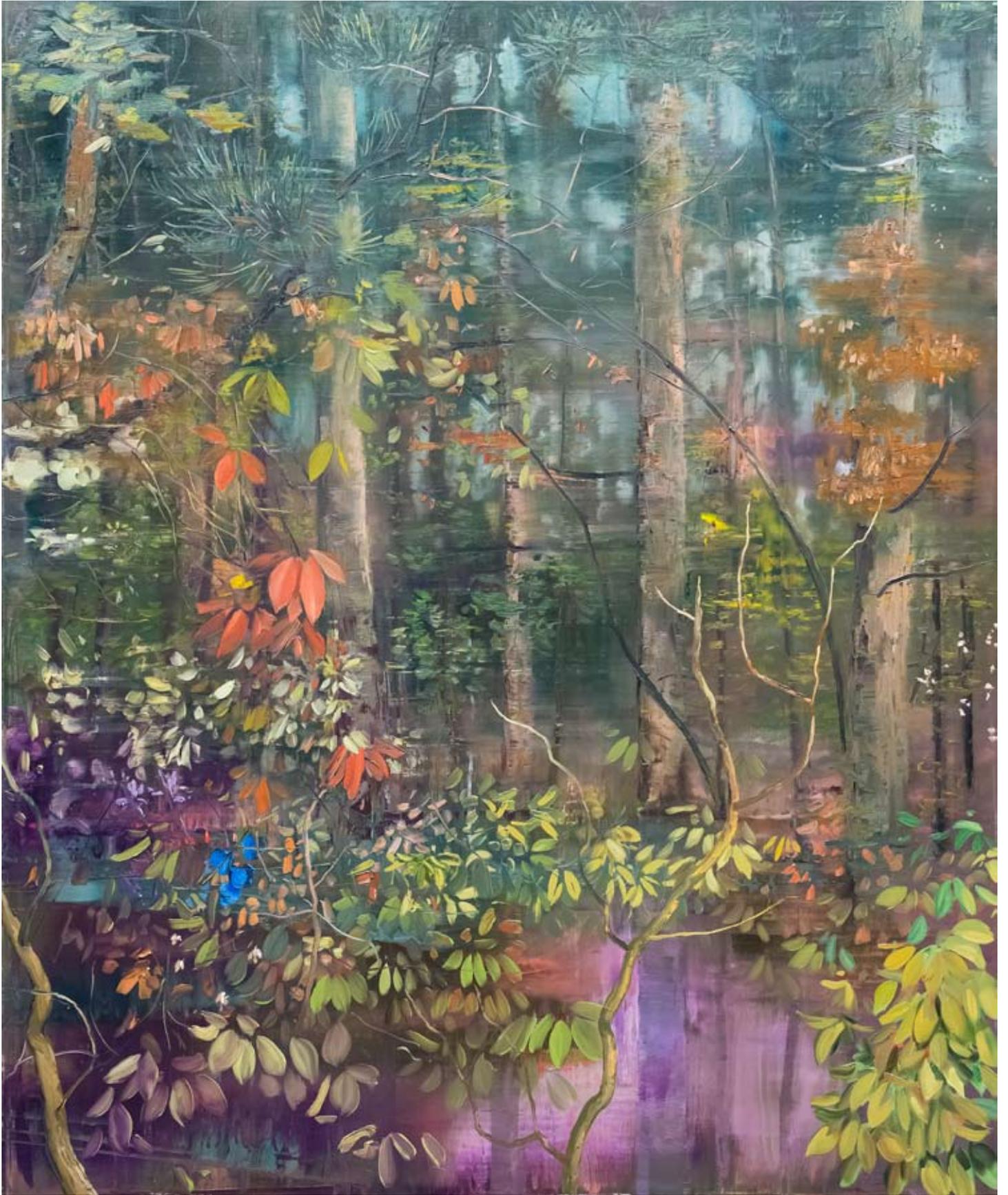


**Szilard Huszank**



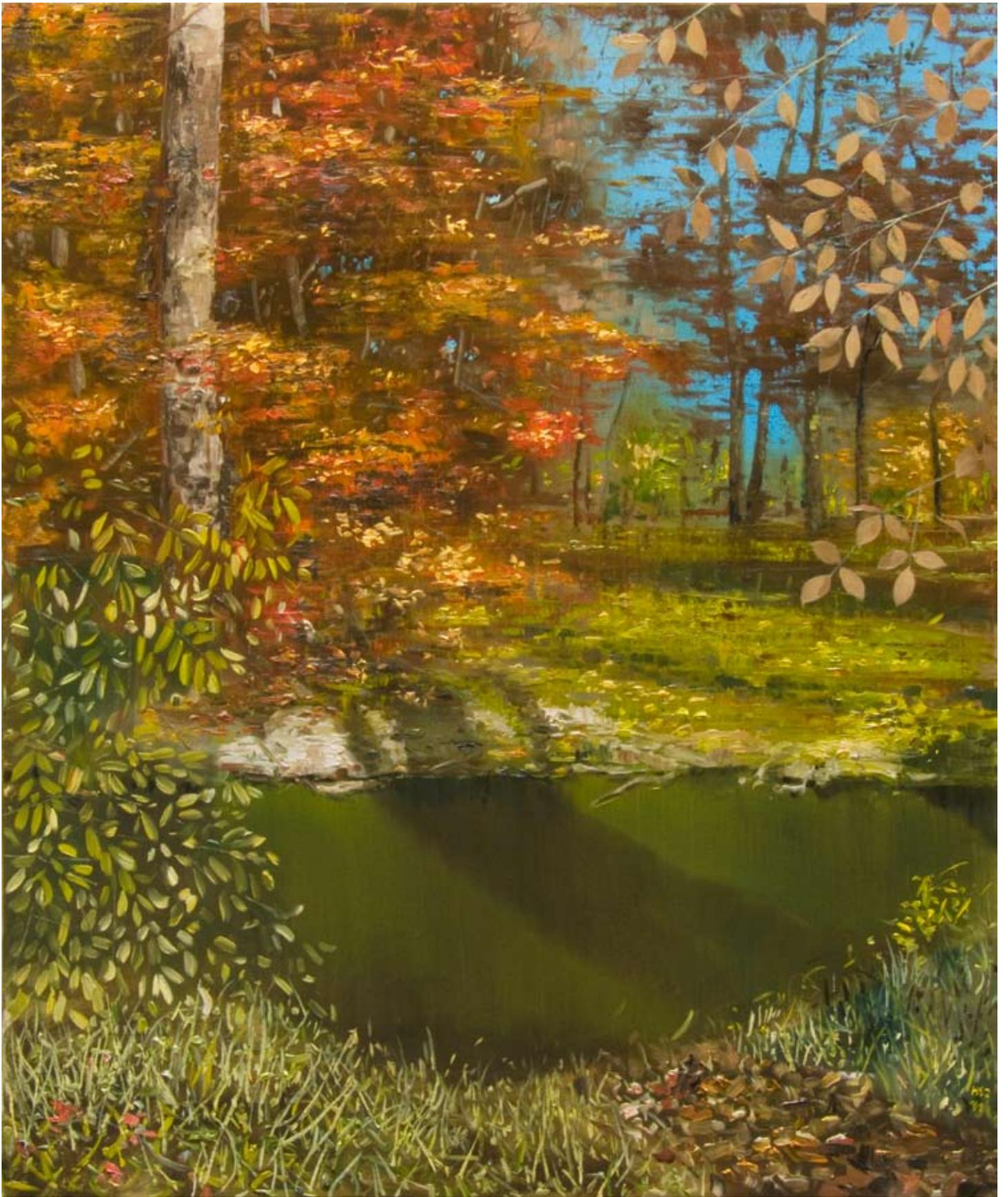
2 **LCNr. 29\_180x150** (2013)  
*Oil on canvas | Öl auf Leinwand*  
180 x 150 cm

# Szilard Huszank

*fiction landscape*

Selected Works 2010–2013 | Ausgewählte Werke 2010–2013

**KERBER** EDITION YOUNG ART



4 **LCNr. 14\_180 x 150** (2011)  
*Oil on canvas | Öl auf Leinwand*  
180 x 150 cm

# And. Or. Equals.

---

Hans-Peter Miksch

No And, nor an Or. An Equals: although Szilard Huszank is a dyed-in-the-wool classic<sup>1</sup> painter and no, say, conceptual artist, an essay on the paintings in this catalog must begin with its title, *Fiction Landscape*. The term “classic” is by no means self-explanatory. It means that Huszank is a painter who places great importance on technique and its accurate application. He is not one for experimentation and aleatoricism. His abstract paintings, more so than his representational works, attest to a firm belief in precise execution. He wants to master all the options for color application on the canvas. Even where he appears to turn Dionysiac is he in firm control of the results. A contemporary artist to the core, he naturally reflects on his work in all its facets. And so, one can conclude that the self-chosen title under which Szilard Huszank presents his current oeuvre is more assertion than question. Fiction and landscape are not mutually exclusive, there is no either-or, and no question mark to qualify the statement. The title leaves no room for contradiction: *Fiction Landscape* positions that, ultimately, painted landscape is a fiction. The title is programmatic and has been chosen with the same attitude which members of the legal profession display in their exploitations of language. *Landscape Collages* would be an acceptable fit, whereas “Landscape Phantasies” would introduce an element of poetry. It is the term “fiction” to exclusively provide the accuracy its author aspires to, for it states a position that is non-negotiable and irrefutable. Though traces of (unadulterated) nature may be discovered in it, landscape is cultural, in both appearance and effect: It is the manifestation of a desire to express. It has been formed, it has

not become. It is an assertion, not an enigma. Rather than drowning in a sea of possibilities, Huszank’s paintings – despite their visible abundance of impressions – present the strategic application of these impressions in an almost Apollonian order: they are tools for creative production and composition.

Szilard Huszank splits the concept of “Landscape Fiction” into two distinctive parts, the *Landscape Collage* and the *Imaginary Landscape*. Most likely, no hierarchy should be inferred between the two terms. They rather appear to be synonyms.

Is not the origin of landscape painting always a fictional landscape? It seems highly significant that, despite numerous and persistent efforts, the subject of the first autonomous representation of landscape (Leonardo da Vinci’s 1473 “Landscape with River”) has never been located. Remarkably, there is still no answer to the question whether the oldest landscape painting in the history of art depicts a real or a fictional landscape.<sup>2</sup>

In his essay “Liebes Montafon”, philosopher Reinhard Knodt writes:

“What’s in demand [today] is not an aesthetic experience of nature but a mix of all the conceivable, synthetically rendered atmospheres that simulate the natural, which can be experienced as excessive atmospheric overkill, that is, their simultaneity and the reality of their availability as an event.”<sup>3</sup>

And Paul Virilio, whose main focus, apart from philosophy, was landscape photography, said: “More than with our own eyes, we perceive by means of the culture into which we are born.”<sup>4</sup>

These statements date back twenty and ten years, respectively. The current features of our digital cameras and their image editing software attest to their truth and actually make them sound quite harmless. The digital possibilities of synthetically created atmospheres expose us to atmospheric overkill, they are our culture to which we react like players/addicts.

Painting and its subgenre landscape today (the term “contemporary” has become historical) can go far if it translates the confusion and complexity of modern life into a way of partially reducing that complexity image by image, constellation by constellation, in a number of variants.

A naturalistic and geographic landscape would be a fatuous subject; ideal or imaginary landscapes, heroic or pathetic ones, mythological or romantic, purely ironic, idyllic or utopian landscapes simply do not exist anymore. What does exist is a naturalistic-ideal-imaginary-heroic-pathetic-mythological-romantic-ironic-idyllic-utopian one!

Simply put, Szilard Huszank prefers landscapes that oscillate between abstraction and muted drama. His painting LC Nr. 14\_180 x 150 (see p. 4) is a wonderful example:

Is it an idyll? There is a pond in the woods, the water an impenetrable green, crowned with autumn leaves. The shadow on the water’s surface to the left brings to mind a figure that raises its arms. On both sides branches, each single leaf of which can be seen and possibly counted by the beholder, frame the pond. A strange tension exists between the scene in the foreground and the panorama in the back. The long-stemmed grass in front and the pale mixed forest are painted impressionistically. A path, apparently from leaves or mulch, leads to the edge of the pond, as to a dock for bathers. Yet Cezanne’s bathers, of which one might think, have long left. The sun is behind the painter, to his right, and casts its light onto a

scene without onlookers or stand-ins. All visible tree trunks are located left or right of the center, and are slim and delicate rather than massive. None of them are of any mythological grandeur. The painting’s real center is the pond, which has slid from the center of the canvas to its bottom. Why is it vaguely reminiscent of the well into which the princess dropped her golden ball?

Szilard Huszank does not make life easy for his viewers, nor is it his task to do so. One wonders how much these paintings of (one or several) landscapes exceed their original source. How ambiguous they are – ambiguity being something one does, and should, expect from great art. There is no unambiguous answer – there is only the notion that the key lies in the constructedness of these landscapes, in the precision created by montage. As a rule, first impressions are deceptive, so Huszank challenges his recipients to that second, closer look, which makes one thing clear: There is more invention than description in this art. As is always the case in contemporary art, one wonders if there is need for a critic, an interpreter, to make sense of it all? Or do the paintings speak for themselves? And do they speak in a way that makes different observers see them differently? Do these landscapes become spaces for the imagination? Do they hold this promise merely by quite obviously being no mimetic images of something real (i.e. a place one could visit), no details of existing landscapes, however wisely chosen? If they are idylls, they are clearly idylls of the 21<sup>st</sup> century. They cannot be trusted. They are idylls where they express the longing of the artist, who seems to be suffering from a lack. Yet, rather than succumbing to his suffering he treats his condition critically, maybe even ironically. As props of an idyll, as pretenses of landscapes identified at second glance, Szilard Huszank’s paintings are a medium, they are, as Eduard Beaucamp has once written about



Exhibition view | Ausstellungsansicht, *Galerie Seeling*, Fürth, 2011

the landscapes of a quite different painter, “a poetic product made up of dreams, visions, feelings and memories, a stage for changing ideals, emotions, passions and revelations”<sup>5</sup>. It should be stressed that all of this is done quite consciously.

The secret of the sustained impact of landscape painting is in the stimulus that the better works of the genre provide for the receptive viewer. Mere contemplation does not do justice to the effect of landscape. Even where it appears purely contemplative does landscape activate the beholder, as it invites participation and reaction to its stimuli. Even where to a second-order observer we might appear absorbed, watching, musing, is our state one of high focus and inner activity. A characteristic of this timeless activity is that it calls on us to intensify and evaluate our standards of taste.

Visible excitement would be counterproductive to the cause.

It is not provocative but consistent of Huszank to produce abstract paintings as well as his fictitious landscapes (having written the introductory statements the term now appears pleonastic). During the early industrial era, painters and poets discovered landscapes as a means of reflecting inner states. This period marked the rebirth of landscape painting. Thus, to arrive at abstraction one needs to examine landscape painting. The outside is really an inside. And what is inside is complex, contradictory, vague, elusive, and abstract. This is demonstrated by various works, especially LC Nr. 19\_110 x 135 (p. 30), LC Nr. 20\_110 x 135 (p. 90), LC Nr. 21\_110 x 135 (p. 31) and IL Nr. 4\_80 x 60 (p. 9): Clouds of smoke, some barely obscuring the fire that

causes them, drift above and around buildings which are embedded in the landscape, far-off. From the distance, the drama that emerges seems quite harmless. Is this the moment just before the painter zooms in on the scene? Or is he about to discard it, fading it out? There are forest fires and burning houses, surrounded by such stock-pieces of the idyll as trees in full bloom. Is this war and a historic moment, or “just” a natural catastrophe? The anecdotal representation of a Mediterranean forest fire, of a technical mishap, or symbol of the constant threat life is exposed to? Or is it an expression of the beauty of disaster?

Only one thing seems to be certain, which is the reality of the respective painting in which Huszank acts with his brush, moving effortlessly from the abstract to the concrete. What appears to be concrete is really another guise or grade of abstraction. Or the opposite way around. No *either-or*. An *equals*.

- 1 “classic” not being synonymous with the term academic, which used to refer to the opposite of avant-garde art (the latter has become a historical term)
- 2 see entry “Landschaft mit Fluss”, wikipedia.de
- 3 Knodt, Reinhard: Ästhetische Korrespondenzen, reclam-Verlag, Stuttgart, 1994, p. 123
- 4 Virilio, Paul: Das Ende der Fotografie. In: Kunstforum 172, 2004, p. 59
- 5 Beaucamp, Eduard: Mattheuer und die Lehre der Landschaft. In: Wolfgang Mattheuer. Ed. by Ursula Mattheuer-Neustädt and the Wolfgang Mattheuer Stiftung. Kerber-Verlag, Bielefeld, 2007, p. 16



9 **IL Nr. 4\_80 x 60** (2010)  
*Oil on canvas | Öl auf Leinwand*  
80 x 60 cm





# Und. Oder. Ist gleich.

---

Hans-Peter Miksch

Kein Und, kein Oder. Ein Ist-gleich: Obwohl Szilard Huszank ein klassischer<sup>1</sup> Maler durch und durch ist und nicht, sagen wir einmal, ein Konzeptkünstler, muss eine Betrachtung der Bilder dieses Katalogs mit dem Titel beginnen. Das Attribut „klassisch“ erklärt sich nicht von selbst. Es meint, dass Huszank ein Maler ist, der auf seine Technik und die Genauigkeit der angewandten Mittel großen Wert legt. Dem Experiment und der Aleatorik liefert er sich höchst ungern aus. Die gegenstandslosen Bilder seines Werkes beweisen es mehr als die gegenständlichen, dass ihm die Sauberkeit der Ausführung am Herzen liegt. Er will alle Möglichkeiten des Farbauftrags auf einem Bildträger beherrschen. Sogar da, wo er scheinbar dionysisch wird, kontrolliert er die erzielten Ergebnisse. Er ist ein ganz und gar heutiger Künstler, für den es selbstverständlich ist, dass er seine Arbeit in allen Teilbereichen reflektiert. Und so lässt sich schlussfolgern, dass der selbst gewählte Titel, unter dem Szilard Huszank hier seine aktuelle Produktion vorstellt, weniger Frage als Behauptung ist. Fiktion und Landschaft sind keine Opponenten, es besteht kein Entweder-oder, kein Fragezeichen relativiert die Aussage. Der Titel duldet keinen Widerspruch: *Fiktion Landschaft* sagt, dass eine gemalte Landschaft letztlich eine Fiktion ist. Der Titel ist programmatisch, er ist mit der gleichen Attitüde gewählt, wie sie ein Jurist an den Tag legt, wenn er Sprache instrumentalisiert. *Landschaftscollagen* trifft die Sache auch, „Landschaftsfantasien“ würde als Wort ein poetisches Element einbringen. Aber nur der Begriff der „Fiktion“ hat die Schärfe, die der Titelgeber anstrebt. Denn das Wort besagt, dass es sich um eine Setzung handelt,

die nicht verhandel- und die unwiderlegbar ist. Mögen auch Partikel von (unverfälschter) Natur erkennbar sein, in ihrer Erscheinung wie in ihrer Wirkung ist Landschaft kulturell, sie ist Manifestation eines Ausdruckswillens. Sie ist gemacht, nicht geworden. Sie ist Aussage, nicht Rätsel.

Statt einer Unzahl von Eindrücken oder Möglichkeiten zu erliegen, wird trotz der sichtbaren Fülle der Impressionen ihr strategischer Einsatz – nämlich zur Bildfindung und Komposition – in quasi apollinischer Ordnung vorgestellt.

Den Oberbegriff der „Landschaftsfiktion“ untergliedert Szilard Huszank zudem in die sogenannte *Landschaftscollage* und die *Imaginäre Landschaft*. Ob diese Begrifflichkeiten wirklich hierarchisch gedacht werden können, erscheint fragwürdig. Vielmehr scheint es sich mehr oder weniger um Synonyme zu handeln.

Beginnt das Sujet Landschaftsmalerei nicht ohnehin mit einer fiktiven Landschaft? Es ist doch höchst bemerkenswert, dass die erste autonome Landschaft – Leonardo da Vincis Zeichnung „Landschaft mit Fluss“ von 1473 – trotz zahlloser und hartnäckiger Versuche nie lokalisiert werden konnte. Es ist erstaunlicherweise offen, ob es sich bei dieser ältesten Landschaftsdarstellung der Kunstgeschichte um eine reale oder eher um eine erfundene Landschaft handelt.<sup>2</sup>

Der Philosoph Reinhard Knodt schreibt in seiner Betrachtung „Liebes Montafon“:  
„Nicht das ästhetische Erlebnis der Natur, sondern die exzessiv als atmosphärische Überflutung erlebbare Mischung aller nur denkbaren

synthetisch erzeugten Atmosphären, welche ihrerseits ein Naturverhältnis vorgeben, ihr ‚Zugleich‘ also und die Wirklichkeit ihres Zur-Verfügung-seins als Ereignis ist [heute] gefragt.“<sup>3</sup>

Und Paul Virilio, dessen Hauptinteresse neben der Philosophie die Landschaftsfotografie war, sagte: „Wir nehmen nämlich mehr mit Hilfe der Kultur, in die wir geboren werden, als mit den eigenen Augen wahr.“<sup>4</sup>

Diese Äußerungen sind zwanzig beziehungsweise zehn Jahre alt. Die aktuellen Gimmicks unserer digitalen Kameras und ihrer Bildprogramme beweisen nicht nur die Richtigkeit dieser Aussagen, sie lassen sie sogar inzwischen als harmlos erscheinen. Die digitalen Möglichkeiten der synthetisch erzeugten Atmosphären werfen uns in eine atmosphärische Überflutung, sie sind unsere Kultur, auf die wir reagieren als Spieler/Junkies.

Eine heutige Malerei (der Begriff „zeitgenössisch“ ist historisch geworden) hat auch im Sujet Landschaft alle Chancen, wenn sie die Unübersichtlichkeit, die Komplexität des modernen Lebens darin übersetzt, um dann Bild für Bild, Konstellation um Konstellation eine Zahl an Varianten abzuarbeiten, die Komplexität partiell aufzuheben.

Eine naturalistisch-geografische Landschaft wäre ein einfältiges Bildthema, eine ideale oder imaginäre Landschaft, eine heroische oder pathetische, eine mythologische oder romantische, eine rein ironische, eine idyllische oder utopische Landschaft gibt es nicht mehr – aber gewiss eine naturalistisch-ideal-imaginär-heroisch-pathetisch-mythologisch-romantisch-ironisch-idyllisch-utopische!

Um es ohne Umschweife zu sagen: Szilard Huszank bevorzugt Landschaften, die zwischen der Abstraktion und dem stillen Drama oszillieren. Die Arbeit LC Nr. 14\_180 x 150 (S. 4) ist dafür ein wunderbares Beispiel: Ist es ein Idyll? Wir sehen einen Teich im Wald, das Wasser undurchdringliches Grün, gekrönt

von herbstbuntem Laub. Der Schatten, der auf die Wasseroberfläche fällt, erinnert an eine Figur, die die Arme hebt. Links und rechts ist der Tümpel gerahmt von Ästen, an denen der Betrachter jedes Blatt sieht und jedes Blatt zählen könnte. Zwischen der Nahsicht und der Fernsicht herrscht eine eigenartige Spannung. Das Gras im Vordergrund ist impressionistisch gemalt wie der helle Mischwald im Hintergrund. Über das langstielige, raue Gras führt eine Spur wie ein Weg aus altem Laub oder Rindenmulch, die Spur endet am Weiher, so, als sei dies die Einstiegsstelle für Badende. Tatsächlich jedoch haben Cézannes Badende, an die man denken könnte, das Feld längst geräumt. Die Sonne steht rechts im Rücken des Malers, sie wirft ihr Auflicht auf die Szene ohne Zuschauer oder Staffagefigur. Alle Baumstämme, die man sehen kann, sind links oder rechts des Zentrums, sie sind eher schlank und filigran als massiv. Keiner der Stämme hat eine mythologische Mächtigkeit. Das tatsächliche Zentrum ist der aus der Bildmitte nach unten verrutschte Walddümpel. Warum erinnert er vage an den Brunnen, in den die goldene Kugel der Königstochter gefallen ist?

Szilard Huszank macht es dem Betrachter nicht leicht. Das ist auch nicht seine Aufgabe. Der Betrachter fragt sich, inwieweit diese Bilder von Landschaft(en) über ihren Anlass hinausgehen? Inwiefern sie vieldeutig sind, was der Betrachter von großer Kunst erwartet, ja sogar erwarten darf. Eine eindeutige Antwort gibt es nicht. Nur die Ahnung, dass in dem Gebauten dieser Landschaften, in ihrer Trefflichkeit, die nur durch die Montage erreicht wird, der Schlüssel dazu liegt. Der erste Eindruck trägt prinzipiell, Huszank fordert den zweiten Blick heraus, mit dem der Rezipient erkennt: In dieser Bildkunst ist mehr Erfindung als Beschreibung. Aber natürlich stellt sich die Frage, die sich stets bei zeitgenössischer Kunst stellt:



Exhibition view | Ausstellungsansicht, Alfred Toepfer Stiftung, Hamburg, 2010

Braucht es den Kritiker, den Interpreten, damit seine Erklärungen dem Ganzen Sinn verleihen? Oder sprechen diese Bilder für sich? Und sprechen sie so, dass verschiedene Betrachter Verschiedenes sehen? Werden diese Landschaften zu Räumen der Imagination? Ist dieses Versprechen bereits dadurch eingelöst, dass sie spürbar-sichtbar keine Abbilder von etwas Realem sind (d. h. einer Szene, die man verifizierend aufsuchen könnte), keine mehr oder weniger klug gewählten Ausschnitte aus existierenden Landschaften? Sind es Idyllen, dann sind es solche des 21. Jahrhunderts. Ihnen ist nicht mehr zu trauen. Sie sind Idyllen da, wo sich in ihnen eine Sehnsucht des Malers ausdrückt, der offenbar unter einem Mangel leidet, sich aber diesem Leiden nicht hingibt, sondern es selbstkritisch, vielleicht sogar selbstironisch behandelt. Als Kulissen

der Idylle, als auf den zweiten Blick (denn den braucht es) Vortäuschung von Landschaft sind Huszanks Bilder ein Medium, sie sind „...ein poetisches Produkt aus Träumen, Visionen, Ideen und Erinnerungen, ein Schauplatz wechselnder Ideale, Gefühle, Leidenschaften und Offenbarungen“<sup>5</sup>, wie einst Eduard Beaucamp über die Landschaften eines ganz anderen Malers schrieb. Das alles, so sei betont, völlig reflektiert.

Das Geheimnis der anhaltenden Wirkung von Landschaftsmalerei ist, dass sie ab einem gewissen Qualitätsniveau immer ein aktivierender Stimulus für einen empfänglichen Betrachter ist. Denn mit Kontemplation ist die Wirkung von Landschaft unzureichend charakterisiert. Auch da, wo sie „nur“ kontemplativ erscheint, aktiviert sie uns Betrach-

ter, weil sie uns einlädt, aktiv teilnehmend auf ihre Reize zu reagieren. Wir mögen sinnend schauend einem Betrachter zweiter Ordnung das Bild von Versunkenheit bieten, und doch ist eben dieser Zustand ein Zustand hoher Konzentration und innerer Aktivität. Ein wesentliches Moment dieser überzeitlichen Aktivität ist, dass wir aufgerufen sind, unsere Geschmacksmaßstäbe zu intensivieren und zu überprüfen. Äußere Erregtheit wäre dabei kontraproduktiv.

Es ist weniger provokant als vielmehr konsequent, dass Szilard Huszank parallel zu seinen fiktiven Landschaften (nach den einleitenden Ausführungen erscheint die Wendung als Pleonasmus) abstrakte Bilder malt. Malerei und Dichtung des beginnenden Industriealters entdeckten die Landschaft als Widerschein der Seelenzustände, diese Zeit war der Neubeginn der Landschaftsmalerei. Und daher führte der Weg zur Abstraktion direkt über das Landschaftsbild. Das Draußen ist eigentlich ein Drinnen. Und das Drinnen ist komplex, widersprüchlich, vage hin bis zur Ungreifbarkeit, bis zur Abstraktion.

Auf unabweisbare Art zeigen das die Werke LC Nr. 19\_110 x 135 (S. 30), LC Nr. 20\_110 x 135 (S. 90), LC Nr. 21\_110 x 135 (S. 31) und IL Nr. 4\_80 x 60 (S. 9): Rauchwolken, die teilweise sogar das sie erzeugende Feuer erkennen lassen, stehen über oder knapp neben Gebäuden, die als naturgemäß qua Definition ferner Prospekt in Landschaft eingebettet sind. Das sich andeutende Drama ist aus der Entfernung relativ harmlos. Das aufgemachte Motiv: Ist hier der Moment fixiert, in dem das Motiv gleich nah herangezoomt werden wird? Oder schiebt der Maler das Motiv abblendend von sich weg? Man sieht Waldbrände oder brennende Häuser, umgeben von idyllischen Versatzstücken wie einem blühenden Bäumchen. Krieg und Einbruch der Geschichte oder doch „nur“ Naturkatastrophen? Bloße anekdotische Schilderung eines mediterranen Waldbrands,

eines technischen Unglücks oder eher Symbol der dauernden Gefährdung des Lebens? Oder gar Ausdruck der Schönheit des Schreckens?

Nur eines scheint gewiss zu sein, nämlich die Realität des jeweiligen Bildes, in der sich Huszank malend bewegt, und in der er unterschiedslos eine abstrakte oder konkrete Bedeutung anstimmt. Was konkret scheint, ist eine andere Form beziehungsweise Stufe von Abstraktion. Und umgekehrt. Kein *Entweder-oder*. Ein *Ist-gleich*.

---

1 „klassisch“ meint jedoch nicht akademisch, was früher der gebräuchliche Gegenbegriff zur avantgardistischen Kunst war (letzterer ein inzwischen bloß historischer Begriff)

2 Vgl. Artikel „Landschaft mit Fluss“, wikipedia.de

3 Knodt, Reinhard: Ästhetische Korrespondenzen, reclam-Verlag, Stuttgart, 1994, S. 123

4 Virilio, Paul: Das Ende der Fotografie. In: Kunstforum 172, 2004, S. 59

5 Beaucamp, Eduard: Mattheuer und die Lehre der Landschaft. In: Wolfgang Mattheuer. Hrsg. von Ursula Mattheuer-Neustädt und der Wolfgang Mattheuer Stiftung. Kerber-Verlag, Bielefeld, 2007, S. 16

# *Landscape between Reality and Imagination*

---

Barbara Leicht

The concept of “landscape” is a natural one for us, landscape being one of the first perceptions of a child after birth. Its individual manifestations demonstrate the spectrum of shapes the earth’s surface can take: from the harmonic, pure and natural to the destructed, ruined and polluted. When we think of landscape, we think first of nature, precious and indispensable to our existence, which nourishes us and provides us with water, and we partake from it, wherever we live. We are part of nature – it is through our perception that we become part of the landscape.

For a number of years now, Szilard Huszank has been immersing himself in this theme, which, in the history of painting, is of central importance.

In European painting, landscapes gain importance only towards the late medieval period. Gold background paintings on altarpieces depicting scenes from the life of Christ or the lives of the saints show only hints of landscape, with little plants at the bottom of the image. The 15<sup>th</sup> century sees an increase in the area allotted to the landscape, which begins to displace the precious gold background. The saints are beginning to be less and less surrounded by an unreal space, but are now situated in the midst of fields and meadows, paths and mountains, thus becoming approachable and tangible for the churchgoer. Their once transcendent and unreal surroundings had changed to eventually represent the reality of the people. This marks the beginning of landscape painting as a self-contained genre.

Looking at the significance of landscape painting in an historical context helps shed light on the unreal motifs and fictitious environments in the works of painter

Szilard Huszank: When one studies Szilard Huszank’s *Landscape Collages* (p. 118, 120, 148), one recognizes certain elements that seem familiar, either from another piece of art or from one’s own reality. The painter manipulates our knowledge of landscape and landscape painting subtly and almost imperceptibly. Some of his paintings bring to mind the tradition of the 19<sup>th</sup> century, with references to paintings by Camille Corot or Claude Monet; others elicit comparison to the compositions of David Hockney. Huszank has the beholders of his paintings foray into their own perceptions and experiences. Drawing further parallels or making comparisons with works from the history of art would not be doing justice to the originality and the quality of Szilard Huszank’s landscape fictions. The painter leaves it to the observers to explore their memories or to experience a kind of *déjà-vu*. The composition of his works is not random. It attests to his appreciation of landscape painting and his knowledge of the eminent works of the genre, without ever referring to a specific work or plagiarizing famous scenes.

Szilard Huszank “scapes land”. He does not care much about the fads of the art market, such as figurative painting, political art or constructive compositions. Huszank’s works run counter to the mainstream and the current trends in the art scene.

His exploration of mood and environments results in intuitively staged landscapes. He dedicates himself to pure painting and delights in composition. This is done traditionally: oil on canvas, “*alla prima*”, without preliminary sketches.



Exhibition view | Ausstellungsansicht, *Stadtgalerie im Elbeforum Brunsbüttel*, 2010

The *Landscape Collages* depict spontaneous details from seemingly natural environments. Flowers, blossoms, and trees figure in the foreground. The background is dominated by an abstract, purely picturesque mood, created by the painter's technique of blending and overlaying colors with a scraper or a coating-knife. Thus he invents an undefined, synthetic, fictitious – and at the same time, poetic – space. The painter's use of oil-based paint is key to the expressiveness of his works. On some of them he creates a pastose color relief, which protrudes from the canvas and intensifies the effect of the respective landscape. The *Imaginary Landscapes* are of a more spontaneous and sketchy character, focusing on landscape

archetypes such as mountains, skies, waters, and trees.

There are few naturalistic representations; at best the local color of floral objects gives a clue as to their natural referent. Huszank's urge to emphasize various aspects of painting becomes apparent in elements such as rather abstract foliage or shapes reminiscent of twigs and blossoms. He is inspired by his imagination and by mental images, probably one of the reasons why his visualizations give rise to enigmatic and uneasy moments. The origin of these inner images is in current affairs or impressions – however pleasant – which the artist has experienced and of which he is not able or not willing to rid himself. Huszank avoids

representations of cultural landscape or civilization. Only rarely does he include a few scattered classic sculptures or houses as *partes pro toto* for human culture. Though this may bring to mind topographically identifiable “en plein air” paintings, the artist remains true to himself and demonstrates his ability to create variations on the different aspects of landscape – fictitious, intuitive, and jauntily sketched in the studio.

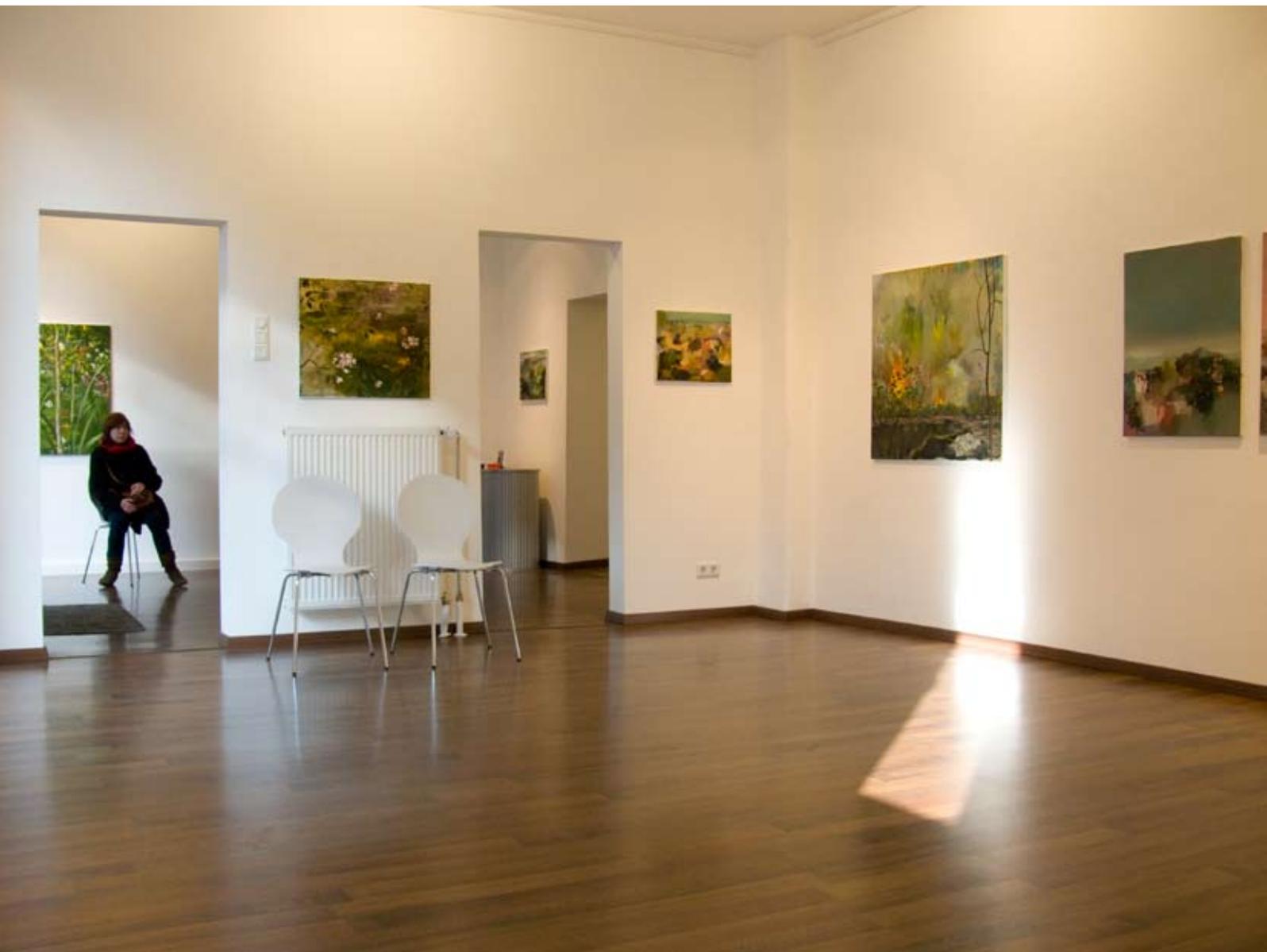
To some extent, Szilard Huszank can be classed as a postmodern romantic. At the heart of his *Imaginary Landscapes* and his *Landscape Collages* is the painter’s longing for nature as the means of existence for life of any kind, nature as a mirror of his inner freedom – landscape as symbol per se or as an indicator of a current

state. Intimations of what has been seen, experienced, or perceived cause these unreal landscapes not to appear strange. Their accessibility invites observation.

Szilard Huszank has travelled, he has seen landscapes, and he has studied landscape paintings in museums. From the *conscious* impressions his memory has recorded, he *unconsciously* constructs inner landscapes. His paintings can be called timeless, general, universal. While they do not display fashionable extravagance, it is his backgrounds, which are abstract and go beyond received notions of landscape, that firmly root him in contemporary art.

Huszank engages with landscape, adopting an intuitive, and at the same time, structured approach. None of his paintings offer a key for explanation; each one holds its enigma.

Exhibition view | Ausstellungsansicht, *Galerie Lutz*, Nürnberg, 2012



# Landschaft zwischen Realität und Imagination

---

Barbara Leicht

Der Begriff „Landschaft“ ist für uns selbstverständlich, denn Landschaft ist eine unserer ersten Wahrnehmungen nach unserer Geburt. Ihre individuellen Erscheinungen zeigen die Vielfalt der Erdoberfläche, die harmonisch, rein und natürlich anmuten kann oder von Katastrophen, Zerstörung und Verschmutzung geprägt ist. Denken wir an Landschaft, denken wir zuallererst an Natur, wertvoll und maßgeblich für unsere Existenz, da sie uns nährt, uns Wasser spendet und wir, egal wo wir leben, von ihr partizipieren. Wir sind Teil der Natur – durch unsere Wahrnehmung werden wir Teil der Landschaft.

Szilard Huszank vertieft sich seit einigen Jahren in dieses Thema, das in der Geschichte der Malerei einen besonderen Stellenwert besitzt.

In der europäischen Malerei gewinnen Landschaftsdarstellungen erst im ausgehenden Mittelalter an Bedeutung. Zunächst fanden sich in der Goldgrundmalerei der Altargemälde mit Szenen aus dem Leben Christi oder der Heiligen nur Andeutungen von Landschaft als Pflänzchen am Boden der Szenarien. Im 15. Jahrhundert begann sich die Landschaft immer weiter über die Bildfläche auszubreiten und verdrängte die präziöse goldene Umgebung. Nach und nach wurden die Heiligenfiguren nicht mehr von einem unwirklichen Raum umgeben, sondern befanden sich inmitten von Feldern, Wiesen, Wegen und Bergen und wurden damit für die Andächtigen nahbar und begreifbar. Von einer transzendenten, irrationalen Atmosphäre waren sie in der Realität der Menschen angekommen. Dies signalisiert den Beginn der Landschaftsmalerei, die ab diesem Zeitpunkt anfang autark zu werden.

Über die Herleitung der Bedeutung der Landschaftsmalerei im historischen Kontext lassen sich die irrationalen Motive und die fiktiven Umgebungen in den Werken des Malers Szilard Huszank erklären:

Bei Betrachtung von Szilard Huszanks *Landschaftscollagen* (S. 118, 120, 148), meint man Elemente zu erkennen, die man irgendwann schon einmal in der Kunst oder in der Realität wahrgenommen hat. Der Maler manipuliert unser Wissen um Landschaft und Landschaftsmalerei subtil und fast unmerklich. Manches Bild kann an Malerei des 19. Jh. erinnern und auf Gemälde von Malern wie Camille Corot oder Claude Monet verweisen, manch anderes mag sogar an Kompositionen von David Hockney denken lassen. Huszank schickt den Betrachter seiner Bilder auf einen Streifzug durch seine eigene Wahrnehmung und Erfahrung. Weitere Parallelen oder Vergleiche mit Werken der Kunstgeschichte zu finden, würde der Eigenständigkeit und der Qualität der Landschaftsfiktionen von Szilard Huszank nicht gerecht werden. Den Spielraum, sich zu erinnern oder eine Art Déjà-vu zu erleben, überlässt der Künstler dem Rezipienten. Außerdem ist Huszanks Bildwelt nicht beliebig zusammengesetzt. Sie zeugt von seinem Blick für den Wert der Landschaftsmalerei und seiner Kenntnis von bedeutenden Werken, wobei er weder direkt auf ein Werk hinweist, noch bekannte Szenarien der Malerei plagiiert.

Szilard Huszank „landschaftet“. Er schert sich nicht um Modeerscheinungen des Kunstmarkts, wie figurative Malerei, politische Kunst oder konstruktive Kompositionen. Huszank setzt in seiner Arbeit einen Kontra-

punkt zum Mainstream und trotz dem aktuellen Kunstmarkt.

Seine Auseinandersetzung mit Atmosphäre und Umgebungen äußert sich als Landschaft, die er intuitiv inszeniert. Er widmet sich der reinen Malerei und der Lust am Komponieren – klassisch in Öl auf Leinwand, *alla prima*, ohne Skizze.

Die *Landschaftscollagen* zeigen spontane Ausschnitte aus einer scheinbar natürlichen Umgebung. Im Vordergrund zitiert der Maler Blumen, Blüten und Bäume. Den Hintergrund beherrscht eine ungegenständliche, rein malerische Atmosphäre, die er erzeugt, indem er mit einem Spachtel oder einem Raker die Farben ineinander und übereinander zieht und damit einen undefinierbaren, synthetischen, fiktiven aber gleichzeitig poetischen Raum generiert. Sein Umgang mit der Ölfarbe spielt eine bedeutende Rolle in der Ausdruckskraft der Gemälde. Teilweise provoziert der Maler ein pastoses Farbreief, das aus der Leinwand herausdringt und den Charakter der jeweiligen Landschaft unterstreicht. In den *Imaginären Landschaften* wirkt Huszanks Duktus spontan, fast skizzierend und verbleibt in einer landschaftlichen Anmutung, die sich meist auf Archetypen wie Berg, Himmel, Wasser und Baum konzentriert.

Naturalistische Abbilder finden sich kaum, allenfalls weist die Lokalfarbe floraler Objekte auf ihre Nähe zur Natur hin. Huszanks Drang verschiedenste Aspekte der Malerei zu betonen, wird zudem in eher abstrahiertem Blattwerk sowie Zweig- und Blütenformen sichtbar. Huszank lässt sich von seiner Imagination und inneren Bildern inspirieren. Wohl auch daher lösen seine Visualisierungen rätselhafte oder unsichere Momente aus. Sie basieren auf aktuellen Geschehnissen oder selbst erlebten, schönen wie unschönen bleibenden Eindrücken, von denen sich der Künstler nicht befreien kann und will. Huszank vermeidet Darstellungen von Kulturlandschaft oder Zivilisation. Nur selten drängt es ihn

ein paar einsame klassische Skulpturen oder Häuser als *pars pro toto* für menschliche Kultur zu zeigen. Hier ließe sich wiederum eine topografisch bestimmbare Pleinairmalerei vermuten, aber der Maler bleibt sich treu und stellt sein Vermögen vielfältige Anmutungen von Landschaft zu variieren unter Beweis – frei erfunden, intuitiv und mit flotter Hand im Atelier komponiert.

Gewissermaßen lässt sich Szilard Huszank als postmoderner Romantiker einordnen. Den *Imaginären Landschaften* und den *Landschaftscollagen* liegt die Sehnsucht des Malers nach Natur zugrunde als Existenzgrundlage jeglichen Lebens und als Bild seiner inneren Freiheit – Landschaft als Symbol per se oder als Hinweis auf einen momentanen Zustand. Andeutungen von Gesehenem, Erfahrenem und Wahrgenommenen lassen diese irrealen Landschaften nicht fremd erscheinen. Ihre Zugänglichkeit lädt ein, sie wahrzunehmen. Szilard Huszank ist gereist, hat Landschaften gesehen, hat Landschaftsmalerei in Museen wahrgenommen. Aus den *bewussten* Eindrücken, die seine Erinnerung gespeichert hat, konstruiert er *unterbewusst* innere Landschaften. Seine Bilder sind zeitlos, auch könnten sie als universell, als allgemeingültig bezeichnet werden. Er bedient sich keines modischen Chichi, verweist jedoch besonders in der gegenstandsfreien Gestaltung der Hintergründe, die über unsere Vorstellung von Landschaft hinaus geht, auf seine Zeitgenossenschaft. Huszank lässt sich auf Landschaft ein und geht intuitiv und gleichzeitig strukturiert vor. Keines der Bilder lässt sich komplett erklären, jedes birgt ein Rätsel.



21 **LC Nr. 19\_180 x 150** (2012)  
*Oil on canvas | Öl auf Leinwand*  
180 x 150 cm  
*Private collection | Privatsammlung, Fürth*



22 **LC Nr. 1\_150 x 180** (2011)  
*Oil on canvas | Öl auf Leinwand*  
150 x 180 cm



23 **IL Nr. 12\_30 x 24** (2010)  
*Oil on canvas | Öl auf Leinwand*  
30 x 24 cm

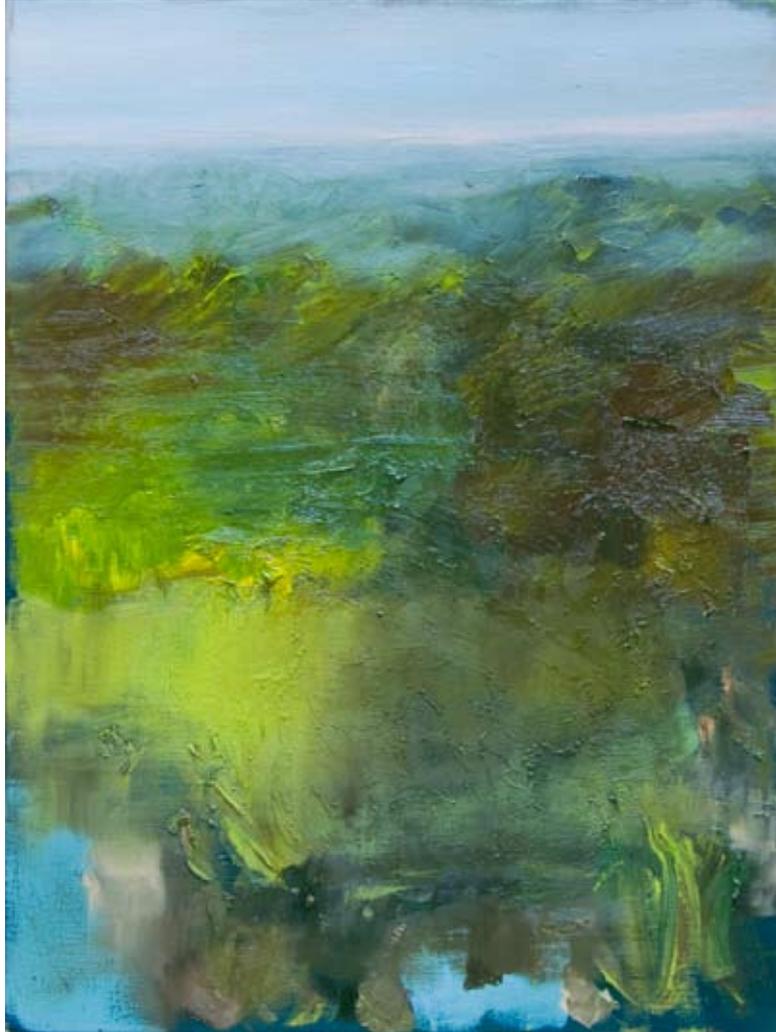


24 **IL Nr. 39\_40 x 50** (2011)  
*Oil on canvas | Öl auf Leinwand*  
40 x 50 cm



25 **LC Nr. 8\_100 x 100** (2012)  
*Oil on canvas | Öl auf Leinwand*  
100 x 100 cm





27 **IL Nr. 11\_80 x 60** (2010)  
*Oil on canvas | Öl auf Leinwand*  
80 x 60 cm



28 **IL Nr. 6\_24 x 30** (2010)  
*Oil on canvas | Öl auf Leinwand*  
24 x 30 cm



29 **LC Nr. 28\_180 x 150** (2013)  
*Oil on canvas | Öl auf Leinwand*  
180 x 150 cm  
Collection | *Sammlung Allendorf-Timal, Nuremberg | Nürnberg*