleria Schwarz Mailand, Mostra Internazionale del Surrealismo, freie Übersetzung von ungarischem Text, Cserba 1995, S. 56-57.

⁴⁵ William and Norma Copley Foundation, 1964.

⁴⁶ Freie Übersetzung von: „Reggel még nagyon örültem a díjnak, délben gondolkodni kezdtem, estére pedig már szomorú voltam.[...] Tegnap még festő voltam, mára Brigitte Bardot lettem!“ Cserba 1995, S. 57.

⁴⁷ Cserba 1995, S. 57.

3. Exkurs: Die ungarische Moderne in der Zwischenkriegszeit

Über moderne Kunst in Ungarn wird seit den späten 90er Jahren des 19. Jahrhunderts gesprochen. Sie beginnt mit der Künstlerkolonie in Nagybánya. Obwohl diese Zeit als Moderne bezeichnet wird, war die ungarische Kunst im Vergleich mit den westlichen Kunstzentren zurückgeblieben.⁴⁸ Als in Paris schon die Abstraktion und der Surrealismus ihren Höhepunkt erreichten, herrschte in Ungarn hauptsächlich der Postimpressionismus. Doch in Nagybánya begann eine neue Bewegung, die von der ungarischen Kunstkritik abgelehnt wurde. Durch diesen Zwiespalt entstand die Behauptung, dass Ungarn mit der westlichen Kunst nicht Schritt halten konnte, weshalb die Moderne in Ungarn erst zum späteren Zeitpunkt entstehen konnte. Aber unter der Oberfläche konnten Künstler entdeckt werden, die zu dieser Zeit schon „modern“ arbeiteten und gerade wegen ihrer „Modernität“ nicht wahrgenommen wurden. Im 21. Jahrhundert hat die Forschung die Aufgabe ungarische Künstler, wie Rozsda und die ungarische Moderne neu zu entdecken und die Kunst der Zeit wieder unter die Lupe zu nehmen. Damit man aber die Position und die Situation der ungarischen Kunstszene verstehen kann, müssen sowohl die historischen Hintergründe als auch die künstlerische Vorgeschichte erläutert werden.

3.1. Kurze Vorgeschichte der Lage der ungarischen Kunst

Durch die tragischen historischen Ereignisse in Ungarn wurde die künstlerische Entwicklung ständig blockiert. Daher ist die Geschichte der modernen Kunst in Ungarn sehr eng mit der ungarischen Gesellschaft verbunden. Die ungarischen Künstler mussten immer schon unter politischem Druck arbeiten. Sie verbanden das Ästhetische mit dem Ethischen und aller politischen Kontrolle zum Trotz, erörterten sie öffentlich die gesellschaftlichen Probleme des Landes.⁴⁹

⁴⁸ Németh 1969, S. 7.

⁴⁹ Németh 1969, S. 7-8.

Németh folgend, konnte sich die ungarische Kunst, wie die westlichen Nachbarn des Landes, auf eine feste Tradition stützen. Schon die ungarische Romantik sei im Land verspätet angekommen. Sie wurde durch die Revolution der Jahre 1848-49 inspiriert und durch die Historienmalerei gekennzeichnet. Statt Delacroix wählten die ungarischen Kunstschaaffenden den Münchener Akademismus. Paris schien zu weit weg von Ungarn zu sein.⁵⁰ Obwohl die Kunstentwicklung in Ungarn ständig blockiert wurde und die Moderne sich nicht entwickeln konnte, gab es Künstler, die nach einem Auslandsaufenthalt den westlichen Stil nach Ungarn mitbrachten, um die Entwicklung der modernen Kunst in Ungarn weiterzubringen. Nicht die Künstler, sondern das ungarische Publikum war der Grund, warum sich die moderne Kunst noch für lange Zeit im Land nicht etablieren konnte.

Obwohl Ungarn und Österreich für lange Zeit eine Monarchie bildeten, hatte die österreichische Kunst auf die ungarische Moderne wenig Einfluss. Um die Jahrhundertwende zeigte die ungarische Künstlerwelt mehr Interesse für die zeitgenössische böhmische Kunst. Die ungarischen Künstler schenken den in ihrer Umgebung blühenden Werken wenig Beachtung und richteten ihren Blick vielmehr auf Paris. Gustav Klimt, Carl Moll, Koloman Moser oder Egon Schiele spielten in Ungarn kaum eine Rolle und waren nur unzugänglich bekannt. Nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Musik wandten sich die Künstler, vor allem Béla Bartók, den französischen Vorbilder, wie Debussy zu. Die Vertreter der Wiener Schule, wie Arnold Schönberg, Alban Berg oder Anton Weber blieben in Ungarn im Hintergrund. Obwohl die zwei Länder zu dieser Zeit noch eine Monarchie waren, hatte weder Robert Musil noch Hugo von Hofmannstahl Bedeutung in der ungarischen Literatur, während die französischen Symbolisten großen Einfluss auf die ungarischen Schriftsteller und Dichter ausübten. Der ungarische Schriftsteller und Kunstkritiker György Bölöni erläuterte dies beim Wiener Debüt der ungarischen Maler im Jahr 1914: „Was wir an Fortschritt, Tiefe und Erregungsschaften in den bildenden Künsten vorweisen können, haben wir Paris und Italien zu verdanken.“⁵¹

⁵⁰ Németh 1969, S. 9.

⁵¹ Rockenbauer 2012, S. 2.

3.1.1. Die Acht⁵²

„Die Acht“ galten als die bedeutendste Künstlergruppe in Ungarn, die die französische Moderne vermittelten. Alle Mitglieder hatten in Paris studiert, wo sie sich auch kennengelernt hatten. Als Picasso im Jahre 1900 in Paris ankam, zeigte die Stadt schon ihre gewaltige Anziehungskraft, die sie besonders auf die ausländischen Künstler ausübte. Futuristen, Dadaisten und Surrealisten überfüllten bald die französische Hauptstadt.⁵³

Über diese Anziehungskraft der französischen Hauptstadt, äußerte sich Ödön Márffy: „Man kann dieses beglückende Gefühl, hier zu sein, kaum beschreiben. Ich habe beschlossen, lieber altes Brot zu essen, aber für Jahre in Paris zu bleiben. Alles wonach ich in München vergeblich suchte, fand ich hier. Mutige, freie und frische Anregungen, den betörenden Zauber der geistigen Atmosphäre, eine unfassbare Lebensfreude.“⁵⁴

Diese jungen ungarischen Künstler studierten Kunst an der Akademie Julian, die nur Ausländer und Frauen besuchten. Obwohl sie voneinander unabhängig nach Paris fuhren, um Kunst zu studieren, fanden sie sich an der Akademie und gründeten nach ihrer Rückkehr nach Ungarn gemeinsam die Künstlergruppe „Nyolcak“, die „Acht“. Zu dieser Zeit konnte man aber nicht nur an den Akademien Malerei lernen. Die Gesellschaftsabende der kunstbegeisterten amerikanischen Familie Stein bot eine exzellente Gelegenheit andere Künstler kennenzulernen, mit denen man über Kunst, Kunsttheorie und die großen Fragen der Welt diskutieren konnte.⁵⁵ Die ungarischen Maler befanden sich jedes Mal an solchen Abenden bei der Familie Stein, wo sie persönlich etwa Picasso oder Matisse begegneten.⁵⁶

Die „Acht“ schwärmten nicht nur für die Künstler, die in Paris tätig waren, sondern sie beeinflussten sich auch gegenseitig. Sie pendelten zwischen Budapest und Paris, daher konnten sie den französischen Kunstgeist nach Ungarn bringen, wo sie die meisten Bilder schufen. Die „französisch-modern“⁵⁷ wirkenden Gemälde wurden aber von Kritikern und

⁵² Die Acht war die wichtigste ungarische Künstlergruppe. Die Mitglieder der Gruppierung waren Róbert Berény, Dezső Cigány, Béla Czóbel, Károly Kernstock, Ödön Márffy, Dezső Orbán, Bertalan Pór und Lajos Tihanyi. Ausstellung: „Die Acht. Ungarns Highway in die Moderne“, Kunstforum Bank Austria, Wien 12.09.2012-02.12.2012.

⁵³ Lucie-Smith 1978, S. 258-249.

⁵⁴ Brieffragment von 1903, in: Rockenbauer 2012, S. 2.

⁵⁵ Rockenbauer 2012, S. 3-4.

⁵⁶ Szalay 2011.

⁵⁷ Rockenbauer 2012, S. 4.

Publikum stark kritisiert. Der neue französische Einfluss konnte aber die Maler der Künstlerkolonie in Nagybánya überzeugen und beeindrucken.

Die Stilmerkmale der Fauvisten konnte die „Acht“ schnell „erlernen“, daher wurden sie auch als die „ungarischen Wilden“ bezeichnet. Vor allem Béla Czóbel⁵⁸, der ab 1905 gemeinsam mit Künstlern wie Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky, Henri Matisse oder Georges Braque in Paris im Salon d'Automne und im Salon des Independants ausstellte, spielte eine sehr große Rolle bei der Entwicklung der ungarischen Moderne.

1907 wurde der Impressionismus noch als modern in Ungarn bezeichnet. Die Gruppierung MIÉNK⁵⁹ wurde aber allmählich um die jungen Künstler der ungarischen Wilden erweitert. Einen großen Skandal verursachte die Ausstellung „Új képek“⁶⁰, wo 32 im Stil der französischen Moderne entstandene Gemälde Platz fanden. Selbst der Impressionismus und der Naturalismus konnten sich im damaligen Ungarn noch nicht etablieren, daher ist es kein Wunder, dass die unnatürlich wirkenden Farben und die unbekleideten menschlichen Körper die ungarischen Betrachter empörten.⁶¹ Da die „Acht“ die Herzen des großen Publikums mit ihren Bildern nicht erobern konnten, veranstalteten sie Kulturabende, bei denen neben den ausgestellten Bildern, auch Konzerte und literarische Vorlesungen im Programm standen. Ab 1910 zeigten die Bilder der Gruppe die Stilmerkmale Cézannes. Lediglich zwei Künstler der Gruppierung, Bertalan Pór und Károly Kernstock, verwendeten als Vorbild die etruskischen Skulpturen, die griechischen Vasengemälde, die italienische Renaissance und die Kompositionen von Hans von Marées bzw. Ferdinand Hodler. Wegen der innerhalb der Gruppe herrschenden Uneinigkeit wurde es immer schwieriger, eine gemeinsame Ausstellung von den Werken der acht Künstler zu organisieren. 1913 schließlich löste sich die Künstlergruppe auf, da nicht alle der acht Künstler vom Publikum akzeptiert wurden.⁶² In Ungarn kritisierte man sie während ihrer Gruppentätigkeit stark. László Kézdy Kovács

⁵⁸ Béla Czóbel (1883-1976.) Früher arbeitete er in Pleinair, aber nach seinem Paris-Aufenthalt kam er in Kontakt mit den Mitgliedern der fauvistischen Bewegung, weshalb er in diesem neuen Stil weiterarbeitete. Fitz 1999, Band 1, S. 436.

⁵⁹ Magyar Impresszionisták és Naturalisták Köre (Kreis Ungarischer Impressionisten und Naturalisten), Rockenbauer 2012, S. 4.

⁶⁰ Neue Bilder – in Anspielung auf den Gedichtband (Új Versek) des ungarischen Dichters Endre Ady. Ady wollte mit diesem Titel auf den neuen Stil seinen Dichtungen Aufmerksamkeit machen. Die „Acht“ benutzte es mit dem gleichen Ziel, damit sie das Publikum auf die neue Stilrichtung hinweisen. Rockenbauer 2012, S. 5.

⁶¹ Rockenbauer 2012, S. 6.

⁶² Rockenbauer 2012, S. 5-6.

bezeichnete die Gruppe als „Wahnsinnige“ in der Zeitung „Pesti Hírlap“ im Jahre 1909.⁶³ Er spottete demnächst in seinem anderen Schreiben über Ödön Márffy's „Badende Frau“ (Abb.1). Diese bezeichnete er als schwefelgelbe Gestalt, deren linke Schulter bis zum Hochtatra und der linke Fuß bis zur blauen Adria gehen.⁶⁴

Durch die Künstlergruppe „Acht“ wurde die französische Moderne in Ungarn gezeigt, da aber die Kritiker diese nicht für Kunst hielten, konnten die Stilrichtungen der französischen Moderne sich nicht durchsetzen. Das Schicksal der „Acht“ ähnelt jenem von Rozsda. Sie gerieten in Vergessenheit, und erst in den 1960er Jahren beschäftigte sich die ungarische Kunsthistorikerin Krisztina Passuth wieder mit der Kunst der Gruppierung. Erst in den letzten Jahren wurde die „Acht“ neu entdeckt und ihre Künstler als „fortgeschrittene, moderne Maler“ gefeiert.⁶⁵

3.1.2. Die Künstlerkolonie von Nagybánya (Frauenbach)

Die moderne ungarische Kunst entwickelte sich seit 1896 in der Künstlerkolonie von Nagybánya aus. Seit 1902 fungierte die Kolonie als freie Kunstschule, wo sich die größten ungarischen Malerpersönlichkeiten der Zeit nur kurz oder auch länger aufhielten. Die Schule schaffte es, den Naturalismus und die Pleinairmalerei in Ungarn zu etablieren.⁶⁶ Vilmos Aba-Novák, Endre Rozsda's Lehrer, arbeitete auch eine Zeit lang bei der Künstlerkolonie Nagybánya. Seine Malerei wurde nicht nur von Cézanne inspiriert, sondern auch von Róbert Berény⁶⁷, einem der „Acht“, von dem Aba-Novák das Atelier im Jahr 1919 übernahm, da Berény aus politischen Gründen ins Ausland emigrieren musste. Die an den Wänden hängen gebliebenen Berény-Gemälde übten offensichtlich starken Einfluss auf die Öl- und Kreideskizzen von Aba-Novák aus. Vor allem aber ab den 1920er Jahren wurde Aba-Novák

⁶³ Szalay 2011.

⁶⁴ Rockenbauer 2012, S. 6.

⁶⁵ Kristóf Viola in einem persönlichen Gespräch zur Ausstellung "Die Acht. Der Akt" im Balassi Institut - Collegium Hungaricum Wien am 9.10.2012.

⁶⁶ Fitz 2000, Band 2, S. 900.

⁶⁷ Róbert Berény (1887-1953). Maler. In den Frühwerken ist noch der Einfluss von Munkácsy erkennbar. Nach seinem Paris-Aufenthalt nahm seine Kunst eine andere Richtung. Die Kunst Berénys wurde vor allem von Cézanne und Matisse beeinflusst. In den 1930er Jahren arbeitete er in Nagybánya. Fitz 1999, Band 1, S. 231-232.

vom Expressionismus beeinflusst. Diese Tendenz zeigt etwa Aba-Nováks Bild „Weibliche Akte“ (Abb.2) im Vergleich mit Berénys Werk „Akt einer italienischen Frau“ (Abb.3).⁶⁸

Nach dem Ersten Weltkrieg gab es in Ungarn nicht nur Elend, Armut und Materialmangel, auch die Kunstsammler hatten kein Geld, um Kunstwerke zu kaufen. Die Künstler konnten mit keinem qualitativen Material arbeiten, sie hatten keine Heizung im Atelier und sie mussten mit wenig auskommen. Die 1920er Jahre in Ungarn werden als „Zeit der Stilsuche“ bezeichnet. Da es aber kein Geld für Auslandsstipendien gab, mussten die jungen Künstler die ungarische Malertraditionen und die Alten Meister im Museum der schönen Künste studieren. Ein Teil der jungen Künstler wandte sich aus Not Tiefdrucktechniken und Radierungen zu. Als Vorbild wurde Rembrandt statt Picasso oder Van Dagen betrachtet, was einen Rückschritt in der ungarischen Künstlerentwicklung bedeutete. Manche Künstler kehrten zur gegenständlichen Darstellungsweise und zu den traditionellen Kompositionen zurück. Die 1920er Jahre wurden durch den „Neuklassizismus“ charakterisiert, der vor allem in mythologisch-biblichen Kompositionen zur Geltung kam. Die Formen und Gestalten wurden wieder naturalistisch dargestellt, wobei die Ausdrucksweise etwas Modernes in sich bewahrte, was Kállai als „expressiver Naturalismus“⁶⁹ bezeichnete. Die ungarische Malerei wurde hingegen weniger von der Neuen Sachlichkeit charakterisiert. Der Neuklassizismus wurde vom Publikum schnell akzeptiert, da die Gemälde leicht zu verstehen waren. Im Neuklassizismus sahen die Akademieprofessoren die Einhaltung der naturalistisch-impressionistischen Grundsätze und die Kritiker bezeichneten den Stil als zeitgenössisch. Die „Radierer-Generation“, wie die zeitgenössischen Kritiker sie nannten, konnte ihr zeichnerisches Talent durch die Tiefdrucktechniken noch mehr zum Ausdruck bringen, was eine gute Basis für ihre malerische Tätigkeit bedeutete.⁷⁰

Ab den 1920ern wurde die ungarische zeitgenössische Kunst durch die Mischung der verschiedenen europäischen Kunstrichtungen charakterisiert. Durch die Möglichkeit ein ausländisches Stipendium zu erhalten, konnten die jungen Künstler die westliche Kunstszene kennenlernen. Mit modernen Einflüssen kehrten sie nach Ungarn zurück, wo sie Anerkennung vor allem von den Künstlerkollegen in den verschiedenen Künstlerkolonien-

⁶⁸ Bizzen 2009, S. 9-10.

⁶⁹ Kieselbach 2004, S. 17.

⁷⁰ Kieselbach 2004, S. 16-17.

und Gruppierungen erhalten konnten. Die Kritik und das Publikum lehnte diese „Modernität“ noch immer stark ab.

3.2. Paris und die ungarische Malerei

In Ungarn wurde Paris als das Zentrum der Moderne verstanden. Paris bedeutete die Chance, die westliche Moderne kennenlernen und mit Kunst durch Kunsthändler- und Sammler Geld verdienen zu können. Die Künstler konnten am Ausstellungswesen aktiv teilnehmen und bekamen die Möglichkeit, ihre Werke in der von Jury befreiten Ausstellungen im Salon de Independants auszustellen. Die aus den verschiedensten Ländern der Welt stammenden Künstler schufen in Paris eine inspirierende Atmosphäre, welche sich auf das Lebenswerk der Kunstschaffenden enorm auswirkte. Viele ungarische Künstler, die zwischen den zwei Weltkriegen nach Paris gingen, kehrten öfters nach Ungarn zurück. Einige von ihnen waren schon in der aufregendsten Zeit der modernen Kunst, in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, in der Pariser Kunstszene präsent gewesen.

Die Aufmerksamkeit der jungen ungarischen Künstler für Paris wurde auch durch die Ausstellung von József Rippl-Rónai⁷¹ erweckt, als er seine Pariser Werke im Jahre 1906 in Budapest präsentierte. Das große Publikum erkannte gleich die Veränderung seines Stils, da er während seinem Aufenthalt in Paris die Meisterwerke im Louvre studiert hatte. Eine sehr wichtige Rolle spielte für ihn auch die Sammlung von Auguste Pellerin, die etwa sechzig Cézanne-Werke beinhaltete. Künstler, wie Rippl-Rónai, die kurzfristig die Heimat besuchten, erstaunten die in Ungarn gebliebenen Kunstschaffenden und das heimische Publikum mit ihren Erzählungen und Erlebnisberichten.⁷²

Nach dem Ersten Weltkrieg bekamen die Kaffeehäuser in Paris eine andere Funktion. Sie wurden die Versammlungsorte von Künstlern, Malern, Bildhauern, Schriftstellern, Anarchisten, Revolutionären und Kommunisten, wo verschiedene Weltanschauungen diskutiert werden konnten. Die Kaffeehäuser gaben den Künstlern aber auch die

⁷¹József Rippl-Rónai (1861-1927). ungarischer Maler, Grafiker. Im Jahr 1887 ging er nach Paris, wo er bei Mihály Munkácsy Malerei studierte. Rippl-Rónai war einer der Begründer der Künstlervereinigung MIÉNK (Kreis der ungarischen Impressionisten und Naturalisten). Seine Arbeiten sind als die besten postimpressionistischen und sezessionistischen Bilder in Ungarn geschätzt. Szabadi 1978, S. 19-21.

⁷²Cserba 2006, S. 12.

Möglichkeit, andere Künstlerpersönlichkeiten kennenzulernen und wichtige Kontakte zu knüpfen. Auch die ungarischen Künstler beteiligten sich an dem intellektuellen Leben der Kaffeehäuser.⁷³

In dieser Zeit eröffneten sich reihenweise verschiedenste Kunsthandlungen. Neben den Galerien wie von Katia Granoff, Pierre Loeb, Jeanne Bucher, Henri Bing, Jan Sliwinsky und Marcell Berr der Turique, entstanden auch zahlreiche neue Salons, wie zum Beispiel der Salon de l'Escalier, der Salon de l'Araignée, oder der Salon des Tuileries. Diese Galerien stellten auch Werke ungarischer Künstler aus, daher befanden sich zum Beispiel Werke von Árpád Szenes⁷⁴ oder von István Hajdú⁷⁵ in der Galerie von Jeanne Bucher. Nach dem Ersten Weltkrieg öffnete die Galerie Pierre ihre Türen für noch mehr ungarische Künstler. Jan Sliwinsky, der polnische Pianist, eröffnete seine Galerie unter der Adresse Rue du Cherche-Midi 5 und stellte auch Werke von ungarischen Künstlern aus. Er war der erste, der im Jahre 1927 die Fotografien von André Kertész ausstellte, womit die Fotografie auch als künstlerische Leistung wahrgenommen wurde.⁷⁶

Während der Zeit des „Années Folles“ waren die freien Schulen mit ausländischen Studenten nur so überfüllt. Neben der schon erwähnten Académie Julian gehörte auch die im Jahre 1900 gegründete La Palette, auch bekannt als Académie d'art moderne, zu den bedeutendsten Künstlerakademien. Auf dieser Akademie lehrten die kubistischen Maler Jean Metzinger und Henri le Fauconnier. Die Académie Matisse hatte auch ungarische Studenten, sowie die Académie Grande Chaumière, wo zum Beispiel Árpád Szenes und István Hajdú studierten. Hier bekamen ab 1926 Othon Friesz und ab 1931 Léger einen

⁷³ Rozsda war auch ein oft gesehener Gast im Kaffeehaus „Le Dôme“, wo er Giacometti traf. Eines Tages berichtete Giacometti Rozsda, dass Picasso den ungarischen Maler kennenlernen wolle. Rozsda's Gesicht gefiel Picasso. Der Künstler konnte Picasso nur ein paar Mal treffen und Rozsda's Wunsch, dass der große Maler ihn in sein Atelier einlädt, ging nie in Erfüllung. Hingegen schloss Rozsda Freundschaft mit Giacometti. Persönliches Gespräch mit José Mangani und Csaba Benedek, Paris 17.05.2012.

⁷⁴ Árpád Szenes (1897-1985). Ungarischer Maler, Grafiker. Er studierte Malerei in der Freien Kunstschule von Rippl Rónai. Im Jahr 1925 kam er in Paris an, wo er monatelang im Elend leben musste. Er inskribierte sich an der Akademie Grande Chaumière, wo er seine zukünftige Frau, Maria Elena Vieira da Silva kennenlernte. In den 1930er Jahren schuf er seine Bilder im Sinne des Surrealismus. Im Jahr 1939 verließ Szenes mit seiner Frau Paris, sie ließen aber Werke bei ihrer Galeristin Jeanne Bucher zurück. Er kehrte im Jahr 1947 wieder nach Paris zurück, wo er auch starb. Fitz 2001, Band 3, S. 545-546.

⁷⁵ István Hajdú (Étienne) (1907-1996). Bildhauer. Mitglied der École de Paris. Ab 1926 studierte er bei Hoffmann an der Kunstgewerbeschule in Wien. Im Jahr 1927 ging er nach Paris, wo er bildende Kunst studierte. Am Anfang seiner Karriere wurde er von Rodin beeinflusst, später Brancusis Werk inspirierte ihn. Ab den 1930er Jahren beschäftigte er sich mit abstrakter Bildhauerei. Im Jahre 1934 stellte er gemeinsam mit Árpád Szenes und Vieira da Silva in der Galerie von Jeanne Bucher aus. Fitz 1999, Band 2, S. 47-50.

⁷⁶ Cserba 2006, S. 14.

Lehrstuhl. Fast neben der Académie Grande Chaumière stand die Académie Colarossi, wo, wie auf der Académie Julian, nur nach Aktmodellen gezeichnet werden durfte.⁷⁷

Géo-Charles schrieb im Jahre 1925 in der Zeitschrift „Montparnasse“, dass die Ungarn fester zusammenhalten als Russen oder Spanier. Diese Aussage bestätigte Cserba nur insoweit, dass die ungarischen Künstler immer ihren eigenen Weg gingen und versuchten, sich in das Pariser Leben richtig einzuleben, aber wenn jemand Hilfe benötigte, unterstützten sie sich auch untereinander.⁷⁸

Es wurden viele Gruppenausstellungen für ungarische Künstler organisiert, aber sie schafften es auch alleine auszustellen. Im Jahre 1931 wurden zwei wichtige Ausstellungen organisiert. Die Ausstellung mit dem Titel „Art Hongrois Moderne“ zeigte den engen Zusammenhalt zwischen den ungarischen Künstlern. Sie bekam sehr gute Kritiken: „die neue ungarische Künstlergeneration in Paris sei so weit entfernt von der in Ungarn herrschenden, traditionellen Malerei, wie die Rue Bonaparte in Paris von der Váci Straße in Budapest.“⁷⁹

Die andere Ausstellung wurde von der Association 1940 im Juni 1931 in der Galerie de la Renaissance organisiert. Auf dieser Ausstellung konnten die ungarischen Maler in der Gesellschaft von solchen Künstlern wie Jean Arp, Robert Delaunay, Otto Freundlich, Frantisek Kupka, Piet Modrian, Francis Picabia oder Georges Valmier ausstellen. An der Ausstellung nahmen István Beöthy⁸⁰, József Csáky⁸¹, bzw. zwei Mitglieder der Acht, Béla Czóbel und Lajos Tihanyi⁸² teil.⁸³

Während dieser zehn Jahre entwickelten sich verschiedene Stilrichtungen. Die Künstler, die nur wenig Zeit in Paris verbringen konnten, befassten sich auch mit den unterschiedlichen

⁷⁷ Cserba 2006, S. 15.

⁷⁸ Cserba 2006, S. 15.

⁷⁹ Die Quelle konnte noch nicht eingeordnet werden. Cserba 2006, S. 17.

⁸⁰ István Beöthy (1897-1961). Bildhauer. Im Jahr 1925 ging er nach Paris. Er wurde vor allem von Archipenko und Hans Arp beeinflusst. Ihm kann verdankt werden, dass die erste abstrakte Ausstellung, die „Art abstrait Franco-Hongrois“ im Jahr 1938 in der Galerie Tamás stattfand. Cserba 2006, S. 37-38.

⁸¹ József Csáky /Joseph-Alexandre/ (1888-1971). Bildhauer. Er ging im Jahre 1908 nach Paris. Er kopierte afrikanische Skulpturen für den berühmten Kunsthändler, József Brummer. Zwischen 1910 und 1913 studierte Csáky an der Akademie La Palette. Ab 1920 schloss er einen Vertrag mit dem Kunsthändler, Léonce Rosenberg und er stellte Csákys Werke aus. Csáky erhielt 1922 die französische Staatsbürgerschaft. Seine Werke bekamen Platz in den wichtigsten Privatbesitzen. Fitz 1999, S. 376-377.

⁸² Lajos Tihanyi (1885-1938). Maler. Er machte Bildungsreise in Paris, wo seine Kunst vor allem von Cézanne und Van Gogh beeinflusst wurde. Zwischen 1920 und 1925 lebte er in Berlin, wo er Brassai kennenlernte. Im Jahr 1925 siedelte er endgültig nach Paris. Er war ein beliebter Maler im Montparnasse-Viertel. Tihanyi gehörte nicht nur der Gruppierung „Acht“, sondern er war auch ein Mitglied der Gruppe Abstraction-Création. Cserba 2006, S. 129-130.

⁸³ Cserba 2006, S. 17.

Impulsen der verschiedenen Stile. Jenő Barcsay⁸⁴ zum Beispiel wurde zwischen 1926-27 von Cézanne stark beeinflusst, während seines zweiten Aufenthaltes in Paris zwischen 1929 und 1930 bekam er zudem kubistische Anregungen.⁸⁵

Die ungarischen Künstler genossen in den 1930er Jahren weiterhin eine wichtige Rolle in der Künstlerszene in Paris. An der Arbeit der im Jahre 1931 gegründeten Gruppierung Abstraction-Création nahm István Beöthy schon von Anfang an teil, der ab 1932 auch zum Vizepräsident der Gruppe gewählt wurde. 1932 wurde durch Henry Valensi eine zweite Gruppe gegründet, die eine Verbindung zwischen der Musik und der bildenden Kunst herstellen wollte. In dieser Gruppe befanden sich ebenfalls mehrere ungarische Kunstschaaffende.⁸⁶

1936 stellten sich die ungarischen Künstler, die in Paris tätig waren, im „National Salon“ in Budapest vor. Diese Ausstellung hatte eine große Bedeutung, da das ungarische Publikum die zeitgenössische Kunst nicht nur aus Berichten der aus Paris zurückkehrenden Künstlern kennenlernen konnte, sondern auch persönlich den neuen Stilrichtungen begegnen konnte, um sich eigene Eindrücke von den verschiedenen Impulsen und Einflüssen zu machen.⁸⁷

Aufgrund dessen wurde die im Jahr 1938 organisierte Ausstellung in der Galerie Tamás eine sehr wichtige Rolle zuteil. Mit dem Titel „Art Abstrait Franco-Hongrois“ wurde zum ersten Mal eine Ausstellung abstrakter Kunst in Budapest organisiert.⁸⁸

Diese Ausstellung in der Galerie Tamás ist besonders interessant, da Rozsda einige Jahre zuvor in derselben Galerie entdeckt wurde. Sein Blick konnte also nicht nur durch das Konzert von Bartók Béla nach Paris gerichtet werden, sondern auch durch diese Ausstellung in der Galerie Tamás, weshalb er sich entschied moderne Kunst in Paris zu studieren.

⁸⁴ Jenő Barcsay (1900-1988). Maler, Grafiker. Er erhielt zwei Stipendien in Paris. Ab 1945 unterrichtete er an der Fachhochschule der bildenden Künste in Ungarn. Er wurde durch seine anatomischen Zeichnungen berühmt. Rózsa 2010, S. 77.

⁸⁵ Cserba 2006, S. 17-18.

⁸⁶ Cserba 2006, S. 19.

⁸⁷ Cserba 2006, S. 22.

⁸⁸ Cserba 2006, S. 19.

4. Rozsda und Paris

4.1. Die Lernjahre (1938-1943)

Paris wurde durch Vielseitigkeit und künstlerische Vielschichtigkeit in der Zwischenkriegszeit charakterisiert. Es war kein Zufall, dass die berühmtesten Künstlerpersönlichkeiten hier, in der französischen Hauptstadt, in der Wiege der Moderne, ihren eigenen Stil fanden. Mit der Gründung der „École de Paris“ bildete sich ein Kreis an internationalen Malern, die sich gegenseitig beeinflussten. Daraus entwickelte sich eine eigene künstlerische Ausdrucksweise. Picasso, Miró, Kandinsky und viele andere Künstler wählten Paris als ihre zweite Heimat, wo sie Inspiration fanden und ihren künstlerischen Höhepunkt erreichten. Paris war die Stadt der Freiheit und der Möglichkeiten.

Der junge ungarische Maler, Endre Rozsda wollte sich von Anfang an in die französische Kultur integrieren, so schnell wie möglich. Er lernte daher Französisch innerhalb von nur drei Monaten und versuchte gleich Kontakte herzustellen.

Françoise Gilot schrieb über die erste Begegnung mit Rozsda in ihren „Memoires“, die gleichzeitig auch die Anfänge des ungarischen Malers in Paris beschreibt.

Nach seiner Ankunft mietete Rozsda mit seinem Künstlerfreund Lajos Barta ein Atelier in Schœlcher 11/b neben dem Friedhof im Montparnasse. Den Sommer 1939 verbrachten beide Künstler in Douarnenez, wo Rozsda mit einem Kunstsammler-Ehepaar Bekanntschaft machte. Das Ehepaar kaufte gleich Gemälde von ihm, die das Meer mit abstrakten Formen und dynamischen Farben darstellten. Am 1. September besuchte Gilot ihre Mutter in Douarnenez, wo ihre Familie ein Wochenendhaus hatte. Gilots Mutter und das Ehepaar standen in einem guten und freundlichen Verhältnis zueinander, daher lud das Ehepaar gleich nach dem Ankommen des jungen Mädchens sie und ihre Mutter zum Mittagessen ein. Das passierte am 3. September - Gilot erinnert sich an diesen Tag, als Beginn des Zweiten Weltkrieges. Der jungen Dame fielen die Gemälde von Rozsda im Speisesaal des Ehepaars

gleich auf. Das Paar erzählte bewundernd über den jungen Künstler, der das Interesse der Menschen bloß durch seine Kleidung erweckte: er trug immer rosa Hemden, einen apfelgrünen Cardigan und eine resedagelbe Samthose. Das Ehepaar lud daraufhin Rozsda ein, damit Gilot und ihre Mutter den jungen Künstler kennenlernen konnten. Das war die erste Begegnung Rozsdas mit Françoise Gilot. Ein paar Jahre später trafen sie sich bei der Vernissage des Salons des Tuileries. Gilot erkannte Rozsda sofort und ging zu ihm hin. Rozsda hatte aber keine Ahnung, wer diese Dame im weißen Kleid und mit den gold geschminkten Augen und Mund sein könnte. Er konnte kaum glauben, dass diese junge Frau das Mädchen ist, das er vor einigen Jahren in Douarnenez kennenlernte. An diesem Tag schlossen sie Freundschaft. Es gab keinen Tag, wo Gilot nicht zum Atelier Rozsdas gegangen wäre. Vormittags arbeitete sie gemeinsam mit Rozsda, nachmittags wandelte sie sich zum Modell und wurde von dem Künstler mehrmals verewigt. (Abb.4) Wie sie erzählte, musste sie auf einem hohen Podest stehen, von dem aus sie die Leinwand nicht sehen konnte. Sie konnte nur die zirkulierenden Handbewegungen Rozsdas betrachten, die genauso beeindruckend waren, wie die Persönlichkeit Rozsdas. Er belehrte die junge Frau über Kunst und Malerei.⁸⁹

4.2. „Das Suchen ist das Wichtigste, nicht das Finden!“⁹⁰

Das wichtigste Ereignis seiner Pariser Zeit war die Begegnung mit dem Surrealismus, der in schon Paris seinen zweiten Höhepunkt erlebte.⁹¹ Rozsda kam genau zu der Zeit in Paris an, als der Surrealismus eine Krise hatte: Im Jahr 1938 schloss André Breton Paul Éluard aus dem Kreis der Surrealisten aus. Max Ernst ließ seinen Freund nicht allein und trat aus Solidarität ebenfalls aus der Gruppe aus. Später, nach zahlreichen Ausbruchsversuchen und Festnahmen flüchtete er mit Breton nach Amerika. Trotz alldem näherte sich Rozsda dem Surrealismus. Der Kunst von Max Ernst begegnete er schon vor dem Zweiten Weltkrieg, da das Lebenswerk von Ernst das Reichhaltigste aller surrealistischen Künstler ist. Ernst entdeckte seinen eigenen Weg weitgehend allein, er verwirklichte immer seine eigenen Gefühle, Instinkte und Vorstellungen. Als Rozsda nach Paris ging, schuf Ernst unzählige monumentale Gemälde. Die Kompositionen zeigten interessante, aus der Phantasie

⁸⁹ Françoise Gilot's Erinnerungen in: Rosenberg 2002, S. 104.

⁹⁰ Endre Rozsda, 1995, freie Übersetzung von: „A keresés a fontos, nem a találat.“ Dessewffy, 1995.

⁹¹ Pataki 1995, S. 125.

geborene Wesen, die in einer Traumwelt leben. Für Ernst gab es nur die Leinwand, auf der die Figuren allmählich durch die nach und nach kommenden feinen Pinselstriche geboren wurden. In den 1940er Jahren griff Rozsda dieser Gedanke von Ernst auf und baute sie in seine eigene Malerei ein.⁹²

Während eines abendlichen Spaziergangs traf Rozsda den ungarischen Maler Árpád Szenes, der schon einige Zeit in Paris verbracht hatte. Rozsda schloss enge Freundschaft mit ihm und mit seiner Frau, Vieira da Silva, die auch selbst Künstlerin war. Diese Freundschaft gewann große Bedeutung, da Rozsda durch Szenes weitere Künstler und sogar die Galeristin, Jeanne Bucher⁹³ kennenlernen konnte, bei dem seine Gemälde regelmäßig ausgestellt wurden.⁹⁴

Rozsdas Werk aus diesen Jahren zeigt eine vielfältige künstlerische Auseinandersetzung mit der damaligen Künstlerlandschaft. Die erhaltenen Arbeiten präsentieren verschiedene Stilrichtungen, die klar machen, dass Rozsda die Werke verschiedener Künstler studierte und mit den unterschiedlichen Stilen der französischen Moderne experimentierte. Durch diese stilistische Experimente verwandelte sich seine Kunst: die Farbigkeit wurde stärker, das warmtönige Rot bekam eine große Rolle. Er ging vom Realismus weg, die Formen wurden einfacher, die Details wurden weggelassen. Obwohl die Gestalten und die Gegenstände erkennbar blieben, ähnelte seine Formensprache der Abstraktion.⁹⁵ Während der Kriegsjahre wurde die Situation für Künstler kritisch in Paris. Wer die Möglichkeit hatte, flüchtete aus der Hauptstadt ins Landesinnere oder nach Amerika. Rozsda sympathisierte mit der französischen surrealistischen Bewegung und ebenso mit André Breton. Mit Bretons Flucht nach Amerika löste sich aber der Surrealismus in seiner Originalform auf, bevor Rozsda sich der Gruppierung wirklich anschließen konnte.⁹⁶ Deshalb zeigen die Pariser Werke zwischen 1938 und 1943 einen interessanten künstlerischen Entwicklungsprozess, der eigentlich erst später seinen Weg zum künstlerischen Höhepunkt fand. Obwohl diese Bilder meist noch im Bereich der figurativen Malerei bleiben, sind die Gestalten und Formen oft schwer erkennbar bzw. entschlüsselbar. Rozsda verwendete poetische Titel für die

⁹² Rosenberg 1998, S. 18.

⁹³ Jeanne Bucher (1872-1946). Die französische Galeristin öffnete ihre erste Avantgarde-Galerie im Jahre 1925 in einem kleinen Buchladen in Paris. Auf ihren ersten Ausstellungen stellte sie Zeichnungen von Picasso, Braque, Gris, Masson und Max Ernst aus, später beschäftigte sie sich mit den Werken von Modrian, de Chirico, Kandinsky, Vieira da Silva, Árpád Szenes und Étienne Hajdú. Cserba 2006, S. 19.

⁹⁴ Persönliches Gespräch mit José Mangani und Csaba Benedek, Paris 17.05.2012.

⁹⁵ Fitz 2000, Band 2, S. 288.

⁹⁶ Rosenberg 1998, S. 20.

Werke, die er aus der Literatur entnahm. Die Titel der Gemälde spielen eine sehr wichtige Rolle in der Werkanalyse, da sie eine Orientierung für die Werkbeschreibung geben.

5. Werkbeschreibung und Analyse der Pariser Zeit

5.1. Exkurs: Rozsda und die Literatur

In Rozsdas Werken spielen die Titel eine sehr große Rolle, da Rozsdas Kompositionen in den 1940er Jahren so kompliziert wurden, dass das Thema der Darstellungen nun mehr vom Titel abgeleitet werden konnte. Er komponierte sowohl seine Gemälde als auch ihre Titel mit Hilfe der abstrakten und surrealistischen Gedankenwelt. Es ist kein Wunder, dass Rozsda die Titel wie ein richtiger Dichter erfand. Er war vor allem mit der ungarischen Literatur sehr vertraut, da er besonders am Anfang seiner Pariser Zeit, die französische Sprache noch nicht beherrschte.

Im Jahr 1938 publizierte der ungarische Schriftsteller Frigyes Karinthy⁹⁷ seinen Roman „Reise um meinen Schädel“, der seine Erkrankung an einen Gehirntumor in einer surrealistischen Art und Weise verarbeitet. Karinthy schrieb das Buch als Rechtfertigung, da die ungarischen Zeitungen ihn anklagten, mit seiner Krankheit seine Romane vermarkten zu wollen. Karinthy erzählt seine Erfahrungen mit der Erkrankung, gleichzeitig aber stellte er auch eine traumhafte Welt dar, in der er sich selbst als Außenseiter betrachtet. Schon der Titel des Buches lässt gewisse Ironie und Distanz zum eigenen Körper ahnen.

Er erinnerte sich also an seine Krankheit so, als ob es nur ein schlechter Traum wäre, und benutzt als Titel der einzelnen Kapitel Formulierungen, die eher auf eine Traumwelt hinweisen, als dass sie Erlebnisse implizieren. Ein Kapitel mit dem Titel „Raum und Zeit“ scheint sehr wichtig zu sein, da dieses Thema in der Malerei von Rozsda eine sehr große Rolle spielte. Der Künstler beschäftigte sich auch mit diesem Phänomen und versuchte dieses in seinen Werken darzustellen. Rozsda schrieb in seinen „Erinnerungen“: „Ich träume, dass ich in einer Welt lebe, wo ich in die Dimension der Zeit gehen kann, nach vorne, nach hinten, nach oben, nach unten; wo ich als Erwachsener in jene Zeit gehen kann, in der ich in der Wirklichkeit noch ein Kind war. Und jetzt bin ich als Kind alt. Ich öffne die Fenster, damit

⁹⁷ Frigyes Karinthy (1887-1938). Ungarischer Schriftsteller.

ich nach außen sehen kann. Ich öffne die geschlossenen Fester, damit ich nach innen sehen kann.“⁹⁸

In den letzten Kapiteln beschreibt Karinthy seine Heilung von der Krankheit. Nach der Operation war Karinthy halb bewusstlos, als er Visionen hatte. Er bezeichnet sich als einen Taucher, der bis zum Kopf im Wasser sitzt und der mit seinen Schätzen, die er von der Tiefe des Meeres mitbrachte, sofort wieder zurücksinken und für immer verschwinden würde.⁹⁹ Das Krankenbett, sein hingefallener Kopf, die Tür und die Aufgabe, die er murmelt, sind wiederauftauchende Inseln im Meer der schwarzen dröhnenden Taubheit. Dieses Meer ist leer, es gibt nur die Tiefe aber es ist trotzdem grenzen- und uferlos. In dieser grenzen-, zeit- und uferlosen Tiefe der Taubheit läuft Karinthy, wobei er am selben Platz bleibt, in der Mitte des Weges, genau so weit weg vom Start als vom Ziel.¹⁰⁰ Diese Gedanken werden in Rozsdas Gemälde „Erinnerung vom Meer“ (Abb.5) wach gerufen. Das Werk lässt keine bestimmbareren Gegenstände erkennen, es ist eine vollkommen abstrakte Komposition. Die kühlen Farben und die geometrischen Formen strahlen Unsicherheit und Gefahr aus. Das Bild spiegelt sehr gut die Gedanken und Gefühlswelt Karinthys wider, die er in seinem Buch beschreibt. Ob es einen direkten Bezug zum Buch gibt, weißt man nicht, es ist aber deutlich erkennbar, dass Rozsda für die Titel seiner Werke ungarische literarische Werke zur Hilfe nahm. Die Titel spielen vor allem bei der Deutung und Beschreibung eine bedeutende Rolle, da die Formen und Gestalten oft unerkennbar bleiben. Mit den Farben drückt Rozsda Gefühle aus und bestimmt damit die Stimmung des Bildes. Für das Publikum und sogar Kunsthistoriker ist es eine schwierige Aufgabe, Rozsdas Werke zu entschlüsseln. Da es aber bekannt ist, dass er von der ungarischen Literatur begeistert war, und vor allem von seinem „Poetismus“ inspiriert wurde, kann eine Analyse der Werke diesbezüglich stattfinden. Es müssen immer mehrere Aspekte des Bildes betrachtet werden. Die Zeit, das historische Geschehen, die Lebenssituation und die verschiedenen künstlerischen und literarischen Eindrücke übten eine große Wirkung auf die Werke aus. Die verschiedenen Kunstrichtungen, die Rozsda für sich entdeckte, können in Gruppen eingeordnet und so in einzelne Phasen unterteilt werden.

⁹⁸ Freie Übersetzung von: „Azt álmodom, hogy olyan világban élek, ahol az idő dimenziójában járhatok, előre, hátra, föl, le; ahol felnőttként járhatok az időkben, ahol a valóságban gyerek voltam. És most gyerekként vagyok öreg, Kinyitom az ablakokat, hogy kifelé láthassak. Kinyitom a csukott ablakokat, hogy befelé láthassak.“ in: Rosenberg 1998, S. 61.

⁹⁹ Karinthy 1936, S. 95.

¹⁰⁰ Karinthy 1936, S. 100.

Diese Gruppierungen lassen bestimmte Interessen Rozsdas erkennen und lassen auch eine Chronologie zu.

Obwohl Rozsda am Anfang seiner Karriere versuchte, so zu malen wie die Künstler des 19. Jahrhunderts, verstand er, dass er ohne eigenen Stil in der Künstlerwelt nicht zur Geltung kommen konnte. Er gab nie zu, dass seine Malerei aus dieser Zeit durch verschiedene Künstler beeinflusst wurde, trotzdem ist die Tatsache unbestreitbar, dass er sich mit Picassos Gemälden monatelang auseinandersetzte.¹⁰¹ Die verschiedenen künstlerischen Anregungen bekam er durch Vernissagen, die zu diesem Zeitpunkt stattfanden. Er bewunderte Cézanne, der im 1939 neu entdeckt und als moderner Maler gefeiert wurde. Diese Eindrücke übten eine große Wirkung auf Rozsdas Kunst aus und zeigten dem jungen Künstler einen Pfad, der ihn zu einem völlig neuen, bisher nicht gekannten Weg führte. Zwischen 1938 und 1943 wird seine Malerei durch surrealistische, symbolistische und fauvistische Elemente definiert.

¹⁰¹ Privates Gespräch mit José Mangani und Csaba Benedek, Paris 17.05.2012.

5.2. Postimpressionistische und fauvistische Einflüsse

Das frühe Werk Rozsdas präsentiert eine vielfältige Auswahl von Stilen. Schon unter den Frühwerken gibt es Bilder, die das Vorbild ausländischer Künstler erkennen lassen. Er konnte diese auch durch andere ungarische Künstler kennenlernen, die ihre Bilder im Ausland schufen, diese aber in Ungarn ausstellten. Ob er solche Ausstellungen in Ungarn gesehen hat, darüber wird nicht berichtet, aber solche Impulse haben mit größter Wahrscheinlichkeit den Blick des Künstlers in Richtung Ausland gerichtet. Sein Lehrer Vilmos Aba-Novák gewann einen Preis bei der Weltausstellung 1937. Dieses Ereignis erweckte sicherlich Rozsdas Interesse für Paris. Es ist interessant zu beobachten, dass der Lehrer auf seinen Schüler weniger Einfluss ausübte als die internationale Kunstszene. Aufgrund seiner unzähligen Reisen war Aba-Nováks Kunst sehr fortgeschritten zu dieser Zeit. Seine Malerei war durch das italienische Novecento und durch den Expressionismus beeinflusst. Ab den 1930er Jahren arbeitete er aber fast nur an Wandmalereien, bei denen auch der junge Rozsda mithalf. In diesen Jahren herrschte noch der Postimpressionismus in Ungarn, dessen Spuren heute noch in den Werken Rozsdas aus den Jahren 1938-39 erkennbar sind. Diese Werke zeigen immer noch die Charakteristika der ungarischen Malertradition in den gewählten Themen, sowie der Farb- und Technikwahl. Rozsda malte Stillleben, Landschaften und Portraits, wobei er leichte Farben verwendete, um der Komposition eine gewisse Luftigkeit zu verleihen. Die Pinselführung bleibt offen, fast alle gezogenen Striche sind sichtbar. Die Darstellung erscheint durch die vom Künstler gewählte lockere Pinselführung wie ein transparentes Seidentuch, das jederzeit durch einen leichten Windstoß zu verschwinden droht. Obwohl die Bilder „Herr Roussel“ (Abb.6) und das „Genesene Mädchen“ (Abb.7) von Rozsda schon in Paris geschaffen wurden, sind sie doch noch von der ungarischen Kunstauffassung geprägt. Rozsda besuchte regelmäßig in Budapest das Szépművészeti Múzeum, das Museum der schönen Künste. Béla Iványi Grünwalds leichte Pastellfarben beeinflussten den jungen Maler. Er bewunderte auch die Kunst von Mihály Munkácsy oder

Károly Ferenczy¹⁰², nach deren Werken er Bildthemen, Bildkomposition und leichte Farbigkeit gestaltete.¹⁰³

Von Ferenczys „Steinwerfer“ (Abb.8) griff Rozsda das Thema auf und schuf den „Steinsammler“ (Abb.9). Es handelt sich um ein ähnliches Sujet. Ein Junge steht am Seeufer und steigt ins Wasser herab, um Steine zu sammeln. Rozsda verwendet bei diesem Gemälde den gleichen Stil, der bereits in den Anfangsjahren in Paris zu erkennen ist. Die Farben erscheinen pastelltonig, die Pinselstriche bleiben locker und offen. Obwohl der junge Maler viele andere Künstler bewunderte und studierte, blieb er immer seinem eigenen Stil treu, der sich allerdings im Laufe der Zeit immer wieder den zeitgenössischen Kunsttendenzen anpasste.

In diesen ersten Jahren in Paris kopierte Rozsda impressionistische Künstler, die auch in Ungarn berühmt waren und ein gewisses Ansehen genossen. Pissarro, Bonnard und Bastian-Lepage wirkten mit ihrer Malerei am intensivsten auf den jungen Künstler.¹⁰⁴ Bonnards Malstil zeigt Ähnlichkeiten mit Rozsdas: die Konturlinien verschwinden und die Figuren verschmelzen mit dem Hintergrund, weshalb eine surreale, traumhafte Welt auf der Leinwand entsteht. Rozsdas und Bonnards Farbigkeit ähneln sich zwar, dennoch geht Bonnard aufgrund seiner jahrelangen Erfahrung noch einen Schritt weiter und betont die Konturen mit einer stärkeren Farbe. Rozsda ging zur damaligen Zeit noch sehr vorsichtig mit den Farben um und vermied die leuchtenden, vibrierenden Farben, die anschließend ein Charakteristikum der späteren Pariser Jahre werden sollten.

In dieser Periode behandelte der Künstler verschiedene Themen, wie Blumenstilleben oder Ansichten des Ateliers. Die Bedeutung der einzelnen Elemente wurde durch die Darstellungsgröße angedeutet. Die Figuren wurden schematisiert oder stilisiert. Rozsda wählte die Farben nicht zum Thema, stattdessen war ihm die Gesamterscheinung des Bildes wichtig. Die Gemälde „Apfelbett“ (Abb.10) und „Zwei allein“ (Abb.11) sind durch diese Merkmale gekennzeichnet.

Mit der Zeit entwickelte er für seine Gemälde eine ganz andere Stilrichtung: „Traumsoldat“, „Zwei allein“ und „Portrait von Alain d'Aubigny“ entstanden unter unterschiedlichen

¹⁰² Béla Iványi Grünwald, Mihály Munkácsy und Károly Ferenczy gelten als die bedeutendsten ungarischen Künstler des 19. Jahrhunderts. Obwohl ihre Kunst naturalistisch bezeichnet wurde, dienten sie als Vorbild für viele moderne Künstler in Ungarn.

¹⁰³ Privates Gespräch mit Csaba Benedek und Jose Mangani, Paris 17.05. 2012.

¹⁰⁴ Privates Gespräch mit Csaba Benedek und Jose Mangani, Paris 17.05. 2012.

Stileinflüssen. Obwohl sie noch im Rahmen der figurativen Malerei bleiben, ist Rozsdas Bestrebung nach dem Ausbruch aus der Tradition erkennbar.¹⁰⁵

Das früheste Werk aus dem Jahr 1938 ist der „Pipant“ (Abb.12), der seine symbolistischen und fauvistischen Anregungen widerspiegelt, wobei der „Traumsoldat“ (Abb.13) aus demselben Jahr eine traumhafte, der Realität entfremdeten und daher beinahe surrealen Welt präsentiert. Der „Pipant“ lässt die wilde Farbigkeit der Fauvisten erkennen. Die Farben flackern, die gelben Konturlinien und Farbflecken ziehen die Augen des Betrachters zu sich. Die knalligen Rottöne werden als Betonung neben das Gelb gesetzt. Das Profil wird in wilden Farbkombinationen angedeutet und im intensiven Gelb, Rot, Orange und Grün dargestellt. Die Gestalt im Gemälde „Traumsoldat“ tritt aus einem grünen Nebelschleier heraus. Auf seiner roten Kopfbedeckung, seinem Kinn und seiner Schläfe sind Sternmotive dargestellt.¹⁰⁶ Langsam entfernt sich Rozsda gänzlich vom Naturalismus. Das Bild „Kaiser am Thron“ (Abb.14) stellt das Portrait einer körperlich behinderten Person dar. Die Formen sind kaum mehr erkennbar, nur der Titel und die Erklärung des Künstlers helfen dabei das dargestellte Thema zu entschlüsseln.

Im diesen Jahr malte er auch das hoheitsvolle Bildnis eines Freundes, das „Portrait von Alain d'Aubigny“ (Abb.15), welches mit höchster Präzision und Sorgfalt geschaffen wurde. Das Portrait von Alain d'Aubigny ist das interessanteste Bild aus dem Jahr 1941 hinsichtlich seines Stils. Rozsdas Werke nähern sich generell immer mehr der Abstraktion, doch das „Porträt von Alain d`Aubigny“ bildet eine Ausnahme. Rozsda sah keinen Unterschied zwischen figurativer und non-figurativer Malerei. Der wesentliche Aspekt seiner Malerei besteht sicherlich nicht darin. Das starre, strenge Halbprofil des Mannes ruft eine Porträtbüste der Renaissance in Erinnerung, obwohl es sich um einen Versuch von Seiten Rozsdas handelt, ein modernes Bildnis des 20. Jahrhunderts zu schaffen. Obwohl es sich um eine strenge, figurative Darstellungsweise handelt, kann die postimpressionistische, lockere Pinselführung nicht mehr entdeckt werden, welche seine Malerei früher so charakteristisch und erkennbar machte.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Rosenberg 1998, S. 19.

¹⁰⁶ Krepárt 2006, S. 45.

¹⁰⁷ Rosenberg 1998, S. 20.

Rozsda entdeckte die „kalligrafische Seite“ seiner Malerei und Zeichenkunst in Paris. Die Werke wurden durch kurvige Pinselstriche geschaffen. Zusätzlich war Rozsda der Auffassung, dass während des Arbeitsprozesses keine Verbesserungen durchgeführt werden sollten. Dieses Verfahren kann bei dem Gemälde „Äpfel und Kirschen“ (Abb.16) betrachtet werden. Die Komposition des Gemäldes bildet einen Widerspruch: Die Unbeweglichkeit des Stilllebens wird der Dynamik der Gestik und der Pinselführung gegenübergestellt.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Cserba 1995, S.56.

5.2.1. Rozsda und Matisse

Rozsda verehrte die Werke vom Henri Matisse und hatte das Glück diesen auch persönlich kennenzulernen, da er und Matisse das gleiche Modell hatten. Im Sommer des Jahres 1939 lernte Matisse das ungarische Modell Wilma Javor kennen und arbeitete mit ihr zusammen (Abb.17)¹⁰⁹. Rozsda begegnete Matisse regelmäßig im Kaffeehaus „Le Dôme“. Wenn Matisse den ungarischen Künstler bei der Eingangstür des Cafés erkannte, rief er ihn immer zu seinem Tisch. Sie sprachen dann lang miteinander. Matisse interessierte sich für Rozsdas Arbeiten und sie sprachen über ihr gemeinsames Modell. Während der Unterhaltung saß Matisse und Rozsda stand. Dieser Umstand zeugt von der Weigerung Matisses, Rozsda als gleichrangig anzuerkennen.¹¹⁰ Obwohl Rozsda Matisse nie in seinem Atelier besuchen konnte, kannte er seine Arbeiten sehr gut. Sie hinterließen einen großen Eindruck, was auch ein Matisse gewidmetes Gemälde beweist. Die von Matisse beeinflussten Bilder bilden eine eigene Gruppe im Œuvre der Pariser Zeit, von denen einige in Folgenden analysiert werden.

Das Gemälde „Guten Tag, Herr Matisse!“ (Abb.18) entstand zwischen 1938 und 1939. Es handelt sich um ein Stillleben im Stil von Matisse. Das Gemälde repräsentiert die Suche nach dem „wahren“ Stil Rozsdas. In dieser Zeit beschäftigte sich der Künstler gern mit Interieurs und Stillleben, die er in verschiedenster Art und Weise darstellte.

Das Gemälde zeigt einen Teil eines Ateliers. Im Vordergrund kommt ein Tisch zur Geltung, der dem Betrachter verschiedene Gegenstände präsentiert. Die Objekte sind nicht eindeutig erkennbar, was unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten zulässt. Im hinteren Bildteil erkennt man eine Vase, in der auch ein Pinsel neben den Blumen steckt. Dieses Motiv kann als eine Anspielung auf die Blüte der eigenen künstlerischen Entwicklung gewertet werden. Die im Hintergrund aufscheinende Landschaft verschmilzt mit der im Vordergrund dargestellten Szene. Rozsda vermischte die reale Welt mit der gemalten. Es ist interessant, warum Rozsda eine Obstschale durch eine Schnur mit einem im Hintergrund dargestellten

¹⁰⁹ Brassai dokumentierte mit einer Fotoserie, wie Matisse Wilma abzeichnete. Am Ende der 1930er Jahre besuchte Brassai Rozsda regelmäßig um seinen täglichen Kaffee bei seinem ungarischen Künstlerfreund zu genießen. Cserba 2006, S. 15.

¹¹⁰ Cserba 2006, S. 256.

Teller verbindet. Möglicherweise soll die Schnur den langen und kurvigen Weg andeuten, den Rozsda bis zu seiner künstlerischen Selbstfindung gehen musste. Die in der Luft schwebenden bunten Blumenblätter erleichtern das Bild und heben es in eine Dimension, in der nicht die Darstellung die Hauptrolle spielt, sondern das Gefühl, welches die Darstellung beim Betrachter auslöst. Diese Bildauffassung zeigt Ähnlichkeiten mit Matisse's Gedanken über die Farbigkeit. Bei diesem Gemälde Rozsda's haben die Farben die Hauptrolle, zugleich verlieren die Formen aber ihre Bedeutung. Mit der perspektivischen Darstellungsweise des Tisches wird der Blick des Betrachters von vorne nach hinten geführt, weshalb der Betrachter einen Überblick von der ganzen Komposition bekommt. Die Pinselführung wird ruhiger, die Bildoberfläche ist nun abgeschlossen und die Farbkleckse bekommen eine bedeutende Rolle. In der Farbigkeit verwendet Rozsda eine ausgeweitete Farbenskala. Das knallige Rot und Gelb kommen zur Geltung. Die Formen werden hingegen vereinfacht und stilisiert, fast nur durch die Farben angedeutet. Das Bild „Carmen“ (Abb.19) aus dem Jahr 1938 weist die gleichen Stilmerkmale auf wie das Bild „Guten Morgen, Herr Matisse!“.

Obwohl das Bild nie in die von Matisse inspirierte Werkgruppe eingeordnet wurde, lassen sich Parallelen ziehen. Matisse's Gemälde „Carmelina“ (Abb.20) aus dem Jahr 1903/1904 hat unerwartete Ähnlichkeiten mit Rozsda's „Carmen“. Nicht nur die Titel der zwei Werke zeigen Gemeinsamkeiten, sondern auch die Themenwahl, die Komposition und die Farbigkeit verweisen auf das Vorbild. Als ob Rozsda einen Teil Matisse's Werk ausgeschnitten hätte, so erscheint seine „Carmen“ wie eine Vision. „Carmen“ ist auf der rechten Seite des Bildes positioniert und füllt eine Hälfte der Oberfläche aus. Im Gegensatz zum Werk von Matisse, zeigt sich „Carmen“ im Halbprofil, wobei Matisse's „Carmelina“ frontal dem Betrachter gegenüber steht. Rozsda interpretiert die Spiegelung der Gestalt bei Matisse neu und lässt „Carmelina“ als eine im Hintergrund verschwundene Gestalt erscheinen.

Matisse erörtert mit seiner „Carmelina“ das Maler-Modell-Verhältnis. Matisse verewigte sich im Spiegel neben seinem Modell. Obwohl seine Gesichtszüge völlig unkenntlich bleiben, erweckt er die Aufmerksamkeit des Betrachters durch die knallige Farbgebung seines Hemdes, das die Augen des Zuschauers über das nackte Modell in den Hintergrund führt.¹¹¹ Rozsda's „Carmen“ wurde in den Details schon vom Fauvismus inspiriert. Auf dem Körper der

¹¹¹ Müller-Tamm 2005, S. 108.

Gestalt erscheinen grünfarbige Schattierungen, die die runden Formen des Leibes betonen und in deren „Unnatürlichkeit“ auf die Fauvisten verweisen.

Es wurden keine Konturlinien gezogen, die eine Silhouette des Körpers schaffen. Diese erzielt der Künstler mit der Farbgebung: Körpererhöhungen werden in Cremefarben gemalt. Es scheint, als ob Carmen sich verdoppeln und ihr zweites Ich den Raum verlassen würde. Die verlängerten und verschwundenen Beine lassen vermuten, dass es sich nicht um eine reale Gestalt handelt. Obwohl das Bild in den früheren Pariser Jahren entstanden ist, ist Rozsdas Interesse für den Surrealismus schon bemerkbar. Er bleibt immer noch im Rahmen der figurativen Malerei, doch seine stilisierten Formen und die reduzierte Farbenskala weisen auf die immer abstraktere Gedankenwelt hin.

Das Gemälde „Offertorium“ (Abb.21) aus dem Jahr 1940 zeigt eindeutig den Stil von Matisse. Auf dem Bild wird der weibliche Körper thematisiert. Der Akt kniet vor einem Gemälde, welches mit dem Hintergrund verschmilzt und die ganze Oberfläche des Bildes einnimmt. Das Thema des Werkes „Offertorium“ lässt sich durch seinen Titel erahnen: Mit ihrem ganzen Körper und ihrer ganzen Seele widmet sich die dargestellte Frau der Kunst, sie ist bereit sich mit dem Gemälde zu vereinen und selbst zum Kunstwerk zu werden. Rozsda verlässt bei dem Bild vollkommen seine realistische Betrachtungsweise. Die Formen werden auf geometrische Elemente reduziert und die Details verlieren ihre Bedeutung. Die Nacktheit, die Gesichts- und Haarlosigkeit der Gestalt zeigen, dass es sich nicht um eine bestimmte Person handelt, die der Künstler unbedingt verewigen wollte. Es wird auf dem Gemälde wieder ein Gefühlszustand thematisiert, den Rozsda mit dem Betrachter teilen möchte. Mit dem christlichen Begriff unterstreicht er seine Beziehung zur Kunst. Das „Offertorium“ soll die vollkommene Hingabe an die Kunst darstellen. Der kniende Akt kann in verschiedener Weise interpretiert werden. Vielleicht wollte der Künstler mit der Gestalt die Menschheit, die Künstler oder sich selbst symbolisieren. Er bietet dem Betrachter die Möglichkeit, sich mit der Figur des Aktes identifizieren zu können.

Für diese Rolle scheint die von Matisse entwickelte Frauengestalt sehr passend zu sein. Eine ähnliche Aktdarstellung, „La nu rose“ (Abb.22), beginnt Matisse Ende April 1935. Es handelt sich um ein Projekt, das er mit seiner Assistentin, seinem Modell Lydia Delectroskaya, gemeinsam erarbeitete. Der Arbeitsprozess dauerte sechs Monate lang. Matisse verwendete die schon für „Den Tanz“ (Abb.23) eingesetzte Technik mit verschiebbaren Papierschnitten.

Mit dieser Methode konnte er von Tag zu Tag die Position des Aktes leicht verändern, die er durch Fotografien dokumentierte. Am Ende der Arbeit entstand eine Fotoserie, welches wie eine Filmsequenz, die künstlerische Entwicklung des Gemäldes präsentierte. Matisse stellte einen Kontrast zwischen dem Körper und dem Hintergrund dar. Die runden Körperformen ruhen auf dem geometrisch gestalteten Tuch. Das Modell liegt mit angewinkelten Beinen auf der Draperie. Sie versteckt ihre rechte Hand hinter dem Kopf, somit wird ihre komplizierte Körperhaltung in eine einfache, geometrische Umgebung gesetzt.¹¹²

Rozsda wandelt die von Matisse inspirierten Figuren um. Seine zirkulierenden Linien bestätigen dies: er korrigiert seine Werke nicht, jede gezogene Linie bleibt unverändert.¹¹³

Die bemalte Leinwand im Hintergrund verweist wieder auf Matisse. Der Maler setzte gern einen gemusterten Hintergrund ein, wie zum Beispiel auf dem Bild „Die Musik“ (Abb.24), damit die Atmosphäre des Gemäldes verdeutlicht wird. Die wiederholten Pflanzenmotive geben der Komposition einen Rhythmus, und nicht zuletzt schafft die erzielte Vertikalisierung eine Gleichstellung der Formen mit dem Raum. Auf dem Gemälde „Offertorium“ können auch Blättermotive im Hintergrund erkannt werden. Ob Rozsda damit etwas zum Ausdruck bringen wollte oder sie nur als Dekoration verwendete, bleibt unsicher. Obwohl dieser Teil des Gemäldes wie unvollendet erscheint, erzielte der Künstler dieselbe Wirkung, die die Gemälde Matisse so einzigartig macht.

Die Betrachtung der drei Gemälde, die als Beispiel für den Matisse'schen Einfluss gewertet wurden, zeigt, dass Rozsda von dem französischen Maler in den ersten Jahren der Pariser Zeit stark inspiriert wurde. Es kann auch eine künstlerische Entwicklung beobachtet werden: „Carmen“ (Abb.19) erscheint noch wie eine Vision, die ganze Komposition schwebt vor den Augen des Zuschauers. Auf dem Gemälde „Guten Tag Herr Matisse“ (Abb.18) wird der Einfluss von Matisse deutlicher. Nicht nur der Titel, sondern auch das Thema und die Technik deuten darauf. Das Gemälde „Offertorium“ (Abb.19) zeigt technisch sowie konzeptionell einen großen künstlerischen Fortschritt. Rozsda versucht die von der französischen Malerei inspirierten Formen mit den eigenen Gedanken zu verknüpfen. Rozsdas Gemälde formulieren immer mehr einen tiefen Seelenzustand, wobei die Formensprache auch immer komplexer wird, was vor allem auf den in 1940er Jahren entstandenen Gemälden

¹¹² Spurling 2007, Band 2, S. 378-379.

¹¹³ Gespräch mit José Mangani und Csaba Benedek, Paris 17.05.2012.

beobachtet werden kann. Der ungarische Künstler versteht immer mehr das Wesentliche der modernen Malerei: die detaillierte Ausarbeitung verliert ihre Bedeutung, hingegen spielt die harmonische Zusammenstellung der Formen und Farben eine sehr wichtige Rolle. Es wurde viel wichtiger einen Gesamteindruck zu schaffen, bei dem auch Gefühle erweckt werden, als ein perfektes Stillleben oder eine fein ausgearbeitete Aktstudie zu schaffen. Matisse verglich das mit dem Komponieren eines musikalischen Werkes. Der Maler versucht die Frische der Farben einzufangen, genauso, wie ein Musiker die Töne konservieren will. Vor allem mit der Farbe soll der Künstler Gefühle hervorrufen, die seiner emotionalen Intensität entspricht.¹¹⁴

5.2.2. Cézanne, Monet und Vlaminck

„Der Louvre ist ein aufschlussreiches Buch, ich habe es nicht unbenutzt gelassen, aber es soll nur ein Mitglied sein. Das wahre und wunderreiche Studium, dem man sich hingeben muss, ist die Mannigfaltigkeit des Bildes der Natur.“¹¹⁵

Ein sehr interessantestes Werk ist „Die sprechenden Bäume“ (Abb.25). Das Werk entstand in der frühen Pariser Phase. Rozsda bekam viele neue französische Impulse, die er hier in diesem Bild einarbeitete. Die Landschaft zeigt einen alleinstehenden Baum, der durch zirkulierende, bunte Linien gekennzeichnet wird. Im Hintergrund erscheint eine Berglandschaft in blauen Tönen. Der Himmel weist auf den Sonnenuntergang hin, da er von verschiedenen Rottönen durchzogen ist. Rozsda betont mit leuchtenden Farben den Schwung der Äste, womit er den Rhythmus der Komposition herstellt. Die zirkulierenden Pinselstriche schaffen aber keine unruhigen Empfindungen. Die Farben und Formen stehen in Harmonie zueinander, weshalb eine formale Klarheit entsteht. Im ersten Augenblick lässt die Komposition die Stilmerkmale Cézannes erkennen, wobei die knallige Farbigkeit auch auf die französischen Fauvisten hinweist.

Rozsda nahm Cézanne als Vorbild für dieses Gemälde, der die Natur als den besten „Lehrer“ der Malerei bezeichnet. Das Thema vom alleinstehenden Baum wurde von Cézanne mehrmals behandelt und als das „empfindende Wesen!“¹¹⁶ bezeichnet. Er bewunderte die

¹¹⁴ Matisse 1972, S. 210.

¹¹⁵ Cézanne 1957, S. 24.

¹¹⁶ Cézanne 1957, S. 25.

Gestaltung des Baumes, den Schwung des Stammes, die Biegung der Äste. Ein Aquarell von Cézanne aus dem Jahr 1900 zeigt einen Pistazienbaum im Hof vom Chateau Noir (Abb.26). Das Konzept des Bildes zeigt Ähnlichkeiten mit Rozsda's „Sprechenden Bäume“. Der alleinstehende Baum befindet sich seitlich in der Bildkomposition, an dessen Stelle er seine Äste Richtung Bildmitte erweitert. Cézanne war nicht nur in der Formgebung, sondern auch in der Farbigkeit ein großer Meister, der vielen als Vorbild diente. Er sagte: „Es gibt nur einen Weg, um alles wiederzugeben, alles zu übertragen: die Farbe.“¹¹⁷

Bei der Farbigkeit griff Rozsda auf Monet zurück. Die Impressionisten und vor allem Monet, zielten nicht auf eine realistische Darstellung der Natur ab, sondern auf harmonische Farbzusammenstellung und spontanen Farbauftrag.¹¹⁸ Monet malte in seinem Garten mehrere Exemplare von der auf der rechten Seite seines Teiches stehenden Trauerweide. Monet hatte eine große Achtung für die „innere Leuchtkraft der Farbmaterie“¹¹⁹. Die gelbe Farbe des Sonnenscheins leuchtet auf das Laub der Trauerweide wie glänzendes Gold, womit Monet „Kostbarkeit und Materialität der Farbe“¹²⁰ verdeutlichen will.¹²¹

Was bei Monet für Rozsda am Wichtigsten ist, sind die „flüchtigen Impressionen“, die auf der Leinwand festgehalten werden. Monet verewigte seine Trauerweide mehrmals. Die in den Jahren 1920/22 entstandene Version der „Trauerweide“ (Abb.27) bringt kräftige Farbkontraste zum Ausdruck, die durch unruhige Pinselstriche den Moment, in dem der Wind die Äste leicht erhebt, noch mehr zur Geltung kommen lässt.

Der Blau-Rot-Kontrast wird von beiden Künstlern für einen unterschiedlichen Zweck eingesetzt. Rozsda deutet mit den knalligen roten Tönen die Formen an, wobei Monet damit den Schatten und die Tiefenräumlichkeit schafft.

Im Gegensatz zu Monet wollten die Fauvisten das Licht und den Raum mit der Farbgebung gleichstellen. Mit den knalligen, sonderbaren Farben wird nicht die Tiefe des Raumes erzielt, sondern die Wirkung und der Ausdruck der Farbigkeit noch mehr verstärkt.¹²²

Ein Vertreter der fauvistischen Stilrichtung war Maurice de Vlaminck, der sich ab 1904 intensiv mit den Arbeiten von Cézanne beschäftigte und zahlreiche Darstellungen bis 1914

¹¹⁷ Cézanne 1957, S. 20.

¹¹⁸ Dittmann 2005, S. 70-71.

¹¹⁹ Kojá 1996, S. 166.

¹²⁰ Kojá 1996, S. 166.

¹²¹ Kojá 1996, S. 166.

¹²² Giry, 1981, S. 40.

kreierte. Das Gemälde „Schloss auf der Seine“ (Abb.28) präsentiert eine Landschaft mit geschwungenen Bäumen im Vordergrund. Das Bild besitzt eine klare Aufteilung in der Komposition. Die hintereinander geordneten Flächen und Elemente von Horizontalen und Vertikalen bestimmen die Blickrichtung des Betrachters, welche sich allmählich von vorne nach hinten bewegt. Vlaminck stellt bei dem Laubwerk mit geschwungenen Pinselstrichen Dynamik dar. In der Farbigkeit bleibt die Darstellung noch im Rahmen des Realismus, wobei Vlaminck die Dächer der Häuser im Hintergrund mit Tönen im rot-orangen Bereich betont und diese mit den frischen Grüntönen der Bäume in Kontrast setzt.¹²³ Auf dem Gemälde „Das Ufer der Seine bei Carrières-sur-Seine“ (Abb.29) gibt der Künstler dagegen seine Landschaft im Sinne des Fauvismus wieder. Die Farbigkeit weist schon auf den „wilden“ Stil hin, durch den auch Rozsdas „Sprechende Bäume“ charakterisiert ist. Cézannes Kunst bleibt nur noch in der Formensprache erkennbar, die Farben entsprechen hingegen vollkommen dem Stil der Fauvisten.

¹²³ Kat. Ausst. Palais Dorotheum 2012, S. 36.

5.3. Exkurs: Rozsda und der deutsche Expressionismus

In den Jahren 1939 und 1940 können expressionistische Einflüsse im Werk Rozsdas nachvollzogen werden. Besonders zwei Gemälde können dieser Werkgruppe zugeordnet werden, das „Selbstportrait“ aus dem Jahr 1939 und „Die Phantommadonna“ aus 1940.

Rozsda verewigte sich mehrmals auf seinem künstlerischen Weg. Im Jahr 1939 schuf er das „Selbstportrait“ (Abb.30), das den Stil des deutschen Expressionismus widerspiegelt. Sein Bildnis erscheint in einem Spiegel, wie er gerade seine Krawatte löst und sein Hemd öffnet. Die Darstellung scheint mit Erich Heckel ähnlich zu sein. Heckels Gemälde die „Geschwister“ (Abb.31) aus dem Jahr 1911 spiegelt eine Formensprache, wie Rozsda sie bei seinem „Selbstportrait“ verwendete, wider. Heckels Darstellungsweise der Gesichter erinnert an die Holzmaske. Der Künstler entkleidete die Dargestellten von ihrer Persönlichkeit und nach einer gegebenen Vorlage formt er ihre Gesichtszüge. Die Konturlinien sind stärker angedeutet, die Ecken sind kantig geworden, die Formen sind stilisiert und entfremdet vom Naturvorbild. Vorbilder für diesen neuen Stil können in der Technik des Holzschnittes festgemacht werden. Dabei wollte der Künstler nicht die Einzelpersönlichkeit ausdrücken, sondern allgemeingültige Erfahrungen, Erlebnisse und Stimmungen präsentieren.¹²⁴

1911 veränderte sich das Leben Heckels. Er zog nach Berlin, in die damalige Kunstmetropole des deutschsprachigen Raumes. Seine Kompositionen erscheinen strenger, die leuchtenden Farben verwandeln sich und werden gedämpfter sowie kühler. Während der Auseinandersetzung mit dem Kubismus und Futurismus, beschäftigte er sich mit den innerlichen Emotionen und Sehnsüchten der Menschen, die in ihren Gesichtern zum Ausdruck gebracht werden. Seine holzschnitthaften Gestalten mit überproportionierten Köpfen drücken Nachdenklichkeit und Schwermut aus, die auf die Einsamkeit in einer großen Stadt und die durch Kriege ausgelöste Trostlosigkeit zurückgeführt werden können. Sie zeigen sich in der Mimik der dargestellten Gesichter. Diese Gefühle wirkten sich auf die Kunst des sensiblen Künstlers aus, weshalb er sich mehrmals in Selbstportraits (Abb.32) verewigte.¹²⁵

¹²⁴ Vogt 1965, S. 38.

¹²⁵ Stoike 2005, S. 15.

Rozsda konnte sich mit Heckel identifizieren, da er auch gerade in eine große Stadt gezogen war, in der er sich oft allein fühlte. Nicht nur deswegen konnte Rozsda eine seelische Verbindung zu Erich Heckel und seiner Gefühlswelt feststellen, sondern wegen der Kriegssituation hatte Rozsda dieselben Ängste wie Heckel. Die Entkleidung vor einem Spiegel kann symbolische Bedeutungen haben: er zieht all seine Ängste aus oder er zieht sein alltägliches Kostüm und seine alltägliche Maske aus, hinter denen er sich Tag für Tag wegen der Judenverfolgung verstecken muss. Er will auf seinem Gemälde sein wahres Ich und seine echten Gefühle zeigen, deshalb öffnet er sein Hemd und gibt dem Betrachter einen kurzen Einblick auf die nackte Haut, wobei er mit seiner rechten Hand auf sein Herz zeigt.

Expressionistische Merkmale zeigt auch die „Phantommadonna“ (Abb.33) aus dem Jahr 1940. Rozsda ruft mit diesem Gemälde Edvard Munchs „Madonna“ (Abb.34) als Vorbild in Erinnerung. Munch diente, obwohl die Vertreter des deutschen Expressionismus dies nicht zugeben wollten, vielen Künstlern als Vorbild. Wie Cézanne auf die moderne französische Malerei einen großen Einfluss ausübte, so spielte Edvard Munch im deutschen Expressionismus eine bedeutende Rolle.¹²⁶ Die Darstellung der „Madonna“ zeigt überproportional große Schulter, wobei die Hände nicht ausgeführt wurden, sie verschwinden im Hintergrund. Die Gestaltung des Körpers erinnert an einen Torso. Der Oberkörper erscheint beleuchtet auf der Bildoberfläche, wobei der Kopf und die Hände im Schatten verloren gehen.¹²⁷ Die Körperhaltung der Madonna weist auf eine antike Darstellung der sterbenden Niobe zurück. In der Antike stand diese Gebärde für das Leiden und das Ruhen.¹²⁸

Rozsda beleuchtet seine Figur komplett, wobei sie mit dem Hintergrund vollkommen in Hell-Dunkel-Kontrast gestellt wird. Die Körperhaltung zeigt Ähnlichkeiten mit Munchs „Madonna“. Die Hände verschwinden hinter ihrem Körper, bzw. im dunklen Hintergrund. Die schwarzen Haare bilden einen Rahmen um das Gesicht, der bis zur Schulter als Kontur des oberen Körperteils dient. Bei Munch wie bei Rozsda sind die Haare mit den dunkelsten Farben versehen und dienen als Blickleiter des Betrachters in der Komposition. Das lange Haar ist ein sehr wichtiger Ausdrucksträger bei Munch.¹²⁹ Das lange Frauenhaar hatte die

¹²⁶ Schulze 1973, S. 147.

¹²⁷ Gerner 1993, S. 32.

¹²⁸ Gerner 1993, S. 46-47.

¹²⁹ Gerner 1993, S. 34.

Bedeutung der übersinnlichen Kräfte in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Frauen mit prachtvollem Haarkranz konnten eine sinnliche Kraft auf die Männer ausüben.¹³⁰

Munch verwendete diese Körperhaltung auch bei anderen Werken, die deutlich zeigen, dass der Künstler diese Gebärde mit dem Tod identifizierte.¹³¹ Rozsda symbolisierte mit seiner Frauengestalt auch den Tod bzw. das Jenseits, was er wiederum mit dem Titel des Werkes in Frage stellte. Selbst das Wort Phantom stellt die Existenz der Dinge in Frage, es stellt etwas dar, was in der Wirklichkeit nicht vorhanden ist. Im Jahr 1940 sah sich Rozsda immer wieder mit dem Tod konfrontiert. Vielleicht stellte er in Frage, ob eine Welt nach dem Tod oder ob Gott überhaupt existiert. Anhand von diesen Gedanken könnte das Gemälde „Phantommadonna“ entstanden sein. Munch behandelte diese Themengebiete auch sehr gern, er stellte oft die Angst, das Leiden, die Ungeheuerlichkeit und das Elend mit erotischen Frauengestalten dar. Seine „Madonna“ hat aber etwas Dunkles an sich, wo hingegen Rozsda die „Phantommadonna“ wie eine göttliche Erscheinung mit heller Farbigkeit und geschwungenen Pinselstrichen darstellte. Die Gestalt wurde rasch auf die Leinwandoberfläche übertragen, was auch ein transparentes Erscheinungsbild der „Phantommadonna“ schuf. Rozsdas Gedanken wurden immer schwieriger nachvollziehbar, weshalb er immer abstrakter arbeitete. In den nächsten Jahren spielte daher die Abstraktion eine große Rolle.

¹³⁰ Gerner 1993 S. 36.

¹³¹ Gerner 1993, S. 50.

5.4. Zur Abstraktion hin

Die Zeit zwischen 1941 und 1943 kann als die Übergangsphase des Malers bezeichnet werden. Prägnante und abstrakte Formen charakterisieren seine Malerei. Durch den deutschen Angriff und durch die Niederlage Frankreichs im Jahre 1940 war der ungarische Künstler hautnah am Kriege beteiligt. Er musste erleben, wie seine Familienmitglieder und Freunde Paris verlassen bzw. an der Front ermordet wurden. Es ist daher kein Wunder, dass seine Malerei sich sowohl in den Themen als auch in der Farbigkeit veränderte.

Rozsda verehrte die Kunst von Kandinsky und die Idee, dass ein Gemälde auch aus mehreren Blickpunkten betrachtet werden kann. Daher drehte er wie Kandinsky seine Gemälde so lange, bis das Bild in der „richtigen“ Position stand. Der Blickpunkt wurde also nicht von Anfang an festgelegt. Kandinsky malte sein erstes nonfiguratives Gemälde 1910. Zu diesem Zeitpunkt war er 40 Jahre alt. In dieser Zeit lebte er noch in München. Eines Tages, nach der ganztägigen Arbeit im Freien, trat er in sein Atelier ein und bemerkte ein wunderschönes Gemälde. Als er sich allmählich dem Bild näherte, sah er, dass das Bild ein Werk von ihm war, das mit dem Kopf nach unten aufgehängt worden war. In diesem Moment verstand er, dass die Bedeutung des Bildes nicht in der Nachahmung der Natur liegt, sondern im Verhältnis der Formen und Farben. Diese Geschichte gefiel Rozsda so sehr, dass er anfangs, seine Gemälde auch zu drehen¹³², um den „richtigen“ Blickpunkt zu finden.¹³³ Das Bild entschied selbst, wie es am besten zur Geltung kommt. Manchmal fing er an, sein Werk im Querformat zu malen, doch zum Schluss wurde das Bild im Hochformat präsentiert, da es besser ausdrücken konnte, was im Kopf des Künstlers vor sich ging. Durch diese Überlegungen und Gedanken wurden die ersten Bilder zwischen 1940 und 1943 geschaffen, die sich eindeutig mit der künstlerischen Auffassung von Kandinsky auseinandersetzten. Kandinsky kam 1933 von München nach Paris, da er und seine Kunst in Nazi-Deutschland nicht mehr erwünscht waren. Einige Jahre früher konnte er schon Kontakte in Paris aufbauen, weshalb er in die französische Hauptstadt nicht als fremder und unbekannter Künstler zurückkehrte. Doch Paris empfing ihn nicht wie einen gefeierten Maler. Die Stadt

¹³² Endre Rozsda, Rund, 1971, Öl auf Leinwand, 60 cm Durchmesser, in: Rosenberg 2002, S. 81.

¹³³ Rosenberg 1998, S. 39-40.

war zu diesem Zeitpunkt schon mit ausländischen Künstlern übersättigt, die miteinander konkurrierten.

Kandinsky fühlte sich den Surrealisten nicht besonders nah. Er erkannte ihre Arbeiten an, aber die Umgangsart und ihre Kunstauffassung empfand er als fremd. Der Künstler hatte die Möglichkeit, seine Bilder bei der Galeristin Jeanne Bucher¹³⁴ auszustellen, wo auch Rozsda seine Gemälde kennenlernte. Vor allem in den späteren Jahren seines Paris-Aufenthaltes fand Rozsda eine Verbindung zwischen seinen und den Werken Kandinskys.

Kandinsky benützt Formen und Farben als Interpretation des Klanges. So komponiert er ein musikalisches Stück auf der visuellen Ebene. Rozsda schafft auch einen Rhythmus, wobei er stets das Abbild einer Vision auf der Leinwand anstrebt. Diese offenbart sich dem einfachen Betrachter nur sehr selten und bleibt in der Regel unverständlich. Nur der Titel des Werkes lässt erahnen, worum es sich bei dem Gemälde handelt. Zu dieser Zeit verwendete der Künstler besonders dunkle und kühle Farben, die auf seine Situation im Weltkrieg und auf die familiären Tragödien hinweisen. Auf dem Gemälde „Der König der Gerechtigkeit“ (Abb.35) wird vielleicht eben diese Kriegssituation zur Darstellung gebracht. Es ist eine Landschaft erkennbar, wo Chaos herrscht. Die rötliche Grundfarbe ruft die blutige Front in Erinnerung, wobei das Ereignis sich vielleicht an einem Flussufer abspielt. In der Mitte der Komposition kommen rote Farbspritzer zur Geltung, die womöglich auf eine eingeschlagene Bombe hindeuten, die das tödliche Chaos im Land verbreitet. Am Bildrand schweben weiße Farbflecken in den Himmel. Wenn die Vermutung zutrifft, dass die Komposition eine Kriegshandlung an der Front darstellt, können die weißen Flecken die Seelen jener Menschen symbolisieren, die ihr Leben im Krieg gelassen haben. Seine dunklen Gedanken über Leiden und Tod formulierte Rozsda auf dem Gemälde „Der Untergang und Tod eines Schmetterlings“ (Abb.36). Es macht den Betrachter auf die Leiden des Weltkrieges aufmerksam. Obwohl die Gegenstände auf diesem Gemälde erneut kaum erkennbar sind, lässt die Farbigkeit den Seelenzustand des Künstlers erahnen. Beginnend mit dem starken Magenta wird das Auge nach hinten geleitet, wo sich die Farbe ins Dunkelblau wandelt, das schon beinahe Schwarz erscheint. Seitlich kommen die bunten Flügel des Schmetterlings zur Geltung. Ein Flügel wird nur mit zarten Linien in rötlichem Ton wiedergegeben, nur die

¹³⁴ Hahl-Koch 1993, S. 321-326.

Konturlinien der Flügelspitzen werden in Blau angedeutet. Der Blick des Betrachters wird durch den bunten, in leuchtendem Gelb wiedergegebenen Flügel in den linken Bildteil weitergeleitet. Die Bewegung des verzweiferten Papillons wird mit kreisenden Farbflecken veranschaulicht. Das Bild unterteilt sich in mehreren Schaubühnen, die die Tragödie des Schmetterlings in drei großen Szenen präsentiert. In der ersten Szene kommt ein Gitterzaun zum Vorschein, mit dem der Künstler das Gefühl des Gefangenseins und die Sehnsucht nach Freiheit symbolisiert. Am Rand der nächsten Szene werden zirkulierende Linien in Rot, Blau und Weiß gezogen, die den Überlebenskampf des Schmetterlings darstellen. Zum Schluss fällt er aber hilflos um und breitet seine leblosen Flügel am Boden aus, die Rozsda in Blau wiedergibt. Die Dunkelheit öffnet sich und in deren Mitte erscheint in der Komposition die Sonne, die als Erlösung den Weg aus dem Dunkeln angibt. Es kann kein formaler Vergleich zwischen den Werken Rozsdas und Kandinskys gemacht werden. Kandinsky komponierte seine musikalischen Stücke in visueller Form (Abb.37), während Rozsda einen Todestanz des Schmetterlings veranschaulicht. Nur die konzeptionelle Ebene ist es, die diese zwei Künstler miteinander verbindet. Rozsda schafft nach der Kunstauffassung von Kandinsky einen bestimmten Rhythmus im Gemälde. Obwohl die Formen kaum erkennbar sind, kann die Darstellung vom Titel und von den zirkulierenden Linien und dem Rhythmus des Gemäldes abgeleitet werden. Kandinsky gab seinen Gemälden selten einen Titel. Er erklärte aber in seinen Kunstessays die Bedeutung der Formen, Farben und Komposition. Kandinskys theoretische Schriften erschienen ab 1919. Das Buch „Essays über Kunst und Künstler“ wurde im Jahr 1938 publiziert. Obwohl das Schreiben schon Ende der 1930er Jahre veröffentlicht wurde, kam es in Paris erst in den 1940er Jahren heraus. Ob Rozsda das Buch gelesen hat, ist nicht dokumentiert. Da er sich aber in Paris in solchen Kreisen bewegte, in denen die Kunst und die Kunsttheorie jeden Tag diskutiert wurde, kann es nicht ausgeschlossen werden, dass er sich auf die Theorien von Kandinsky stützte.

Nach Kandinsky ist die Form der äußere Ausdruck des inneren Wertes. Die verwendete Formensprache spiegelt den Geist des Künstlers, was zum Merkmal der Persönlichkeit wird. Was der Künstler darstellt, spiegelt die Zeit, die Epoche, die Gesellschaft und den Raum, in dem er arbeitet, wider. Schließlich hat jede Zeit ein spezielles Ziel, welches der Künstler mit seiner künstlerischen Offenbarung vermittelt und dies bezeichnet Kandinsky als Stil.¹³⁵

¹³⁵ Kandinsky 1955, S. 18-19.

„In diesem Augenblick unterliegen einzelne Künstler dem Zeitgeist, welcher sie zu einzelnen Formen zwingt die einander verwandt sind und dadurch auch eine äußerliche Ähnlichkeit besitzen.“¹³⁶ Kandinsky nennt dies eine künstlerische Bewegung. Genau dieser Aspekt charakterisiert Roszdas Kunst in den 1940er Jahren besonders gut: Obwohl seine Kunst auf den ersten Blick Ähnlichkeiten mit Kandinskys Werken aufweist, differenziert sie sich in der Formensprache. Kandinsky beschreibt, dass jede Gruppe, jede Persönlichkeit seine eigene Form für die Beste hält, aber man darf nicht daraus schließen, dass diese Formensprache für alle die Beste sei. „Man soll jede Form für richtig (=künstlerisch) halten, die ein äußerer Ausdruck des inneren Inhaltes ist.“¹³⁷ Also nicht die Form, sondern der Inhalt, was hinter dem Bild steckt macht die Bedeutung des Werkes aus. Rozsda konzentrierte sich hauptsächlich auf die Aussage seiner Werke. Für ihn hatte die Form weniger Bedeutung als das Thema selbst. Die Formen fanden in seiner Kunst eine starke Stilisierung und Vereinfachung. Kandinsky formulierte diese künstlerische Auffassung folgendermaßen sehr treffend: „Das zum Minimum gebrachte „Künstlerische“ muss hier als das am stärksten wirkende Abstrakte erkannt werden.“¹³⁸ Rozsda brachte das Gegenständliche auf ein Minimum, was in der Abstraktion das formale Maximum bedeutet.

¹³⁶ Kandinsky 1955, S. 19.

¹³⁷ Kandinsky 1955, S. 20.

¹³⁸ Kandinsky 1955, S. 27.

5.5. Eskapismus - Der Weg zum Surrealismus

Ab 1941 erwachte das Interesse Rozsdas für die Surrealisten, obwohl die größten Vertreter der Bewegung wegen des Zweiten Weltkriegs auf der ganzen Welt verstreut waren.

Rozsda richtete seinen Blick auf Salvador Dalí und Joan Miró. Er interessierte sich für die düsteren und traumhaften Gemälde sowie für ihren Automatismus. Vor allem fühlte er sich aber der Kunst und Kunstauffassung von Max Ernst nah. Seine Werke kannte Rozsda durch die Galeristin Jeanne Bucher, die er mit Françoise Gilot heimlich aufsuchte. Im Geschäft von Georges Hugnet konnte er zahlreiche Grafikbücher betrachten, aus denen er Eindrücke für seine eigenen Arbeiten sammeln konnte. Als ähnliche Inspirationsquelle diente auch das „Minotaure“, das surrealistische Künstlermagazin, welches Arbeiten von Dalí, Ernst, Miró, Matisse und Picasso zeigte.

5.5.1. Hommage an Dalí

Bisher konnte eine Chronologie in der Arbeitsweise Rozsdas erkannt werden. Obwohl die Forschung Rozsdas Interesse für den Surrealismus erst ab den 1940ern feststellt, lassen sich gewisse Stilmerkmale bereits in Rozsdas Gemälde „Jojo“ (Abb.38) aus dem Jahr 1939 erkennen. Die Darstellung zeigt einen nackten Mann in einem Raum, während die Eingangstür sich zu einer mystischen, traumhaften Welt öffnet. Die akribische Darstellungsweise lässt den Betrachter an Salvador Dalí denken. Es ist interessant, dass das Ende der 1930er Jahre in der Kunst von Rozsda als „fauvistisch“ bezeichnet wurde. In diesen Jahren schuf er aber ein Bild, in dem die Merkmale des Surrealismus erkennbar sind. Die flackernde Farbigkeit, die die fauvistische Phase des Künstlers charakterisierte, kippt auf diesem Bild in eine ruhigere Farbkombination um. Obwohl die Farben immer noch sehr intensiv sind, stehen sie aber nicht mehr in Kontrast zueinander. Die Details erhalten wieder ihre Bedeutung, und gleichzeitig gewinnt der Körper an Plastizität.

Der Titel des Werkes verrät diesmal nicht wer hier dargestellt ist. Die Gesichtszüge des dargestellten Mannes zeigen Ähnlichkeiten mit Dalí (Abb.39), deshalb kann man auch behaupten, dass der Titel „Jojo“ nicht den Namen des Dargestellten angibt, sondern auf etwas anderes hinweisen will. Die muskulöse Gestalt wird durch die unter dem Körper

gelegene Fußmatte hervorgehoben. Wie auf einem Sockel steht die nahezu plastische Figur auf dem knallorangenen Teppich, der das menschliche Wesen aus der Umgebung des Zimmers hervorhebt. Ob es sich bei dem Bild wirklich um ein Portrait von Salvador Dalí handelt, weiß man nicht. Es ist aber offensichtlich, dass der Stil, welches Rozsda verwendet, an Dalí erinnert.

Die Surrealisten waren in Paris auch politisch aktiv und veranstalteten im Jahr 1938 gleich mehrere Ausstellungen. Dalí war bei dieser Ausstellung ein „Sonderberater“¹³⁹ und stellte das berühmte „Taxi pluvieux“ aus. Die Ausstellung hatte großen Erfolg und die Surrealisten erhielten von der Öffentlichkeit großes Ansehen. Dalí wollte Paris verlassen, doch die Kriegssituation zwang ihn dazu, aus München und nach Paris zurückzukehren. Im Jahr 1940 verließ er aber Paris und fuhr in die Vereinigten Staaten, wo er seine Arbeiten ausstellen konnte.¹⁴⁰ Daher ist es durchaus möglich, dass Rozsda Dalís Werke kannte, da der große Surrealist sich zu diesem Zeitpunkt noch in der Stadt aufhielt. Wie Rozsda auf seinem Gemälde „Jojo“, stellte Dalí seine Modelle gern vor einem geöffneten Fenster dar. Die berühmtesten Portraits dieser Periode wurden von seiner Schwester gefertigt (Abb.40). Bei Dalí spielte die Plastizität des Körpers eine wesentliche Rolle. Rozsda erzielte dies auch bei „Jojo“, was sehr merkwürdig ist, da Rozsda bisher diese Art der Darstellung vollkommen ablehnte. Man könnte dieses Gemälde als eine Hommage an Dalí betrachten. Die intensive Farbigkeit und die akribistische Malweise weisen auf die Werke Dalís aus den 1930er Jahren hin, in denen der Künstler auch die Farbkombination Gelb-Ocker-Blau sehr oft verwendete.

¹³⁹ Descharnes 2003, S. 225.

¹⁴⁰ Descharnes 2003, S. 225.

6. Die Wirkung der Pariser Zeit

6.1. Rozsdas Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg

Zwischen 1945 und 1948 zeigen die Werke hochgradige Homogenität in der Formensprache. Die Charakteristika dieser Periode können bereits 1945 auf dem Bild „Himmlische Liebe, weltliche Liebe“ (Abb.41) durch das Chaos der Details wie Gerüste oder Strukturen und durch die hauchdünnen Linien erkannt werden.¹⁴¹

Im Rozsdas neuen Stil erhalten die Lichtdurchlässigkeit und das Zwielight eine große Rolle. Hinter dem vermeintlichen Chaos versteckt Rozsda ein System, wo abwechselnd unterschiedliche Elemente zum Vorschein kommen. Rozsda nimmt seine Formen aus der Natur und verleiht den Tieren und Pflanzen Lebendigkeit. Er bildet die Komposition mit einem Übereinander grafischer und malerischer Elemente. Die Farbpalette wird „ausgebleicht“, wodurch die Farbigkeit heller wird. Die Leinwand wird vollkommen mit Formen und Motiven ausgefüllt. Rozsda hebt eine Form hervor, damit ein Schwerpunkt in der Komposition gesetzt wird. Da das Spätwerk Rozsdas sehr komplex ist, erlaubt es mehrere Interpretationsmöglichkeiten und kann aus mehreren Perspektiven betrachtet bzw. analysiert werden.¹⁴²

In den späten 1940er Jahren interessierte sich der Künstler für Skelette, Zellen, Mikro-Organismen und Botanik. So entstand das Bild „Monsterblume“ (Abb.42).

Ernő Kállai entwickelte eine Theorie, die besagt, dass der non-figurative Surrealismus sehr gut dazu dient, die Verborgeneheit der menschlichen Psyche und der Natur zu entschlüsseln. Mit Hilfe der Makro- und Mikro-Organismen, die die abstrakte Malerei darstellt, würden die Menschen ihre Position in der Welt bestimmen und gleichzeitig die Botschaft, die ihnen „vorgeschrieben“ wurde, erfüllen. Kállai bezeichnet diesen Prozess als „Biomorph-

¹⁴¹ Rosenberg 2002, S. 9-10.

¹⁴² Rosenberg 2002, S. 10.

Abstraktion“¹⁴³, aber Rozsda lehnt diese Bezeichnung seiner Kunst ab und schließt sich den Künstlern, die sich zu Kállai gruppierten, nicht an.¹⁴⁴

Ab 1948 wurde die moderne Kunst auch in Ungarn verboten. Rozsda konnte seine Werke nicht ausstellen, deshalb wandte er sich der Zeichnung hin. Aus diesem Grund sah er sich gezwungen illegal bis 1956 zu schaffen und zu arbeiten.

Realistische und mythologische weibliche Gestalten wurden seine Themen und oft verwandelte er sich selbst zum Modell (Abb.43). Aus Einsamkeit verbrachte er seine Tage oft in der Gesellschaft eines Spiegels und eines Blatt Papiers. Er stellte mit seinen Gemälden komplizierte und schwer entschlüsselbare Themen dar, gleichzeitig waren aber seine Zeichnungen durch formale Klarheit charakterisiert.¹⁴⁵

Das Gemälde „Vater und Mutter im Fiaker“ (Abb.44) aus dem Jahr 1956 behandelt ein außergewöhnliches Thema in Rozsdas Schaffenszeit. Für die Komposition nutzt der Künstler seine Erinnerungen und stellt Landschaften, Gegenstände und Personen dar, die in seiner Kindheit eine wichtige Rolle spielten. Die einzelnen Teile des Gemäldes verbinden verschiedene Zeiten, Geschehnisse und Momente. Rozsda beschäftigt sich hier wieder mit dem Thema Raum und Zeit: Die voneinander unabhängigen Szenen werden nebeneinander dargestellt. Die Komposition hat keinen Anfang und kein Ende. Die Geschichte kann mit jeder Szene anfangen und enden. Rozsda wollte keine bestimmte Geschichte mit seiner Darstellung erzählen, die unterschiedlichen Variationen ergeben verschiedene Bedeutungen und Möglichkeiten der Entschlüsselung des Bildes.

Im Jahr 1956 nahm Rozsda an einer illegalen Ausstellung teil. In einer kleinen ländlichen ungarischen Stadt fand die Ausstellung statt, bei der mehr als 3000 Menschen präsent waren. Am zweiten Tag nach der Vernissage brach die ungarische Revolution aus, die Rozsda in einigen Bleistift- und Tuschzeichnungen festhielt. Das war seine erste Arbeit seit 1948, die ihn mit Freude erfüllte.¹⁴⁶

Die Arbeit „Formen und Gestalten“ (Abb.45) bedeutete ihm viel Trost und Freude. Er kombiniert einen illustrativen Stil mit surrealistischen Elementen, was an die Arbeiten von Joan Miró und Kandinsky erinnert. Rozsda beginnt die Arbeit mit Zahlen und Buchstaben, die

¹⁴³ Freie Übersetzung von: „abstraction biomorphiste“, in: Rosenberg 2002, S. 10.

¹⁴⁴ Rosenberg 2002, S. 10.

¹⁴⁵ Rosenberg 2002, S. 11-12.

¹⁴⁶ Rosenberg 2002, S. 12.

er in verschiedenen fröhlichen Gestalten und Formen umwandelt. Er achtet auf die Harmonie der Formen und Farben. Hinter den Elementen steckt ein Symbol. Die Ziffer, die auf den verschiedenen Personen zusehen ist, weist auf ein bestimmtes Ereignis hin. Durch die Entstehung der Elemente entstehen neue Ideen, die wiederum innovative Formen zur Folge haben. Zwischen den Formen können organische und geometrische Elemente erkannt werden, die später Rozsda's Kunst stark charakterisieren.

Als die russischen Panzer in Budapest eindrangen, beschloss der Künstler endgültig Ungarn zu verlassen. Mit Hilfe eines französischen Diplomaten konnte er auch seine Werke mit nach Paris nehmen. In Paris brachte er sich in die Malerszene ein. In dieser Zeit beschäftigte sich der Künstler mit einem Thema, das schon das Gemälde „Mutter und Vater im Fiaker“ geprägt hatte und entwickelte dieses noch weiter. Die Zeit wird sein Hauptthema und Rozsda experimentiert, wie er die Zeit auf seinem Bild festhalten kann. Die Gegenstände, Formen und Elementen wollen den Lauf der Zeit darstellen. Dies kann in Form eines Gesichtes sein, welches aus verschiedenen Gesichtern zusammengesetzt wird oder in Form eines Gebäude, welches die Architektur aller Epochen und Orte der Welt vereint.

Ab 1958 verwendete Rozsda nicht nur Bürste und Pinsel für das Malen, sondern auch verschiedene Materialien wie Spitze oder Stoffreste. Die Technik des Durchtränkens, Tamponierens und der Streichung wurde auch bei seinen Zeichnungen eingesetzt, aber oft verwendete er Tusche, die mit Feder oder Druckstift aufgetragen wurde.

Nach dieser Phase beginnt er seinen Stil auszuarbeiten. Die Werke sind fein und komplex aufgebaut. Er arbeitet an mehreren Gemälden gleichzeitig, wobei er der Beobachtung genauso viel Zeit widmet wie dem Arbeitsprozess selbst. Er wendet immer mehr Zeit für die einzelnen Gemälde auf. Die Arbeit wird mit großen Farbflecken begonnen und erst später werden die kleinen Details so lang ausgearbeitet, bis der Hintergrund vollkommen verschwand. Mit diesem Arbeitsprozess entstand das Gemälde „Turm von Babel“ (Abb.46). Das blasse Gesicht wurde durch die Erinnerung an Cowboy- und Indianer-Puppen inspiriert, mit denen er als Kind gespielt hatte. Der „Turm von Babel“ entstand nach der Novelle von Jorge Luis Borges, die Rozsda fast illustriert hätte, doch obwohl er mit dem Gedanken gespielt hatte, lehnte er aber den Auftrag ab, weil er der Meinung war, dass das Werk keine Illustration mehr benötige.

Rozsda formulierte in seinen Werken kein konkretes Thema, sondern er setzte sich mit Fragen, Gedanken und Reflexionen auseinander. Rozsda war sich selbst im Klaren, dass seine Kunst dem Betrachter unverständlich erscheinen mochte. Sein Ziel bestand eben nicht darin, eine bestimmte Geschichte mit den Bildern zu erzählen. Das Gemälde nahm die Funktion eines Spiegels an, durch den der Betrachter seine eigenen Gefühle erkennen und gleichzeitig zum Denken angeregt werden sollte. Die Kunst Rozsdas sollte somit die Selbstreflexion jedes Betrachters fördern. Sie werden nicht durch das Gemälde vermittelt, diese werden durch das Gemälde im Inneren des Betrachters erweckt.¹⁴⁷

Ab den 1960er Jahren werden vervielfältigte Fenster-, Baum-, Augen- oder Arkadenmotive verwendet, die einen rhythmischen Raum bilden, in dem es kein Anfang und kein Ende, kein Oben und Unten bzw. Horizont gibt. Die Farben werden übereinander aufgetragen. Es gibt keine Vertikale oder Horizontale. Gleichzeitig kann der Künstler abstrakt in der Malerei und figurativ in der Zeichnung sein. Rozsda spürte keinen Unterschied zwischen abstrakter und figurativer Kunst, das war nicht das Wesentliche seiner Malerei. Durch die Fotografie erkennt er, dass der Unterschied zwischen figurativ und non-figurativ nur eine Frage des Blickpunktes ist.

Rozsda lernte im Jahr 1968, als er 65 Jahre alt wurde, die Bewegung der Freimaurer kennen. In diesem Jahr beschloss er, wieder Schüler zu sein. Seine Einweihung war ein bedeutender Moment in seinem Leben: Während der Zeremonie wurden seine Augen verdeckt, damit er sich in einen Blinden verwandeln konnte. Anschließend wurde das Tuch von den Augen entfernt, er konnte jedoch noch nicht vollkommen scharf sehen.¹⁴⁸ Somit sieht er, ohne sehen zu können. Mit diesen Gedanken beschäftigte sich der Künstler in den 1960er Jahren und ließ zahlreiche Kompositionen entstehen, die unscharf erscheinen.¹⁴⁹

Rozsda arbeitet weiter an seinem Stil, bei dem das Thema undefinierbar ist und der Sinn des Bildes durch die Vereinigung der Farben, Formen und Gedanken entsteht. Er versteckte Symbole, die auf die Freimauerei hinweisen, wie zum Beispiel zwei Geraden, die einen Winkel bilden können, der auf einen Zirkel hinweist oder ein Kreis, der die Sonne, ein Auge

¹⁴⁷ Rosenberg 2002, S. 12

¹⁴⁸ „Per tenebras ad lucem.“ Freie Übersetzung von lat. Text: Ich suche das Licht im Dunkel. Rosenberg 2002, S. 13.

¹⁴⁹ Rosenberg 2004, S. 13.

oder den großen Architekten¹⁵⁰ symbolisiert (Abb.47). Diese Darstellungen besitzen jedoch nicht unbedingt eine tiefere Bedeutung. Er folgte keinen Dogmen. Seiner Meinung zufolge, müssen die Künstler, die eine katholische Kirche ausstatten wollen, die Geschichte der Heiligen genau illustrieren können, damit sie eine religiöse Atmosphäre schaffen. Diese Künstler müssen ein bestimmtes Gefühl im Inneren des Betrachters erwecken können, damit die Bedeutung des Bildes ins Bewusstsein der Gläubigen eingraviert werden kann. Rozsda erzählt mit seinen Bildern eine düstere Geschichte, die kein spezielles Gefühl vorgeben möchte. Seine Gemälde dienen wiederum der Selbstanalyse.¹⁵¹

Er will ein neues Modell für die Verbindung zwischen der Raumtiefe und der Zeit entwickeln. Rozsda studierte die Werke der Futuristen, da er versuchte, die Zeit durch die Darstellung der Bewegung zu malen. Für die Bewegung des Körpers interessierte er sich hingegen nicht. Rozsda wollte den Lauf der Zeit darstellen und suchte nach einer Möglichkeit, diese auch malerisch nachzuahmen (Abb.48).

All jene Teile der Leinwand, die weiß blieben, bezeichnete Rozsda „störend“, weshalb er versuchte die ganze Oberfläche mit Farbe aufzufüllen. Er wollte ein Chaos auf der Leinwand produzieren, das ihm die Möglichkeit bot, Ordnung im Durcheinander der Formen und Farben zu schaffen, die sich allmählich wieder in eine Unordnung verwandelten. Auf diese Weise versuchte er die Zeit auf der Leinwand festzuhalten: „Ich bin das Schicksal, der haspelt den Faden der Zeit, der Dinge schafft, der sie aber nicht fertig stellt, nicht abschließt.“¹⁵²

Der Künstler arbeitete in seinen späteren Lebensjahren mit verschiedensten Methoden: einige Kompositionen erscheinen, als ob er die Elemente aufeinander „häufen“ würde, andere zeigen nebeneinander stehende Figuren und wieder andere Motive scheinen aufeinander gelegt worden zu sein.

Er setzte nun keinen Mittel- oder dominierenden Punkt in die Komposition ein, aber es kann ein Punkt, ein Element geben, zu dem die Komposition sich gruppiert. Er beabsichtigt mit den Werken, den Blick des Betrachters zu fesseln. Die Formen, Farben und die Lichtführung erinnern an mittelalterliche Glasmalerei. Orientteppiche, Mosaik- und Intarsien konnten in dieser Zeit Rozsdas Arbeiten als Vorbild dienen. Seine Werke beschäftigen sich mit dem

¹⁵⁰ Einweihung Nr. 14.

¹⁵¹ Rosenberg 2004, S. 13-14.

¹⁵² Freie Übersetzung von: „Je suis la Parque qui tresse le fil du temps, qui crée choses, mais non celle qui les achève.“ in: Rosenberg 2002, S. 14.

„Bild-Erinnerung-Gedanken“-Thema, welches entweder aktiv oder passiv, aber doch immer in den Gemälden präsent ist.

Im Jahr 1990 erfuhr Rozsda, dass er an der Parkinson-Krankheit litt. Manchmal war er aufgrund der Krankheit gezwungen, sitzend zu malen. Manche Zeichnungen dienten ihm dazu, seinen eigenen Krankheitszustand zu kontrollieren, ob seine Hände denn noch funktionstüchtig sind. Inmitten dieses Gesundheitszustandes entstand das Bild „Gekrönte Schädel“ (Abb.49). Er fotografierte oft, aber die Filme wurden nicht mehr entwickelt (Abb.50). Nach seinem Tod entdeckte man diese und entwickelte sie, womit sein Fotografie-Talent zum Vorschein kam. Diese Arbeiten wurden im Jahr 2009 auf einer großen Fotoausstellung im ungarischen Museum für Fotografie präsentiert.

6.2. Die Bedeutung der Pariser Zeit für Rozsdas Spätwerk

Nach den Pariser Jahren veränderte sich nicht nur das Leben Rozsdas, sondern auch die Kunst des Malers. Er kehrte im Jahr 1943 als reifer Künstler nach Ungarn zurück, der nicht mehr seinen eigenen Stil suchte, sondern an den Ort zurückkehrte, wo seine Malerei ihre Bedeutung finden konnte.

Gábor Pataki bezeichnet die 1930er Jahre als „unbeschwerte Moderne“, womit er den Übergang vom Postimpressionismus zum Surrealismus meint. Dieser Begriff beschreibt den Stil, in dem Rozsda zwischen 1938 und 1943 arbeitete. Der Ausgangspunkt seiner Bilder war die französische Moderne, was er aber daraus schuf, kann als „unbeschwerte Moderne“ bezeichnet werden. Durch die ungarischen Künstler, die einige Zeit im Ausland bzw. in Paris verbrachten, konnte Rozsda die moderne Malerei auch in Ungarn kennenlernen und studieren. Er wollte aber seine zeitgenössischen Kollegen persönlich treffen und ihre Werke im Original sehen, weshalb die Pariser Zeit eine sehr wichtige Station in seinem Leben war. Vor allem die Kontakte, die er mit den Personen im damaligen Kunstbetrieb knüpfte, sind von Wichtigkeit, da genau diese Persönlichkeiten ihm nach seiner Rückkehr nach Paris 1957 helfen konnten seine Karriere neu aufzubauen.

Zwischen 1938 und 1943 lernte er auch einen neuen Stil kennen, der bisher in Ungarn noch nicht bekannt war: den Surrealismus. Obwohl Rozsda diesen Stil tatsächlich erst beim

Spätwerk anwandte, brachte er den surrealistischen Geist mit. Seine Pariser Arbeiten sind von weniger Bedeutung bei seinem eigenen künstlerischen Werdegang, aber in der ungarischen Kunstgeschichte war er vielleicht der Erste Künstler, der ein Werk schuf, in dem die französische Moderne von Claude Monet bis Salvador Dalí nachvollzogen werden kann.

7. Schluss

Rozsdas Kunst ging aus dem Impressionismus hervor und schaffte es bis zum Surrealismus. Obwohl Rozsda während seiner Pariser Phase innerhalb des Rahmens der Abstraktion blieb, wurden die Spätwerke durch den nonfigurativen Surrealismus charakterisiert, der mit versteckten und mythischen Symbolen angereichert wurde.

Die vorliegende wissenschaftliche Arbeit beschäftigte sich mit den Pariser Lehrjahren Rozsdas von 1938 bis 1943, in denen das Leben des jungen Künstlers einen anderen Weg nahm. Obwohl dieser Aufenthalt ein schicksalhafter Moment war, wurde er bisher von der Forschung kaum behandelt, weshalb die Arbeit vor allem die Werke aus diesen fünf Jahren analysiert und die Wichtigkeit dieser Lehrjahre diskutiert.

Rozsda verglich sich nie mit anderen Künstlern und er lehnte die Behauptung ab, dass er von diesen beeinflusst wurde. Er war kein Künstler, der die anderen kopierte. Rozsda wollte die Bilder nicht imitieren, er wollte etwas Neues schaffen. Der Weg, der dahin führte, zeigt aber viele Anregungen aus der französischen Moderne, die in den Gemälden auch eindeutig erkennbar sind. In Paris konfrontierte sich der junge Maler mit den verschiedensten Techniken und Stilen, die er dann in seiner eigenen Kunst transportierte und umwandelte. Diese Metamorphose der Stile charakterisierte seine Zeit in Paris. Rozsda fand in dieser Zeit keinen Stil, den er in den späteren Werken weiterhin verwendet hätte. Er fand aber einen Pfad, der ihm den Weg in Richtung Surrealismus und zu seinen eigenen Stil wies.

Er suchte regelmäßig Pariser Kunstinstitutionen auf, in denen er die Werke der verschiedenen Künstler kopierte. Langsam kam er in Kontakt mit dem fauvistischen, wilden Stil, worauf er Beispiele mit wilder, knalliger Farbigkeit schuf. Er blieb immer noch im Bereich der figurativen Malerei, nähert sich er aber langsam der Abstraktion. Einige Werke können in direktem Bezug zu Künstler gesetzt werden, die zu diesem Zeitpunkt in Paris arbeiteten und Rozsda persönlich kannten. Ihre Stilmerkmale verwandelte Rozsda in seine Kompositionen, interpretierte diese um und machte daraus einen ganz neuen und eigenen Stil.

Seine Arbeiten aus der Pariser Phase lassen nicht nur die Entwicklung der klassischen französischen Moderne nachvollziehen, sondern repräsentieren vor allem seinen persönlichen Weg zur modernen Kunst.

In den Jahren 1940-41 griff der Künstler immer wieder auf figurative Malerei zurück, aber sein Stil wurde ruhiger, er ging weg von den lockeren Pinselstrichen, seine Kompositionen blieben streng und diszipliniert.

Nach 1941 übernahm er immer mehr die Gedanken und die Auffassung Wassily Kandinskys und baute sie in seiner Malerei ein. Mit Absicht ließ Rozsda das Thema seiner Werke unbestimmbar, damit er individuelle Gefühle erwecken konnte. Rozsda ließ aber durch die poetischen Titel der Werke verraten, mit welchen Gedanken er sich auseinandersetzte.

Rozsda vermittelte seine surrealistischen Gedanken mit der Sprache der Abstraktion, weshalb er als Bindeglied zwischen abstrakter Kunst und Surrealismus gilt. Die Ästhetik des Werkes spielte keine Rolle mehr und seine eigenen Gedanken wurden in den Hintergrund zurückgedrängt, wohin der Betrachter keinen Zutritt mehr bekam. Er legte den Schwerpunkt auf das Erwecken der individuellen Gefühle. Nicht nur seine Farbpalette wandelte sich vom Hell- und Warmen ins Dunkle und Kühle, sondern auch seine Formensprache lässt den Prozess vom Figurativen zum Non-Figurativen nachvollziehen. Obwohl er den Unterschied zwischen Figurativen und Non-Figurativen nicht wahrnehmen wollte, weisen seine Gemälde eine komplizierte Formensprache auf, während seine Zeichnungen von formaler Klarheit bestimmt werden.

Durch sein künstlerisches Werk, das er in Paris schuf, kann die französische Moderne nachvollzogen werden. Er verwendete die größten Malerpersönlichkeiten der verschiedensten modernen Stile als Vorbild. Die französischen Postimpressionisten, wie Cézanne und Monet, standen noch nicht so weit weg von der ungarischen Malertradition. Deshalb konnte Rozsda sich leichter mit diesen Malern und mit ihrem Stil identifizieren. „Die sprechenden Bäume“ (Abb.25) zeigen diese Stilmerkmale, obwohl sich in der Farbigkeit auch Spuren des Fauvismus erkennen lassen. Als er Matisse durch deren gemeinsames Modell, Wilma Javor kennenlernte, begann er, sich für seine Kunst zu interessieren. Er schuf mehrere Werke, die die fauvistischen Einflüsse widerspiegeln, wie zum Beispiel „Der Traumsoldat“ (Abb.13) bzw. das „Offertorium“ (Abb.21). Die 1940er Jahre wurden als die Jahre der

Stilsuche des Malers bezeichnet. Seine Formen wurden immer einfacher, er ließ die Details weg, reduzierte die Gestaltung, stattdessen beschäftigte er sich mehr mit den Gedanken, die er zur Darstellung brachte, die aber oft dem einfachen Betrachter verbergen blieben. Komplizierte, nicht von sich aus verständliche Szenen nahmen die Hauptrolle seiner Bilder ein und ließen den Betrachter zweifeln. Ab und zu griff Rozsda immer noch auf die figurative Malerei zurück, obwohl die Pinselführung schon eine reifere, fortgeschrittene Technik erahnen ließ. Im Jahr 1939 schuf er das Bild „Jojo“ (Abb.38). Es bleibt unklar, ob Jojo eine konkrete Person oder eine symbolhafte Bezeichnung eines Gegenstandes, Geschehens oder Gefühls ist. Sicher ist, dass das Gemälde eine Hommage an Salvador Dalí, den Vater des Surrealismus ist. Obwohl Rozsda nicht in dieser Stilrichtung weiterarbeitet, bleibt die surrealistische Gedankenwelt die Triebfeder seiner Kunst, wodurch er seine abstrakten Kompositionen im Sinne des Surrealismus schuf. Kandinsky folgend fing er an, seine Bilder zu drehen. Rozsdas Gemälde zeigen in der Technik ein ganz anderes Bild als die Werke von Kandinsky. Trotzdem spielt dessen Kunstauffassung eine zentrale Rolle, wie „Der König der Gerechtigkeit“ (Abb.46) oder „Der Untergang und der Tod eines Schmetterlings“ (Abb.36) zeigt. Einige Werke rufen den deutschen Expressionismus in Erinnerung. „Das Selbstbildnis“ (Abb.30) und die „Phantommadonna“ (Abb.33) beschäftigen sich mit tief innerlichen Gefühlen. Rozsda wollte Gefühle im Zuschauer erwecken und zugleich seine eigenen Gefühle dem Betrachter vermitteln. Für sein „Selbstbildnis“ verwendete er als Vorlage Erich Heckels Werke, die nicht nur in der Ausführung, sondern auch im Sinne der Gedanken Rozsdas und des expressionistischen Künstlers Ähnlichkeiten zeigen. Erich Heckel malte sein „Selbstportrait“ (Abb.32), als er nach Berlin zog. Das Alleinsein, die große neue Stadt und der Zweifel charakterisieren seine Kunst in dieser Zeit. Es gibt eine Parallelität zwischen den zwei Künstlern, da Rozsda genau mit diesen Gefühlen kämpfen musste, als er in der französischen Hauptstadt ankam. Die „Phantommadonna“ zitiert Edvard Munchs Werk die „Madonna“ (Abb.34). Edvard Munch arbeitete gern mit Symbolen, die bei der Analyse der „Phantommadonna“ eine mögliche Entschlüsselung des Bildes bieten. Durch den Krieg machte Rozsda sich Gedanken über den Tod, die er in seiner Kunst darstellte. Die „Phantommadonna“ spiegelt die Gedanken über den Tod wider und stellt die Existenz des Jenseits in Frage.

Im Jahr 1943 musste Rozsda Paris verlassen und wieder nach Ungarn zurückkehren. Kurz nach der Pariser Zeit zeigen sich noch die Impulse der französischen Moderne in seinen Werken, aber im Laufe der Zeit formte Rozsda seinen eigenen Stil und seine eigene Formensprache, womit auch die französischen Einflüsse verschwanden. Seine Kompositionen verlieren ihre Gegenständlichkeit, jede Darstellung erscheint wie ein Traum. Die Bilder haben keinen Anfang und kein Ende, Rozsda dreht seine Gemälde nach seiner Laune. Die Werke zeigen die Endlosigkeit, die keine Zeit und keinen Raum bestimmen lässt.

Rozsdas Kunst zeigt eine komplizierte Gedankenwelt, die vom Publikum nur schwer wahrgenommen werden kann. Das könnte auch der Grund sein, warum Rozsda zu seiner Zeit nicht die größte Aufmerksamkeit in der Kunstszene bekam. Von seinen Kollegen wurde er anerkannt und geschätzt, doch von der Kritik wurde er häufig abgelehnt. Das war natürlich auch ein Grund, warum er es nicht schaffte, sich in die ungarische Kunstgeschichte einzuschreiben. Aber es ist vielleicht noch wichtiger zu erwähnen, dass er wegen der politischen Wechsellage zweimal Ungarn verließ, weshalb er sich als Künstler im Land auch nicht etablieren konnte. Schließlich verzichtete er auf seine ungarische Staatsbürgerschaft und starb als Franzose im Jahr 1999. Vielleicht erhält Rozsda im Jahr 2013 zu seinem hundertsten Geburtstag seine angemessene Position in der Kunstgeschichte und wird als ungarischer Maler der Abstraktion und erster Surrealist in Ungarn gefeiert, der in Paris seinen eigenen Stil fand und, obwohl er auf Papier als Franzose starb, im Herzen immer Ungar blieb.

8. Zusammenfassung

Der ungarische Maler Endre Rozsda kam im Jahre 1913 auf die Welt. Sein Talent wurde schon sehr früh entdeckt. Der Weg zum künstlerischen Erfolg in Ungarn stand somit frei, aber sein Leben veränderte sich, als er ein Konzert von Béla Bartók besuchte. Rozsda war von der Musik beeindruckt und war der Meinung, dass seine Werke nicht zeitgenössisch genug wären, weshalb er sich dazu entschied, in Paris moderne Malerei zu studieren. Im Jahre 1938 reiste Rozsda nach Paris, wo er die zeitgenössischen Künstler, wie Picasso, Matisse oder Max Ernst kennenlernte, die seine Werke zwischen 1938 und 1943 stark beeinflussten. Er begegnete den verschiedensten Stilrichtungen, wie Fauvismus, Expressionismus, Abstraktion und Surrealismus, und setzte sich damit in seinen Werken auseinander. Rozsda musste 1943 Paris wegen des Zweiten Weltkriegs wiederverlassen, da er wegen seiner jüdischen Abstammung in Illegalität lebte. Françoise Gilot, mit der er sich eng anfreundete und die später als Frau Picassos selbst eine berühmte Künstlerin wurde, half Rozsda nach Ungarn zurückzukehren, wo er wegen seiner „Modernität“ stark kritisiert wurde. Rozsda wollte nicht in Ungarn bleiben und fuhr deshalb 1957 nach Paris zurück, wo er im Jahr 1999 starb.

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit den Pariser Jahren auseinander, als Rozsdas Malerei durch verschiedene Stilströmungen beeinflusst wurde. Diese Werke bekamen bisher keine große Beachtung in der Kunstgeschichte, wobei es sich um die ersten surrealistischen Strömungen handelt, die durch Rozsda nach Ungarn gebracht wurden. Rozsda und seine Malerei besitzen nicht den richtigen Stellenwert in der Kunstgeschichte, weshalb die Arbeit versucht durch genau Werkanalysen, die richtige Position in Paris entstandenen Werke und die Persönlichkeit des Künstlers zu definieren.

Abstract

The Hungarian painter Endre Rozda was born in 1913. As his talent was spotted early on, future artistic success in Hungary was ensured. His life changed however after attending a Béla Bartók concert: vastly impressed, he came to the conclusion that his paintings were not contemporary enough, leading to the decision to study modern painting in Paris.

He traveled to Paris in 1938, where he met various modern painters such as Picasso, Matisse and Max Ernst which heavily influenced him from 1938 to 1943. He came into contact with numerous styles such as Fauvism, Expressionism, Abstraction and Surrealism, incorporating them in his work. Rozsda was forced to leave Paris in 1943 due to the Second World War, as his Jewish heritage made him an illegal alien. His close friend Françoise Gilot, who later became a famous painter in her own right alongside her husband Picasso, helped Rozsda return to Hungary, where he was heavily criticized for the "modernity" of his paintings. Rozsda did not wish to remain in Hungary and therefore returned to Paris in 1957, where he died in 1999.

This thesis takes a closer look at the initial Paris years, when Roszda's painting was influenced by the various art movements in the city. The first parisian period has not yet garnered much attention within art history, despite Roszda being the first to bring surrealist concepts to Hungary. Rozda and his *œuvre* do not have the recognition they deserve; this thesis attempts to rectify that by analyzing his work from that period as well as the personality of the artist.

9. Literaturverzeichnis

Bizzer 2009

István Bizzer, Aba-Novák Vilmos, Budapest 2009.

Breton 1967

André Breton, Der Surrealismus und die Malerei, Berlin 1967.

Cézanne 1957

Paul Cézanne, Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet und Briefe, Hamburg 1957.

Cotté 1975

Sabine Cotté, Cézanne, 1975 Paris.

Cserba 2006

Júlia Cserba, Magyar Képzőművészek Franciaországban 1903-2005, Budapest 2006.

Cserba 1995

Júlia Cserba, Rozsda és bronz, in: Új Művészet, 5/1995, S. 53-57.

Descharnes 2003

Robert Descharnes, Die Eroberung des Irrationalen. Dalí. Sein Werk-sein Leben, Köln 2003.

Dittmann 2005

Lorenz Dittman, Die Kunst Cézannes. Farbe-Rhythmus-Symbolik, Köln, Weimar, Wien 2005.

Fritz 1999

Péter Fitz, Kortárs Magyar Művészeti Lexikon, 3 Bänder, Budapest 1999-2001.

Gerner 1993

Cornelia Gerner, Die „Madonna“ in Edward Munchs Werk. Frauenbilder und Frauenbild im ausgehenden 19. Jahrhundert, Morsbach 1993.

Gilot/Lake 1967

Françoise Gilot, Carlton Lake, Leben mit Picasso, München 1965.

Gyomai 1931

Imre Gyomai, A párizsi magyar festők kiállítása, in: Erdélyi Helikon, Nr.1, 1931 Januar, S. 156-158.

Iványi 2009

Bianca Iványi, Most válik kortárssá. Rozsda Endre emlékkiállítás-sorozat Budapesten, in: Műértő: művészeti és műkereskedelmi folyóirat, 12./5/2009, S. 7.

Kállai 1943

Kállai Ernő: Bilder und Skulpturen, in: Pester Lloyd (Morgenblatt), 13. Juni 1943, o. S.

Kandinsky 1955

Wassily Kandinsky, Essays über Kunst und Künstler, Teufen 1955.

Karinthy 2011

Frigyes Karinthy, Utazás a koponyám körül, Budapest 2011.

Kat. Ausst. Centrális Galéria 2006

Emléknymok. Rozsda Endre rajzai és 1956-os menekültekkel készült interjú, Centrális Galéria, Budapest 2006.

Kat. Ausst. Magyar Fotográfiai Múzeum 2009

Rozsda Endre. Egy festő, ha fényképez, (Kat. Ausst., Magyar Fotográfiai Múzeum, Budapest 2009), Budapest 2009.

Kat. Ausst. Múcsarnok 1998

David Rosenberg (Hg.), Rozsda Endre: retrospektív kiállítás, (Kat. Ausst., Múcsarnok, Budapest 1998), Budapest 1998.

Kat. Ausst. Österreichische Galerie 1996

Stephan Koja, Claude Monet. Claude Monet in der Österreichischen Galerie, (Kat. Ausst., Österreichische Galerie, Wien 1996), München 1996.

Kat. Ausst. Palais Dorotheum 2012

Klassische Moderne/ Modern Art, (Kat. Ausst., Palais Dorotheum, Versteigerung, Wien 2012), Wien 2012.

Kat. Ausst. Palazzo Medici Riccardi 1996

Matisse e Tériade: Mostra, (Kat. Ausst., Palazzo Medici Riccardi, Florenz 1996), Florenz 1996.

Kat. Ausst. Szépművészeti Múzeum 2001

Rozsda Grafikai, Retrospektív kiállítás, (Kat. Ausst., Szépművészeti Múzeum, Budapest 2001), Budapest 2001.

Kat. Ausst. Várfok Galéria 2009

Japánban megöltek egy európaít, (Kat. Ausst., Várfok Galéria, Budapest 2009), Budapest 2009.

Kieselbach 2004

Tamás Kieselbach (Hg.), Magyar festészet 1919-1964, Budapest 2004.

K.M. 2001

K.M., Látogatóban. Rozsda Endre grafikai, in: Élet és Tudomány, 27/2001, S. 857.

Krepárt 2006

Melinda Krepárt, Rozsda Endre ornamentális festészete, in: Iskolakultúra, 16/6/2006, S. 45-50.

Lucie-Smith 1978

Edward Lucie-Smith, A Concise History of French Painting, New York und Toronto 1978.

Matisse 1972

Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art, Paris 1972.

Montclos 2008

Jean-Marie Pérous de Montclos, Paris. Kunstmetropole und Kulturstadt, Königswinter 2008.

Müller-Tamm 2005

Pia Müller-Tamm (Hg.), Henri Matisse. Figur, Farbe, Raum, Ostfildern 2005.

Németh 1969

Lajos Németh, Moderne ungarische Kunst, Budapest 1969.

Pataki 1995

Gábor Pataki, Rozsda Endre és a „könnyed modernség”, in: Felfedezett és felfedezésre váró életművek. Művészsorsok a XX. század magyar művészetében. Budapest 1995, S. 123-137.

Rockenbauer 2012

Zoltán Rockenbauer, Die Anfänge der ungarischen Moderne. Die Acht (A Nyolcak), in: Die Acht, der Akt, (Kat. Ausst. Balassi Institut-Collegium Hungaricum, Wien 2012), Wien 2012. S. 2-6.

Rosenberg 2002

David Rosenberg, Rozsda, l'œil en fête, Paris 2002.

Rózsa 2010

Gyula Rózsa, Barcsay Jenő, Budapest 2010.

Schapiro 2007

Werner Schapiro, Moderne abstrakte Malerei, in: Hubert Locher (Hrg.), Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Eine kommentierte Anthologie, Darmstadt 2007, S. 82-85.

Schulze 1973

Jürgen Schulze, Beobachtung zum Thema „Munch und der deutschen Expressionismus”, in: Henning Bock (Hg.), Edvard Munch. Probleme-Forschungen-Thesen, München 1973, S. 147.

Sedlmayr 2007

Hans Sedlmayr, Die Revolution der modernen Kunst, in: Hubert Locher (Hrg.), Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Eine kommentierte Anthologie, Darmstadt 2007, S. 9.

Spurling 2007

Hilary Spurling, Matisse. Der Meister. Eine Biographie 1909-1954, 2 Bänder, Bonn 2007.

Stoike 2005

Cathy Stoike, Das Schauen des inneren Auges. Voraussetzung für Erich Heckels Stil der 20er Jahre, in: Magdalena M. Moeller (Hg.), Erich Heckel. Sein Werk der 20er Jahre, (Kat. Ausst. Brücke Museum, Berlin 2004/2005), Berlin 2004, S. 15.

Szabadi 1978

Judit Szabadi, Jozsef Rippl Rónai, Budapest 1978

Szalay 2012

Peter Szalay (reg.), A nyolcak nyomában, DVD, Doku-Film, Paris 2012.

Szerdahelyi 1943

Szerdahelyi Sándor, Művészet, Irodalom, Tudomány, Korszak, egyéniség, kíváncsiság. Egy kiállítás problémái, in: Népszava, 17. Juni 1943, S. 6.

Thompson 2007

Jon Thompson, Moderne Malerei, Berlin 2007.

Vogt 1965

Paul Vogt, Erich Heckel, s.l. 1965.

Walther 2005

Ingo F. Walther (Hrg.), Die Malerei der Welt, 2 Bänder, Köln 2005, Band 2, S. 543-558.

10. **Abbildungsverzeichnis**

Abb.1: Csilla Markója (Hg.),The Eight (Kat.Ausst., Janus Panonius Múzeum, Pécs 2010), Pécs 2010, S. 299.

Abb.2: István Bizzer, Aba-Novák Vilmos, Budapest 2009, S. 20.

Abb.3: Csilla Markója (Hg.),The Eight (Kat.Ausst., Janus Panonius Múzeum, Pécs 2010), Pécs 2010, S. 175.

Abb.4: www.rozsda.com (Zugriff am 16.12.2012)

Abb.5: David Rosenberg, Rozsda l'œil en fête, Paris 2002, S. 39.

Abb.6: David Rosenberg(Hg.), Rozsda Endre: retrospektiv kiállítás (Kat. Ausst., Múcsarnok, Budapest 1998), Budapest 1998, Bilderkatalog, p.s.

Abb.7: David Rosenberg(Hg.), Rozsda Endre: retrospektiv kiállítás (Kat. Ausst., Múcsarnok, Budapest 1998), Budapest 1998, Bilderkatalog, p.s.

Abb.8: Ilona Sámány-Parsons, Ferenczy Károly,Budapest 2008, S.15.

Abb.9: www.rozsda.com (Zugriff am 16.12.2012)

Abb.10: David Rosenberg, Rozsda l'œil en fête, Paris 2002, S. 34.

Abb.11: David Rosenberg, Rozsda l'œil en fête, Paris 2002, S. 33.

Abb.12: David Rosenberg, Rozsda l'œil en fête, Paris 2002, S. 30.

Abb.13: David Rosenberg, Rozsda l'œil en fête, Paris 2002, S. 30.

Abb.14: David Rosenberg, Rozsda l'œil en fête, Paris 2002, S. 32.

Abb.15: David Rosenberg, Rozsda l'œil en fête, Paris 2002, S. 31.

Abb.16: David Rosenberg, Rozsda l'œil en fête, Paris 2002, S. 29.

Abb.17: Jean-Claude Gautrand, Brassai Paris, Köln 2008, S. 162.

Abb.18: Japánban megöltek egy európaít, (Kat. Ausst., Várfok Galéria, Budapest 2009), Budapest 2009, S. 25.

Abb.19: Japánban megöltek egy európaít, (Kat. Ausst., Várfok Galéria, Budapest 2009), Budapest 2009, S. 15.

Abb.20: Pia Müller-Tamm (Hg), Henri Matisse. Figur-Farbe-Raum, Ostfildern 2005, S. 247.

- Abb.21:** Japánban megöltek egy európaít, (Kat. Ausst., Várfok Galéria, Budapest 2009), Budapest 2009, S. 11.
- Abb.22:** s.n., Világhíres festők. Henri Matisse, Budapest 2010, S. 69.
- Abb.23:** s.n., Világhírű festők. Henri Matisse, Budapest 2010, S. 18.
- Abb.24:** Pia Müller-Tamm (Hg), Henri Matisse. Figur-Farbe-Raum, Ostfildern 2005, S. 249.
- Abb.25:** Japánban megöltek egy európaít, (Kat. Ausst., Várfok Galéria, Budapest 2009), Budapest 2009, S. 24.
- Abb.26:** Götz Adriaí, Paul Cézanne. Aquarelle, Köln 1981, Tafel 67.
- Abb.27:** Monet. 1840-1926, (Kat.Ausst., Paris Galeries Nationales, Paris 2011) Paris 2011, Tafel 173.
- Abb.28:** Klassische Moderne/Modern Art, (Kat.Ausst.,Palais Dorotheum, Wien 2012), Wien 2012, S. 37.
- Abb.29:** prometheus-bildarchiv.de (Zugriff am 16.12.2012)
- Abb.30:** David Rosenberg(Hg.), Rozsda Endre: retrospektív kiállítás (Kat. Ausst., Múcsarnok, Budapest 1998), Budapest 1998, Bilderkatalog, p.s.
- Abb.31:** prometheus-bildarchiv.de (Zugriff am 16.12.2012)
- Abb.32:** M. Moeller (Hg.), Erich Heckel. Sein Werk der 20-er Jahre (Kat.Ausst. Brücke Museum, Berlin 2004/2005), Berlin 2004, S. 14.
- Abb.33:** Japánban megöltek egy európaít, (Kat. Ausst., Várfok Galéria, Budapest 2009), Budapest 2009, S. 10.
- Abb.34:** Ragna Stang, Edvard Munch. Der Mensch und der Künstler, Königstein 1979, S. 97.
- Abb.35:** David Rosenberg, Rozsda, l'œil en fête, Paris 2002, S. 36-37.
- Abb.36:** David Rosenberg, Rozsda, l'œil en fête, Paris 2002, S. 63.
- Abb.37:** s.n., Világhíres festők. Vaszilij Kandinszkij, Budapest 2010, S. 46.
- Abb.38:** David Rosenberg (Hg.), Rozsda Endre: retrospektív kiállítás (Kat.Ausst., Múcsarnok, Budapest 1998), Budapest 1998, S. 123.
- Abb.39:** Robert Descharnes, Dalí. Die Eroberung des Irrationalen. Sein Werk – sein Leben, Köln 2003, S. 226.
- Abb.40:** s.n., Világhíres Festők. Salvador Dalí, Budapest 2010, S. 17.
- Abb.41:** David Rosenberg, Rozsda, l'œil en fête, Paris 2002, S. 41.
- Abb.42:** David Rosenberg, Rozsda, l'œil en fête, Paris 2002, S. 44.

- Abb.43:** Rozsda grafikái, Retrospektív kiállítás, (Kat. Ausst. Szépművészeti Múzeum, Budapest 2001, Budapest 2001, S. 129.
- Abb.44:** David Rosenberg, Rozsda, l'œil en fête, Paris 2002, S. 51.
- Abb.45:** David Rosenberg, Rozsda, l'œil en fête, Paris 2002, S. 57.
- Abb.46:** David Rosenberg, Rozsda, l'œil en fête, Paris 2002, S. 63.
- Abb.47:** www.rozsda.com (Zugriff am 16.12.2012)
- Abb.48:** David Rosenberg, Rozsda, l'œil en fête, Paris 2002, S. 73.
- Abb.49:** David Rosenberg, Rozsda, l'œil en fête, Paris 2002, S. 114.
- Abb.50:** Rozsda Endre. Egy festő, ha fényképez, (Kat. Ausst., Magyar Fotográfiai Múzeum, Budapest 2009), Budapest 2009, S. 91.

11. Abbildungen



Abb.1. Ödön Márffy
Badende Frauen
1909

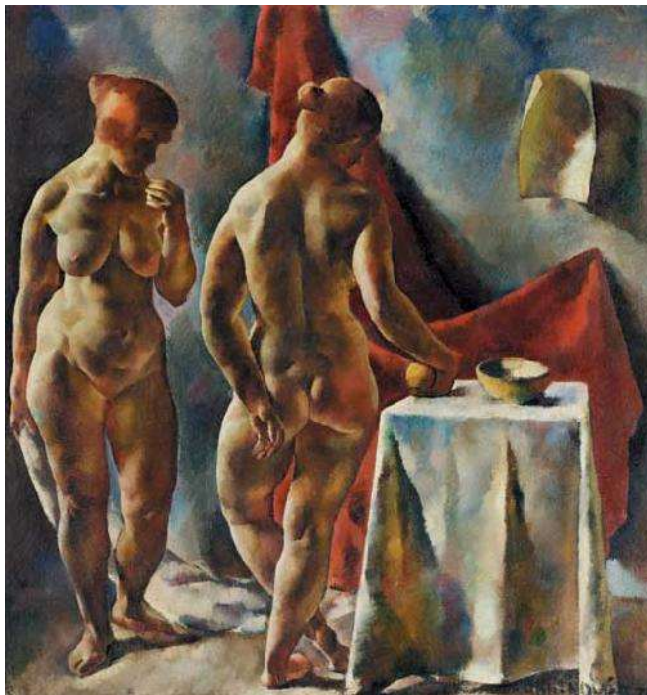


Abb.2. Vilmos Aba-Novák
Weibliche Akte
1921



Abb.3. Róbert Berény
Montparnasse Akt
1907(?)



Abb.4. Andre Rozsda
Fraçoise Gilot
1940



Abb.5. Andre Rozsda
Erinnerungen vom Meer
1942



Abb.6. Endre Rozsda
Herr Roussel
1938



Abb.7. Endre Rozsda
Genesenes Mädchen
1938



Abb.8. Károly Ferenczy
Die Steiwerfer
1890



Abb.9. Endre Rozsda
Der Steinsammler
o.J.



Abb.10. Endre Rozsda
Das Apfelbett
1939-40



Abb.11. Endre Rozsda
Zwei Allein
1939



Abb.12. Endre Rozsda
Der Pipant
1938



Abb.13. Endre Rozsda
Der Traumsoldat
1938



Abb.14. Endre Rozsda
Kaiser am Thron
1939-40



Abb.15. Endre Rozsda
Portrait von Alain d'Aubigny
1941



Abb.16. Endre Rozsda
Äpfel und Kirschen
1938



Abb.17. Brassai

Matisse beim Aktzeichnen in einem Atelier in der Rue de Plantes
1939



Abb.18. Endre Rozsda

Guten Morgen Herr Matisse!
1938-39



Abb.19. Endre Rozsda
Carmen
1938



Abb.20. Henri Matisse
Carmelina
1903



Abb.21. Endre Rozsda
Offertorium
1940

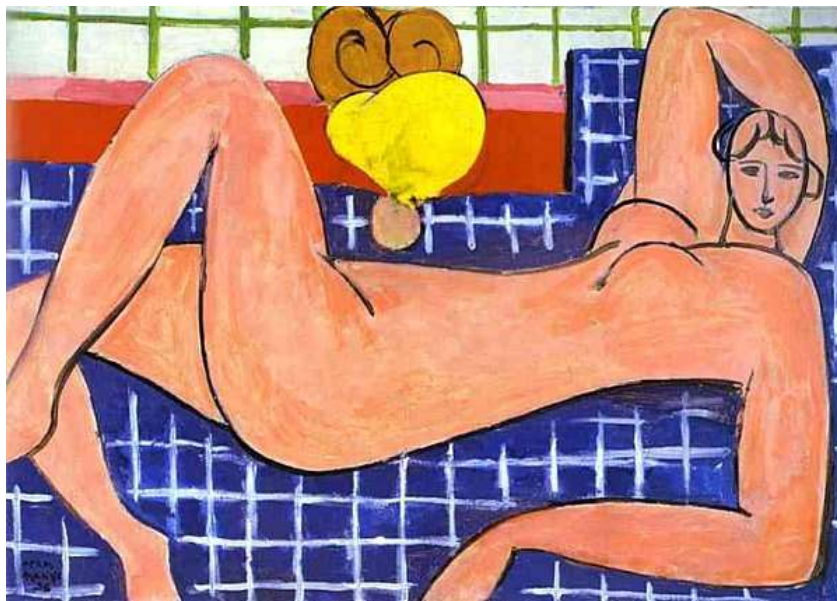


Abb.22. Henri Matisse
La nu Rose
1935



Abb.23. Henri Matisse
Der Tanz
1909-10

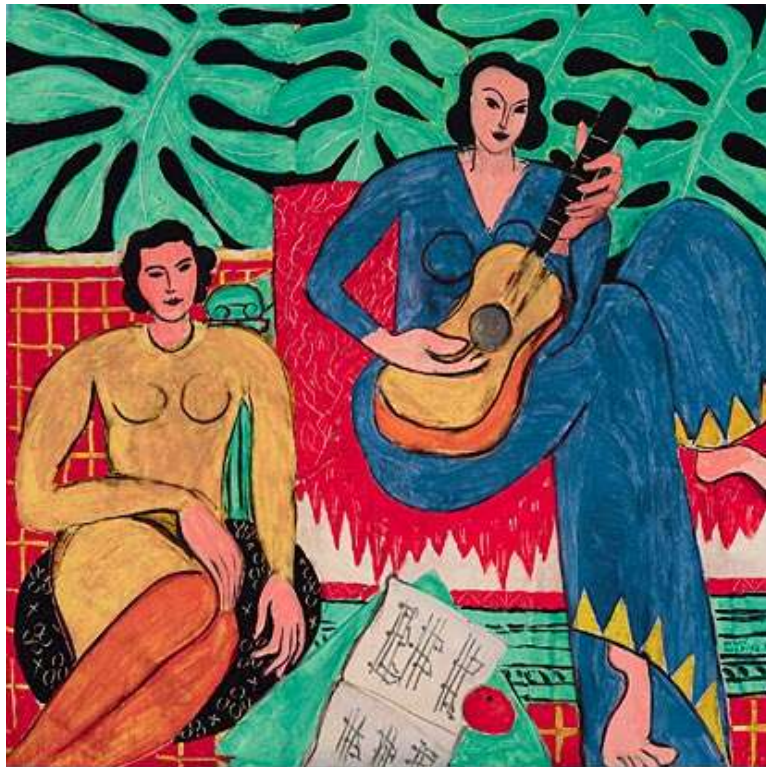


Abb.24. Henri Matisse
Die Musik
1939



Abb.25. Endre Rozsda
Die sprechenden Bäume
1938

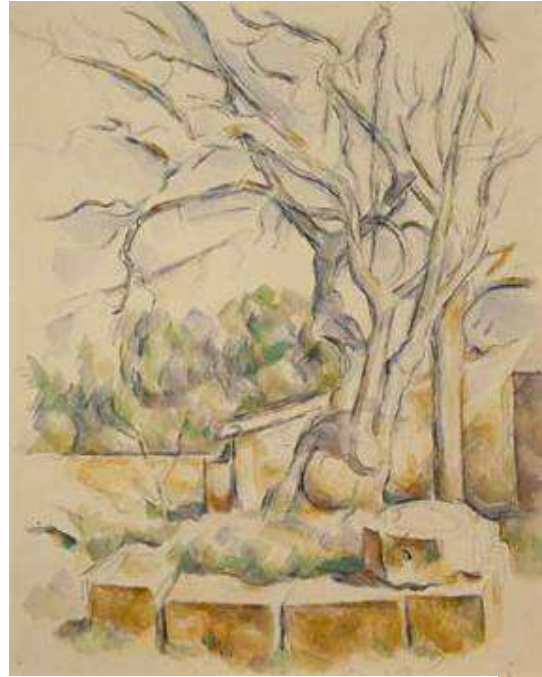


Abb.26. Paul Cézanne
Pistazienbaum im Hof des Château Noir
1900



Abb.27. Claude Monet
Trauerweide
1920-22



Abb.28. Maurice de Vlaminck
Schloss auf der Seine Seine
o. J.



Abb.29. Maurice de Vlaminck
Das Ufer der Seine bei Carrières-sur-Seine
1906



Abb.30. Endre Rozsda
Selbstoprait
1939



Abb.31. Erich Heckel
Geschwister
1911



Abb.32. Erich Heckel
Roquairol
1917



Abb.33. Endre Rozsda
Phantommadonna
1940



Abb.34. Edvard Munch
Madonna
1894-95



Abb.35. Andre Rozsda
Der König der Gerechtigkeit
1942



Abb.36. Andre Rozsda
Der Untergang und Tod eines Schmetterlings
1941



Abb.37. Wassily Kandinsky
Komposition
1916



Abb.38. Endre Rozsda
Jojo
1939



Abb.39.s.n.
Salvador Dalí
1938, (Detail)



Abb.40. Salvador Dalí
Mädchen beim Fenster
1925



Abb.41. Endre Rozsda
Himmlische Liebe, weltliche Liebe
1945



Abb.42. Endre Rozsda
Monsterblume
1947



Abb.43. Endre Rozsda
Selbstportrait
1950



Abb.44. Endre Rozsda
Vater und Mutter im Fiaker
1954

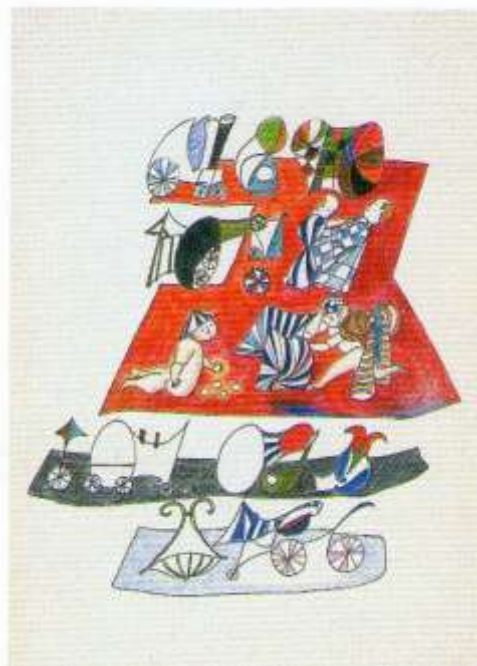


Abb.45. Endre Rozsda
Formen und Gestalten
1956



Abb.46. Endre Rozsda
Der Turm von Babel
1958



Abb.47. Endre Rozsda
Freimaurerfeier
1970



Abb.48. Endre Rozsda
Unbestimmbare Zeit
1975



Abb.49. Endre Rozsda
Gekrönte Schädel
1989



Abb.50. Endre Rozsda
Selbstportrait mit Bild
1975

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Krisztina Pauer
Geburtsort	Kaposvár (Ungarn)
Staatsbürgerschaft	Ungarn

Ausbildung

Seit 2010	Universität Wien/ Studienrichtung Romanistik
2007-2013	Universität Wien/ Studienrichtung Kunstgeschichte
2002-2007	Höhere Lehranstalt für Mode- und Bekleidungstechnik Wiener Neustadt, mit gutem Erfolg maturiert

Berufliche Erfahrungen

1.-30. Oktober	Praktikum, Heeresgeschichtliches Museum Wien Atelier Ölgemälde Mitarbeit bei der Restaurierung
1. Juli - 24. August	Praktikum, Wien Museum Abteilung Objektrestaurierung, Konservierung und Katalogisierung der Objekte
Seit Oktober 2011	Schloss Schönbrunn Kultur-und Betriebsgesellschaft m.b.H. Sisi Museum, Kaiserappartements und Silberkammer Hofburg Wien Kulturvermittlung

Dank

Mein besonderer Dank gilt Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze, José Mangani, Csaba Benedek und meiner gesamten Familie für die Unterstützung.