

Dávid Bíró

Ilka Gedő: ihr Leben und ihre Kunst

Budapest, 2006

© Dávid Bíró

© Aus dem Ungarischen von Dávid Bíró in Zusammenarbeit mit Éva Zádor

Inhaltsverzeichnis

1. Die Familie

2. Kindheit und Jugend von Ilka Gedő – das Jugendwerk

3. Die Kriegsjahre (1939-1945)

4. Die Periode von 1945 bis 1949

5. Die Zeit der Diktatur, 1956 und die Jahre nach der Revolution bis zum Jahr 1965

6. Die zweite Schaffensperiode: Ölgemälde

7. Leiden und frühzeitiger Tod

8. Rezeptionsgeschichte

9. Zeittafel

1. Die Familie

Lässt man Worte und Taten sprechen, so wird man auch erfahren, über welchen Charakter die Figuren der Handlung verfügen.

Die Mutter von Ilka Gedő hieß Elsa Erzsébet Weiskopf (in früheren Dokumenten auch als Weisskopf geschrieben). Elsa (1890–1954) hatte zwei Schwestern: Aranka (1888–1921) und Lenke (1892–1984). Ihre Eltern hießen Ilka Friedman und Jakab Weisskopf.

In der Schachtel mit den alten Familienfotos befindet sich ein sehr altes Bild, das vor langer Zeit, im Jahr 1898, gemacht worden ist und auf dem Frau Weiskopf, die Großmutter von Ilka Gedő, mit ihren drei Töchtern zu sehen ist: in der Mitte eine entzückende Dame, Frau Weiskopf (geborene Ilka Friedman), ihr liebevoller Blick auf die Töchter gerichtet. Die älteste Tochter, Aranka, kümmert sich um die kleineren Schwestern, und die Jüngste, Lenke, stützt sich auf einem Tisch auf, während der andere Arm auf einem Buch ruht. Den drei Mädchen lag ihre Bildung am Herzen, die Eltern waren wohlhabend und daher in der Lage, ihren Töchtern eine ausgezeichnete Bildung zuteil werden zu lassen. Die Kinder ahnten jedoch nicht, was für ein Schicksal sie erwarten würde: *„Die Hand des Schicksals wird auch das ungarische Judentum einholen. Je später dies geschieht, und je stärker das Judentum ist, das es trifft, desto grausamer und härter wird dieser Schlag, der dann mit großer Grausamkeit niederschlagen wird. Es gibt kein Entkommen.“*¹

Die erstgeborene Tochter der Familie, Aranka, am 10. Mai 1888 geboren, wurde Grafikerin. Einige von ihren im Sezessionstil gezeichneten Werken sind erhalten geblieben. Sie starb bereits in sehr jungen Jahren an Krebs. Laut der Familienlegende wurde Ilka Gedő genau an jenem Tag geboren, an dem Aranka starb, was allerdings wahrscheinlich nicht der Wahrheit entspricht, da sich unter den Dokumenten der Familie von Aranka entworfene Postkarten befinden, die Begrüßungszeilen an Ilka Gedő, die neugeborene Nichte, enthalten. Das Datum

¹ Theodor Herzls Brief vom 10. März 1903. Zitiert nach: Randolph Braham (Hrsg.). *The Holocaust in Hungary (Forty Years After)*. Columbia University Press 1985, S. 186. „The hand of fate shall also seize Hungarian Jewry. And the later this occurs, and the stronger this Jewry becomes, the more cruel and hard shall be the blow, which shall be delivered with greater savagery. There is no escape.”

auf diesen Karten ist der 6. September 1921, während Ilka Gedő bereits am 26. Mai des Jahres geboren wurde. Auf einer dieser Karten, auf der ein bärtiger Jude zu sehen ist, kann man mit Arankas Handschrift folgenden Text lesen: *„Diese Karte wurde im Juli 1914 vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges gedruckt.“* Auf einer anderen Karte ist ein sehr korpulenter Polizist im Mantel dargestellt, an seiner Hüfte hängt ein Säbel. Aranka gab den Namen Weiskopf auf und nahm den ungarischen Namen Győri an, der auf die Heimatstadt ihrer Mutter – Győr – verwies. Aus ihrem Schulzeugnis geht hervor, dass sie am 10. Mai 1888 geboren wurde. Weiterhin ist ein Schulheft für ungarische Literatur aus dem Jahr 1903 erhalten geblieben. Am 30. September 1903 schrieb sie dort Folgendes: *„Herbst in der Hauptstadt./ Es ist Herbst, die Natur still und ruhig, das Singen der Vögel hört man nicht mehr. Die Bäume legen ihr prächtig grünes Gewand ab, die gelben und rotbraunen Blätter fallen sanft zu Boden. Vergebens scheint die Sonne vom strahlenden Himmel hinab, sie gibt keine lebenspendende Wärme mehr. Wenn sie dann wie ein riesiger Feuerball hinter den Bergen untergeht, breitet sich ein feiner Nebel über der Landschaft aus, der kühle Abend bricht ein, das sicherste Zeichen für den Herbst. (...) Der Herbst in der Hauptstadt ist jedoch interessant. Überall begegnen wir Menschen, die ihren Zielen nacheilen. (...) Seht nur, wie viele arme Leute es in der Hauptstadt gibt, die mit Angst an den Winter denken, die nichts haben, womit sie heizen und ihre Familien ernähren könnten. Gäbe es doch viele großzügige Menschen, die, während sie sich im Herbst selbst ihr Wohlergehen sichern, die armen Einwohner der Stadt nicht vergäßen.“* Eintrag vom 1. März 1904: *„Das Donauufer von Budapest. / Vorigen Frühling hatte ich die Gelegenheit, einer ausländischen Freundin die schöne Hauptstadt meiner Heimat zu zeigen. Während eines längeren Spaziergangs gelangten wir auf den Korso des Donauufers. Mein Gast war von dem wunderbaren Panorama, das sich uns bot, so tief beeindruckt, dass auch ich erst da seiner Schönheit gewahr wurde.“* Eintrag vom 16. März 1904: *„Unser Schulhof. / Ein lauer Frühlingswind weht durch die Landschaft, die Knospen sprießen, die Bäume belauben sich. An den Fliederbüschen, die unseren Schulhof umgeben, springen die anschwellenden Knospen vor unseren Augen auf. (Ein fantastischer Anlass zum Studium der Natur.) / Der Hof ist wunderschön: eine angemessene Ergänzung des mächtigen Schulgebäudes, des großen Rechtecks, das an drei Seiten von geschmackvoll arrangierten Büschen und Rosenstöcken umgeben ist. Die vierte Seite hingegen ist die nicht weniger geräumige Turnhalle. / Kaum ertönt dann im Frühling und Herbst die (lang ersehnte!) Klingel, strömen die lachenden und schwatzenden Scharen von Mädchen von allen Seiten aus*

dem Gebäude auf den Hof. Zu dieser Zeit ist alles vergessen, alles außer der Jause. (...) Auf dem Hof unserer Schule geht es auch im Winter fröhlich zu. Eine glänzende und glatte Schlittschuhbahn steht der Jugend zur Verfügung. Es mangelt nicht an guter Laune. Ein kleiner Sturz, macht nichts! Die Betroffene springt fröhlich wieder auf oder erhebt sich mühsam, und dann geht es weiter! Sie gleitet voran. Leider waren Produktionen dieser Art in diesem Jahr recht rar.”

Aufzeichnungen aus Arankas Kalender: „21. März, Freitag: Kino in Gyöngyös. (Jakab Weizkopf stammte aus Gyöngyös.) 30. April, Sonntag: Zoo; 1.–2. Juni 1913, der Sommer ist wunderbar, aber...; 26. August, ein freier Tag, ich mache einen Spaziergang in der Stadt; 26. September (Freitag): die Schule kauft eine meiner Zeichnungen; 26. Oktober, Sonntag: Ausflug nach Dobogókő; 11. November 1913: ein Brief aus London ist eingetroffen; 20. Dezember, Sonntag: Margit Kaffka, Béla Balázs; 21.–24. Dezember 1913, von Sonntag bis Mittwoch: Leiden und Niedergeschlagenheit. Auch das Studienbuch Arankas ist erhalten geblieben, aus dem ersichtlich wird, dass die junge Künstlerin am 14. Februar 1913 „als Gaststudentin an der Ungarischen Königlichen Hochschule für Kunstgewerbe aufgenommen” wurde und diese Institution bis Ende des zweiten Semesters des Jahres 1916 besuchte und Grafik studierte. Erhalten geblieben ist auch ein deutschsprachiger Brief (Liebesbrief?) von Korporal Robert Alexander, eines Cousins der Weizkopf-Geschwister aus Wien: „Vucovar, den 6. Mai 1916 / Liebe Aranka! / Ich hoffe, dass dieser Brief Dich noch vor Deinem Geburtstag, dem 10. Mai, erreichen wird. Ich wünsche Dir Glück und Gesundheit, weil in diesen Zeiten das das Wichtigste ist. Ich wünsche zudem, dass Du immer so glücklich und schön bleibst, wie Du es jetzt bist. Mögest Du immer Ruhe in Deiner Kunst finden. An Deinem Geburtstag denk an den Soldaten, der an diesem Tag lieber bei Dir sein möchte.”

Jakab Weizkopf war Händler an der Budapester Warenbörse. Nach den Grußkarten der Familie wurde er am 16. Mai 1855 geboren. Am 16. Mai 1901 schreiben Elsa und Lenke: „Liebes Väterchen!// Anlässlich Deines heutigen Geburtstages wollen wir Dich, liebes Väterchen, aus vollem Herzen grüßen. Was könnten wir Dir wünschen? Nichts anderes, als dass Du gemeinsam mit unserer lieben Mutter und unserer Schwester viele glückliche Geburtstage in guter Gesundheit erlebst. / Deine Dich liebenden Töchter: Elsa und Lenke/ Budapest, den 16. Mai 1901.” Am 5. Juli 1902 schreiben Aranka, Elsa und Lenke: „Liebe

Eltern! / Dieser große Tag erfüllt unsere Herzen mit dem glücklichen Wissen, dass wir Euch erneut etwas wünschen dürfen, was, liebe Eltern, gleichzeitig Ausdruck unserer Dankbarkeit sein kann."

Zum 50. Geburtstag ihres Vaters, am 16. Mai 1905, richtete Aranka folgende Zeilen an ihn: *„Mein über alles geliebtes Väterchen! / Wir sollten dem lieben Gott dankbar dafür sein, dass er uns erlaubt hat, diesen schönen Tag, den 50. Jahrestag Deiner Geburt, erleben zu dürfen. / Mein kindliches Herz ist von unsagbarem Glück erfüllt, dass ich an diesem Tage all das in Worte fassen darf, was ich fühle. / Ich kann sagen, dass es der ersehnteste Wunsch meines Herzens ist, Dich zusammen mit all denen, die Dich lieben, bis zum höchsten Alter des menschlichen Lebens in Glück und Wohlstand zu sehen. / Wie kann ich Dir meine Dankbarkeit für die zärtliche Hingabe zeigen, mit der Du mich auf dem Lebensweg lenkst, so dass ich Dir auch einmal die kleinsten Hindernisse und Stolpersteine aus dem Weg räumen kann, genau so wie Du es jetzt zusammen mit meiner lieben Mutter tust."*

Mehrere solche von den Weiskopf-Töchtern geschriebene Briefe sind erhalten geblieben. Ende 1897 grüßten die drei Töchter ihre Eltern mit folgendem Brief: *„Liebe Eltern! / Nehmt unseren innigsten Dank für all das entgegen, womit Ihr uns das ganze Jahr hindurch überhäuft habt. Wir versprechen Euch, im neuen Jahr fleißig zu sein, damit wir Euch, liebe Eltern, die größte Freude bereiten können. / Ein Frohes Neues Jahr wünschen Euch Eure dankbaren Töchter: Aranka, Elsa und Lenke!"* Am ersten Tag des Jahres 1899 richtete Elsa die folgenden Zeilen an ihre Eltern: *„Liebe Eltern! / Heute, am Neujahrstag, will ich vor Euch ausbreiten, was mir auf dem Herzen liegt, denn ich bin Euch für Eure Güte und Eure große Liebe so dankbar, dass ich nicht einmal imstande bin, diese Dankbarkeit richtig zu bezeugen. Gott möge Euch uns noch lange Zeit erhalten. / Eure euch liebende Tochter: Elsa."*

Die Mutter der Mädchen, Ilka Friedmann, war, wie bereits erwähnt, in Győr aufgewachsen und ihre Muttersprache war Deutsch. Ihr Vater war Juwelier, seine Firma ist in dem damaligen Firmenhandbuch, *Lexicon sämtlicher gerichtlich protocollierten Firmen der h. Stephanskrone angehörenden Länder*, enthalten. Ilka Friedmann hatte eine jüngere Schwester

namens Cäcilie, die, wie aus einer Einladungskarte² mit der Unterschrift „*B. Friedmann und Frau*“ hervorgeht, am 14. August 1870 heiratete. Erhalten sind auch die in deutscher Sprache verfassten – mit gotischen Buchstaben geschriebenen – Liebesbriefe der charmanten Ilka Friedmann an ihren künftigen Mann. Der Mann, der in diesen Briefen nur als „Jacques“ erwähnt wird, heiratete Ilka Friedmann am 5. Juli 1889.

Die Eltern von Jakab Weizkopf stammten aus Gyöngyös. Erik Steiner, der Cousin von Ilka Gedő, schrieb über ihn: *„Jakab Weizkopf hatte zahlreiche Brüder und Schwestern. Juli und ich besuchten Gyöngyös, die Heimatstadt unseres Großvaters, als Kinder. Damals lebte Tante Borcsa noch, eine der Schwestern unseres Großvaters. Es gab in der Familie Sagen über ihre boshaften Bemerkungen und über ihre Ungeduld. Wir kannten Jakab Weizkopf nicht persönlich, doch unsere Mutter, Lenke, hat viel von ihm erzählt.“*

Die älteren Cousinen der Weizkopf-Töchter heirateten sehr berühmte und wohlhabende Männer, so wurde eine der Cousinen die Ehefrau von Vilmos Detre, einem der Gründer der Manfred-Weisz-Werke, eine andere Cousine heiratete den steinreichen Aladár Kaszab. Erik Steiner schreibt über Letzteren: *„Die Kaszabs waren sehr wohlhabende Leute, und Aladár Kaszab, der einst auch der Gemeindevorsteher der Jüdischen Neologen-Gemeinde war, hatte sein ganzes Vermögen, da er nie Kinder hatte, auf wunderbare Weise der Ungarischen Akademie der Wissenschaften vermacht. Die Kaszabs hatten am Hang des Svábhegy in der Óra út eine märchenhafte Villa mit einem riesigen, verwilderten Garten voller Blumen und Obstbäume, und sowohl Ilka als auch ich erinnern uns an zahlreiche wundervolle Sonntagseinladungen in den dreißigen Jahren.“*

Die Familie Weizkopf hatte in Gyöngyös die Postzustellungsrechte gepachtet. In der Stadt machte das Gerücht die Runde, dass Jakab Weizkopf und seine Brüder sich nicht schämten, die Pakete mit den Füßen in den Postwagen zu treten und sich überhaupt nicht darum scherten, ob auf einem Paket die Aufschrift „Vorsicht zerbrechlich“ stand. Eine der älteren Schwestern Jakab Weizkopfs heiratete Marcell Grósz.

² Raab, im August 1870 (Zu der am 14. d. M. nachmittags um 4 Uhr im Cultus-Tempel stattfindenden TRAUUNG unserer Tochter Cäcilie mit Herrn Leopold Alexander beehren wir uns hiermit Sie freundlichst einzuladen. (B. Friedmann und Frau)

Die Weiskopf-Mädchen schrieben ihren Eltern auch Karten in französischer Sprache, es ist daher anzunehmen, dass die Familie über eine französische Gouvernante verfügte. Bestätigt wird dies durch den Brief vom 23. April 1895, in dem Aranka schreibt: *„Wir drei haben natürlich trotz des unsteten Wetters bis jetzt fast jeden Tag einen Spaziergang mit der Mademoiselle gemacht, die auch in dieser Hinsicht unermüdlich ist. Zudem bringt sie noch einen ihrer Schüler mit, und wir ziehen wie eine Horde die Stefánia út entlang. Während dieser Spaziergänge fällt unser Benehmen ein wenig auf, denn aufgrund unserer guten Laune kümmern wir uns nicht allzu sehr darum, ob es sich ziemt, was wir tun oder nicht. Doch warum spreche ich im Plural, wo ich an der Seite der Mademoiselle wie die Güte selbst spaziere. Ich schreie nur selten, sehr selten, aber das spielt keine große Rolle. Sollen die Leute doch lieber denken, dass ich eine verrückte Französin bin, als dass ich eine schlecht erzogene Französin bin. (..) Heute war ich mit Ili bei einer Ausstellung. Es gab dort viele gute Gemälde, aber auch ebenso viele schlechte. Meine Ansichtskarten sind in der Andrassy út in einer Papierhandlung zu sehen./ Viele Grüße und Küsse von Deiner Freundin, die in zwei Wochen und drei Tagen schon 17 Jahre alt sein wird: Aranka.“*

Es gibt viele Anzeichen dafür, dass Jakab Weiskopf und Ilka Friedmann in einer glücklichen Ehe lebten. Die jüngste Schwester, Lenke, erinnert sich in einem späten Brief vom 10. Mai 1965 folgendermaßen an ihre Jugend zurück: *„Im Laufe der Jahre wurde der Hochzeitstag unserer Eltern immer gefeiert. Aranka bereitete sich schon lang vorher auf diese Feier vor und schmückte die Wohnung mit Blumendekorationen. Zu dritt sangen wir ein Lied, und nach dem Lied begannen wir drei Schwestern und meine Mutter vor Freude zu weinen und freuten uns darüber, wie wundervoll das Leben doch ist. Doch darin ist nichts Überraschendes, denn zu jener Zeit war das Leben wirklich wunderbar.“* Es ist anzunehmen, dass in der Familie Weiskopf die Rollenverteilung von Mann und Frau dem ähnelte, was in einem 1911 erschienen Familienratgeber zu lesen ist: *„Die Frau steht nur dann auf der Höhe ihrer Berufung, wenn sie imstande ist, ihren Willen dem rechten Willen ihres Mannes zu unterwerfen, und wenn sie einsieht – auch dann, wenn ihr alle Männer der weiten Welt huldigen –, dass sie einem einzigen Mann, das heißt ihrem Gatten, zu huldigen hat.“*³ Die Wohnorte der Familie belegen den Aufstieg ihres gesellschaftlichen Standes, doch nach dem

³ Ármin Bexheft, *A magyar család aranykönyve* [Das goldene Buch der ungarischen Familie], Budapest 1911.

Zenit auch einen gewissen Verfall. Erik Steiner, der bereits oben erwähnte Cousin von Ilka Gedő, schreibt: *„Ich erinnere mich an drei oder vier Adressen der Familie in verschiedenen Phasen ihres Lebens: Sie wohnten in der Nagy János utca (diese Straße hieß später Benczúr utca, und sie verband die Felső Erdősor mit dem Stadtwäldchen). Soviel ich weiß, wohnte die Familie später auf dem Liszt Ferenc tér. Danach zogen sie nach Farkasrét um. Das war ein Haus mit Garten unweit des jüdischen Friedhofs von Farkasrét, wo unsere Großeltern Weizkopf und auch ihre früh verstorbene Tochter Aranka begraben sind. Später wohnten sie in der Soroksári út, und dort starb Jakab Weisskopf, der zwei Jahre zuvor Witwer geworden war. Über seinen Tod weiß ich, dass er bereits früher an einem Herzleiden litt, und ins Erdgeschoss des Hauses hinunterging, um einen Haupthahn für Wasser oder Gas zu schließen, dabei versuchte er einen eisernen Deckel in der Nähe der Eingangstür hochzuheben und überanstrengte sich: Offensichtlich erlitt er dabei einen Herzinfarkt, der zu seinem plötzlichen Tod führte. Lenke beteuerte, dass es so geschehen sei: In der Minute des Todes sei auch seine goldene Taschenuhr stehen geblieben, die Ervin Steiner dann 1944 mit Tränen in den Augen «abgab».“*⁴

Die Mutter von Ilka Gedő, Elsa Weisskopf, heiratete Simon Gedő im Jahr 1919. Die Schwester Elsas, Lenke, wurde die Ehefrau von Ervin Steiner. Ervin verschwand am Weihnachtsabend 1944. Ein jeder in der Familie hatte ihn gebeten, sich nicht auf den Weg zu machen, da damals das Gemetzel der Pfeilkreuzler schon seit Tagen andauerte, und dieses Blutbad sich genau in der Weihnachtsnacht verstärkte. Es ist beinahe sicher, dass Ervin Opfer dieses Massakers wurde. Lenke und Erwin hatten zwei Kinder: Erik und Júlia. Júlia wurde auf der Grundlage von konstruierten Anklagen verurteilt und saß drei Jahre im Gefängnis. Nach der Machtübernahme durch die Kommunisten arbeitete sie drei Jahre an der israelischen Botschaft⁵ und wurde am 30. Januar 1953 in das Gefängnis der kommunistischen Geheimpolizei verschleppt. Júlia erinnert sich in einem an Ilka Gedő gerichteten Brief wie folgt: *„Was meine Person anbelangt, habe ich 32 Monate im Gefängnis verbracht, davon war mir 11 Monate lang jegliche Verbindung zur Außenwelt versagt. Als ich aus dem Gefängnis der Geheimpolizei ins Zivilgefängnis verlegt wurde, habe ich das Korrespondenzrecht eines*

⁴ Brief im Nachlass von Ilka Gedő.

⁵ Nach der Akte des Staatssicherheitsdienstes mit der Signatur K-703/T (Historisches Archiv) zu Júlia Steiner: *„Die Benannte gelangte über Benczúr am 1. September 1950 mit einem Gehalt von 800 Forint an die israelische Botschaft. Hier arbeitete sie als Telefonistin.“*

Gefangenen bekommen und davon Gebrauch machend habe ich unter einem Decknamen, doch mit meiner eigenen Handschrift, meiner Mutter einen Brief geschrieben, doch auch dies geschah erst nach neuneneinhalb Monaten, im Oktober. Ich war vom 30. Januar 1953 bis zum 30. September 1955 im Gefängnis. (1930 bin ich geboren.) Als Folge dieses unter einem Decknamen geschriebenen Briefes kam Mutter in Begleitung von Ilka am Tage der geschlossenen und geheimen Gerichtsverhandlung zum Gericht. Ich konnte sie aus der Ferne sehen, als ob sie zufällig vor einem anderen Prozess-Saal warteten. (Das war am 12. Dezember 1953.)”

Júlia war damals unter der Anwendung einer Methode verhaftet worden, die damals sehr in „Mode“ war. (Die Sowjetunion hatte Jugoslawien bereits zum Erzfeind des Kommunismus erklärt, und Mátyás Rákosi, der sich selbst als den treuesten und zugleich „besten“ Schüler Stalins bezeichnete, folgte sogleich der politischen Linie der Sowjetunion, die Presse wiederum war voll mit Angriffen gegen die Tito-Clique, die „Jugoslawien in ein Anhängsel des USA-Imperialismus verwandelte“, sowie mit Schreckensnachrichten, wie etwa über jugoslawische Agenten, die Menschen am helllichten Tage auf der offenen Straße entführen.). Sie selbst war gerade auf dem Heimweg von der Arbeit, als ein großer schwarzer, mit zugezogenen Vorhängen versehener Wagen neben ihr anhielt, und der Mann am Steuer sie aufforderte: „Fräulein, steigen Sie bitte ein.“, woraufhin das Fräulein laut zu schreien anfang: „Hilfe! Hilfe! Jugoslawische Entführer wollen mich entführen!“ So sehr sie sich auch widersetzte, die Schergen der Geheimpolizei stießen sie in den Wagen und brachten sie zur nächsten Polizeistation, wo sie außer der üblichen Prügel noch eine „weitere Portion“ für ihr freches Geschrei erhielt. Lenke Weisskopf und Júlia Steiner emigrierten 1957 mit einem Auswanderungspass nach Israel. Der Bruder Júlias, Erik, hatte Ungarn bereits 1949 verlassen.

Der Vater von Ilka Gedő, Simon Gedő, wurde am 3. September 1880 im siebenbürgischen Kronstadt (Brassó) geboren und starb am 11. September 1956 in Budapest. Sein Vater, Alexander Goldberg, war ein berühmter Kantor der jüdischen Gemeinde, doch machte sich seine angebliche Vorliebe für Alkohol zunehmend auch an seiner Stimme bemerkbar, und so wurde er in immer kleinere Gemeinden versetzt, wodurch die Familie schließlich zunehmend verarmte. Es kam vor, dass das Abendessen nur aus einer Hand voll Nüssen und einer Scheibe Brot bestand. Dieser Großvater Ilka Gedős stammte ursprünglich aus einem in der Nähe von

Vilnius liegenden litauischen Städtchen, aus Tuckum, wo er zahlreiche Geschwister zurückgelassen hatte, als er nach Kronstadt in Siebenbürgen ausgewandert war. Seine Frau, Katalin Künnelheim, gebär ihm neun Kinder, und das älteste war Simon Gedő. Die Kopie eines Briefes vom 14. April 1914 ist erhalten geblieben, worin Simon Gedő seinen in der Ferne lebenden Onkel darüber unterrichtet, dass dessen Bruder Alexander gestorben sei: *„Lieber Onkel! / Im Namen meiner Mutter und meiner Geschwister teile ich Ihnen mit, dass Ihr Bruder Alexander am 9. April gestorben ist. Es ist nun mehr als vierzig Jahre her, dass unser Vater seine Eltern und Geschwister in Tuckum verlassen hat und nach Ungarn gewandert ist. Wie Sie wissen hat unser Vater seiner Mutter viele Jahre hindurch beigestanden und hat sie vor mehr als zwanzig Jahren aus Tuckum nach Ungarn kommen lassen, wo sie jedoch kurz nach ihrer Ankunft gestorben ist. Wir haben vor mehr als zehn Jahren Ihre Fotografie erhalten, auf der Sie mit Ihrem Sohn abgebildet sind, doch in den vergangenen Jahren haben wir kaum etwas von Ihnen gehört. / Unser Vater erfreute sich bis in die letzte Zeit bester Gesundheit. Erst in den vergangenen Monaten war er etwas kränklich und ist noch am letzten Tage seines Lebens seiner Arbeit nachgegangen. Er hat nicht viel gelitten und ist nach einem leichten Todeskampf gestorben. Sein ganzes Leben war ein harter Kampf um das tägliche Brot, und er hat all seine Kraft der Erziehung seiner Kinder gewidmet. Alexander war seiner Mutter ein liebender Sohn, seinen Brüdern ein guter Bruder und seinen Kindern ein liebender Vater. Alle seine Freunde und Bekannten schätzten ihn als einen frommen und rechtschaffenen Menschen. In den Gemeinden, in denen er tätig war, wurde er von allen geliebt. / Wir haben seit vielen Jahren nur sehr wenig von den nächsten Verwandten unseres seligen Vaters gehört. Jetzt, da wir um unseren Vater trauern, wäre es uns ein Trost, wenn wir etwas von Alexanders Geschwistern und deren Familien hören würden. Darum bitte ich Sie, uns zu schreiben, ob Sie diese Zeilen erhalten haben. / Was unsere Familie betrifft, so teile ich Ihnen mit, dass von den lebenden neun Kindern des Seligen drei Söhne und eine Tochter verheiratet sind. Mit Ausnahme der verheirateten Tochter, die als Gattin eines Uhrmachers in der Provinz lebt und drei Kinder hat, leben alle Geschwister in Budapest, der Hauptstadt Ungarns. Die drei verheirateten Söhne sind Kaufleute. Ein Sohn ist Fotograf, zwei Söhne sind Advokatskandidaten, während der dritte Gymnasiallehrer ist. Der jüngste Spross, eine Tochter, ist jetzt 21 Jahre alt und Beamtin. / In der Hoffnung, dass wir bald eine Antwort auf diesen Brief erhalten, grüße ich Sie im Namen meiner Mutter und Geschwister und zeichne als Ihr Neffe /Dr. Simon Gedő, Gymnasiallehrer, Budapest, Ungarn, VI. Nagymező utca 35.*

III. 19.”⁶ Der Brief wurde auf das mit dem Firmenbriefkopf versehene Briefpapier des Fotografen Manó Gedő geschrieben. (Text des Briefkopfes: Manó Gedő – Fotografisches Atelier / Das Atelier erstellt Architekturaufnahmen und Aufnahmen von Enterieurs / Spezialist für Maschinenfotografien. Vervielfältigungen technischer Zeichnungen. Budapest, IX. Bezirk, Ráday utca 54)

Die Familie Gedő steht mit dem Maler Lipót Gedő in keiner Verbindung. Der Mann von Ilka Gedő, Endre Bíró, erwähnt in seinen über die Familie der Künstlerin erstellten Aufzeichnungen mit besonderem Nachdruck, dass keinerlei verwandtschaftliche Beziehung zwischen den zwei Gedő-Familien besteht. Simon Gedő war am Budapester jüdischen Gymnasium Lehrer für ungarische Literatur und deutsche Sprache. Die Universität hatte er zur Zeit der Jahrhundertwende besucht, zu seinen Kommilitonen zählte unter anderem der berühmte Dichter Gyula Juhász, mit dem Simon Gedő in einem intensiven Briefwechsel stand⁷. So schreibt der Dichter in einem Brief vom 9. April 1906: „*Doch fort mit dem Kummer, denn ich tröste mich mit Ihrer Tragödientheorie.*” (Es ist gut möglich, dass Juhász sich hier auf die Diplomarbeit von Simon Gedő bezieht.) In einem anderen Brief des gleichen Monats heißt es: „*Unsere Freundschaft ist allzu einseitig. Sie sagen mir bei unseren peripatetischen oder im Kaffeehaus stattfindenden Gesprächen schöne, bedeutende und tiefsinnige Dinge. Und ich habe zugestimmt und übernahm in unseren platonischen Dialogen die (leichte oder schwierige?) Rolle des Schweigenden: In meinen Augen erstrahlte das Licht des Verständnisses und der Stupidität, insgeheim aber spürte ich sehr genau, wie viel ich von Ihnen lerne und dass der Schüler endlich seinen Meister gefunden hat. Ich bleibe bedauerlicherweise, der ich war: Gyula Juhász.*” Am 16. August 1906 schreibt Gyula Juhász unter anderem Folgendes an Simon Gedő: „*Zur Zeit übersetze ich Also sprach Zarathustra. Bisher habe ich fünf Kapitel übersetzt, und es ist seltsam, doch ich glaube, ich habe eine gesunde Idee. Könnte ich mich in dieser Sache mit Ernő Zalai und Mihály Babits zusammentun? Wenngleich ich in dieser Hinsicht nervös und unberechenbar bin. / Mein Freund Bauer*⁸ *hat mich hier gelassen und geht gerade zu Fuß über Debrecen nach*

⁶ Brief im Nachlass von Ilka Gedő.

⁷ Juhász Gyula *Összes Művei, Levelezés I. 1900-1922*. [Gyula Juhász – Sämtliche Werke. Korrespondenz. I. Band, 1900–1922] Akadémiai Kiadó, Budapest 1981, S. 91–94, 101, 106, 124–125, 139–140, 143.

⁸ Es handelt sich um Béla Balázs, dessen ursprünglicher Name Herbert Bauer war.

Nagyvárad. Er ist ein wunderbarer Mensch: Er bekennt sich wirklich dazu, dass das Leben eine einzige Wanderung, Pilgerreise ist. Er reist spontan, vagabundiert durchs Land, mich hingegen wirft das Leben mal hierhin, mal dahin. Wohin jetzt? Würfe es mich nur vorwärts. Vorwärts! Nach oben muss es nicht sein! Dazu bräuchte es Flügel! Bis zu unserem Wiedersehen grüße ich Sie mir mit der Melancholie von János Arany: Gyula Juhász.”

In seinem am 6. April 1907 in Debrecen geschriebenen Brief schreibt Gyula Juhász über Simon Gedő: *„Während der Feiertage hat mich hier in Debrecen ein trauriger Mann aufgesucht, der viel über sich selbst gelacht hat und wütend auf die Verruchtheit der Welt war. Ich habe ihm die große Bibliothek des alten reformierten Kollegs gezeigt, wo Széchenyi, Arany, Petőfi, Tompa Csokonai, Franz Joseph I. weilten und ihre Spuren hinterließen. Eine interessante Gestalt (dieser traurige Mann), denn seine Seele ist so gesund, doch sein Körper so krank. Wo steckt hier die Wahrheit des lateinischen Sprichwortes: „Mens sana in corpore sano“. Von ihm habe ich erfahren, dass Dein Gedicht in eine deutschsprachige Anthologie aufgenommen wurde!“* Auf eine Bemerkung von Gábor Oláh reagierend, erwähnt Gyula Juhász seinen Freund, Simon Gedő: *„Simon G. hat eine große Seele und ein nobles Herz, ein echter Mann und ein Mensch mit traurigem Schicksal.“* In seiner Jugend war Gedő an Tuberkulose erkrankt, wovon er sich bald erholte, doch hatte ihn diese Krankheit seelisch sehr mitgenommen, und die Spuren dieses Traumas konnte er bis zum Ende seines Lebens nicht überwinden.

Simon Gedő schrieb seine Doktorarbeit – die auch in gedruckter Form vorliegt – über den ungarischen Dichter und Dramatiker Imre Madách. Er dürfte ein Mann von umfassendem Wissen gewesen sein, doch hat er keine besonders große Karriere gemacht. Seine einst recht umfangreiche Bibliothek ist nurmehr fragmentarisch erhalten geblieben, zum Großteil handelt es sich um Klassiker der deutschen Literatur und Philosophie. Unter anderem befindet sich darunter die Erstausgabe der berühmten Novelle von Franz Kafka *Das Urteil, eine Geschichte* (Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1916). Neben seiner Lehrtätigkeit widmete sich Gedő der deutschen klassischen Literatur. Er verfasste zahlreiche Aufsätze über Goethe und übersetzte unter anderem Goethes *Maximen und Reflexionen*. Im Nachlass Gedős findet sich auch ein Aufsatz, den er anlässlich des Zentenariums von Goethes Tod geschrieben hat, mit dem Titel: *Was lehrt Goethe der Jugend?* Ein anderer handschriftlicher Aufsatz, der auf vergilbtem

Papier erhalten geblieben ist, trägt den Titel *Die biblische Urgeschichte aus Goethes Sicht*. Weiterhin hat Simon Gedő Martin Bubers *Erzählungen der Chassidim* übersetzt, und in einem Brief erkundigt er sich hinsichtlich dessen bei Martin Buber danach, unter welchen Bedingungen der Autor die ungarische Übersetzung autorisieren würde.⁹

Gegen Ende seines Lebens war Simon Gedő eher einsam, seine Freunde hatten ihn verlassen. Er war ein Einzelgänger und hatte eine Abneigung gegen seine Kollegen, da er sie für eingebildet und scheinheilig hielt. Simon Gedő hatte einen etwas zeremoniellen Charakter, er achtete immer sehr auf die Form und konnte seine Schüler nicht recht disziplinieren. Als Endre Bíró seinen künftigen Schwiegervater kennen lernte, hatte er den Eindruck, Simon Gedő sei ein ausgestoßenes Mitglied der Familie. Elsa Weisskopf hatte sich ihrem Mann völlig entfremdet, und Ilka Gedő schrieb in ihrem Tagebuch ganz verbittert über die Ehe ihrer Eltern: *„Nehmen wir ein junges weibliches Wesen, das die Welt, den Abgrund, die Ahnung, die Bruchstücke, die Wonne, die Sünde, das Schuldbewusstsein, die Süße, die Schande, den Stolz, die Ohnmacht, den Hochmut, die Demütigung und die Unverschämtheit seiner Weiblichkeit nicht erkennt. Der Grund hierfür ist die Mutter, von der sie von Beginn an hört, dass sie ihren Mann nicht liebt, der kein Mann im Haus sei, sondern ein Neurotiker und schrecklicher Krüppel. Meine Mutter hat weder über meinen Vater noch zu meinem Vater ein liebendes Wort gesagt. Und auch zu niemand anderem. Sie hat mit mir gelebt, mit mir. Und was war ich in diesem Spiel? Junge oder Mädchen? (Schrecklich, dass die Gedanken so beim Schreiben und durch das Schreiben geboren werden.)“*¹⁰

⁹ In seinem Brief vom 2. August 1939 antwortete Martin Buber das Folgende: *„Grundsätzlich bin ich sehr bereit, die gewünschte Autorisation zu erteilen. Ich möchte aber noch genauere Auskunft über die geplanten Bände erhalten. (...) Ferner wüßte ich gern, in welcher Auflagenhöhe und zu welchem Ladenpreis die Bücher ausgegeben werden sollen. Ich pflege es in solchen Fällen so zu halten, dass ich von den ersten 1000 Exemplaren nichts beanspruche, von weiteren 5% vom Ladenpreis der verkauften Exemplare.“*

¹⁰ Heft Nr. 250 im Manuskriptnachlass der Künstlerin.

2. Kindheit und Jugend von Ilka Gedő – das Jugendwerk

Ilka Gedő (1921–1985) wurde als Tochter von Simon Gedő und Elsa Weisskopf am 26. Mai 1921 geboren. Ihren Kindern erzählte sie nichts von der Vergangenheit, von ihrem Leben, und dies ist nur zum Teil jenem Umstand zuzuschreiben, dass sie die letzten Monate des Krieges in einem mit gelbem Stern markierten Haus in der unmittelbaren Nähe des Budapester Ghettos verbrachte. Der andere Grund liegt vermutlich darin, dass sie außer ihrer Kunst nichts anderes interessierte und auch sie eine offene Konfrontation mit der Vergangenheit zu vermeiden suchte. Zudem dachte sie wohl zu Recht, dass ihr Leben auch über Bereiche verfügt, die nicht einmal ihre Kinder etwas angehen. Ilka Gedő erkannte nicht, dass das vollständige und allumfassende Schweigen über die Vergangenheit in ihren Kindern ein Angstgefühl erweckte. Es bleibt dem Autor dieses Werkes also nichts anderes übrig, als das Leben Ilka Gedős auf der Grundlage von Dokumenten zu rekonstruieren und zwar auf eine Weise, die das Verständnis ihrer Kunst näher bringt.

Ilka Gedő wuchs in einer Familie auf, in der sie die Möglichkeit erhielt, eine gebildete und sensible Künstlerin zu werden. Ihr Vater war – wie bereits erwähnt – Gymnasiallehrer für ungarische Literatur und deutsche Sprache, ihre Mutter hingegen eine Büroangestellte mit unerfüllten schriftstellerischen Ambitionen. 1933, im Alter von 12 Jahren, verbrachte Ilka Gedő einige Wochen bei einer österreichischen Verwandten in Wien. Sie berichtete über ihre Erlebnisse: *„Wien, den 3. Juni 1933 / Liebe Mutter! /Hier ist alles schön und gut, nur ist Tante Éva allzu besorgt um mich. Aber das ist nicht so schlimm. Gestern Abend war es wunderbar. Wir haben an der Wiener Oper Turandot gesehen. Es war wunderschön. Zwar hat Tante Éva den ersten Akt durchgeschlafen, doch nur deswegen, weil sie diese Oper schon gesehen hatte. Wir saßen in einer Loge im dritten Rang. Bevor wir uns setzten, zeigten sie mir den riesigen Erker und die Korridore. Die hiesige Oper ist größer als die unsrige. Auch der innere Teil ist riesig. Von der Loge aus konnte man den ganzen Zuschauerraum überblicken, auch das Orchester. Ich habe die Gesichter mit einem ausgezeichneten Opernglas studiert. Die Theaterkulissen waren wunderschön. Eine der Hauptrollen sang Mária Németh sehr schön. Vor dem Anfang, am Ende und während der Akte gab es riesigen Applaus. Der erste Akt war so unheimlich, dass es mich schauderte. Die Henker tanzten in roter Beleuchtung, während sie die Klingen ihre Säbel schärften und sie rasseln ließen. Es gab auch eine*

Hinrichtung. Allerdings ist das nicht so wichtig. Die Mandarine mit ihren langen Zöpfen und in prächtiger Kleidung, der Kaiser, das Volk, die Prinzessin waren alle wunderbar. Unmengen von Lampions. Wir sind um elf Uhr zu Hause angekommen und gingen nach dem Abendessen sofort zu Bett. Gestern Vormittag habe ich im Garten gearbeitet. Heute habe ich zusammen mit Klári, der Tochter von Tante Éva, Erbsen geschält, die Wohnung aufgeräumt und die Betten gemacht. Ich habe schon meine Jause gegessen und jetzt schreibe ich diesen Brief. Ich habe mich sehr gefreut, dass Du geschrieben hast. Den ersten Band von „Magyar Nábob“ habe ich schon beendet, und ich bitte Dich sehr, mir mit Szandi auch den zweiten Band zu schicken. Ich bin sehr gespannt auf den zweiten Band. „Kárpáthy Zoltán“ könnt ihr mir auch schicken. Wie läuft das Leben zu Hause. Ist Mutter traurig, weil ich nicht zu Hause bin? Mutter soll mir einen langen Brief schreiben. Ich werde Lenke und Tante Ilona auch eine Karte schicken./ Tausend Küsse und Umarmungen sendet an Euch alle zu Hause / Ili.“ Ilka Gedő erlernte die deutsche Sprache schon in früher Jugend ziemlich gut. Das bedeutete, dass sie über einen recht großen Wortschatz verfügte, der ihr ermöglichte, deutsche Romane und Zeitungen mit Leichtigkeit zu lesen und sich auch recht gut auszudrücken. Sie besuchte ein teures Privatgymnasium, wo sie außer Deutsch und Englisch auch ein wenig Französisch lernte, Latein befand sich allerdings nicht unter den Schulfächern.

Die Mutter Ilka Gedős war vermutlich eine einsame und romantische Seele. Sie stammte aus einer Familie der wohlhabenden jüdischen Mittelschicht und hatte deutsch von ihrer deutschsprachigen Mutter gelernt, doch auch Französisch und Englisch sprach sie sehr gut. Ihre große Liebe galt der Literatur und der Dichtung, und auch sie selbst unternahm einige literarische Versuche. Zwei ihrer zahlreichen Übersetzungen sind im Druck erschienen: ein Märchen von E. T. A. Hoffmann und zwei Märchen von Goethe. Sie selbst schrieb Märchen für eine Kinderzeitschrift (*Cimbora*). Eines dieser Märchen ist beispielsweise in der Ausgabe vom 10. Juni 1928 erschienen: *Óring. Különös történet egy óriásbabáról.* (Óring. Eine seltsame Geschichte über eine Riesenpuppe). Auch in den anderen Ausgaben von *Cimbora* sind Märchen von ihr erschienen (10. Juni 1928, 19.–26. Mai 1929, 9.–14. Juni 1929), doch sind diese Geschichten eher als mittelmäßig zu beurteilen. Der namhafte Dichter und Schriftsteller Milán Füst, der mit der Gedő-Familie befreundet war, schreibt in seinem an Ilka Gedő gerichteten Brief: *„Liebe Ilka! / Verzeihe mir wegen der Verspätung: Ich habe so viel Arbeit und bin ständig krank. / Also: Es sind die Arbeiten einer lieben und guten Seele, gar*

nicht untalentiert. Doch eben das, was man dilettantisch nennt, genau das ist es. Ich bedaure wirklich, dass ich nichts Besseres sagen kann. / Melde Dich bald wieder. / Es umarmt Dich: Milán Füst.”

Ilka Gedő besuchte die *Új Iskola* (Neue Schule), eine Institution, gegründet von Frau László Domokos, geborene Emma Löllbach, die sich die Reformbestrebungen der neuen Pädagogik, wie etwa Gruppenarbeit, projektbezogener Unterricht, zu eigen machte. Die Rektorin der Schule betonte immer, dass in den Schülern eine Welt aufgebaut werden müsse, in der das Gefühl der moralischen Bindung vorherrsche, da zum Erfolg des Schulunterrichts die kühle Vermittlung der Kenntnisse nicht ausreiche, sondern der Unterricht auch in die Tiefen der Seele vordringen müsse.

Ilka Gedő begann bereits als kleines Kind allein, ohne Lehrer zu zeichnen und war in ihren Jugendjahren schon eine routinierte Grafikerin. Von früher Kindheit an hielt sie ihre Erlebnisse in Zeichnungen beinahe tagebuchartig fest. Die Zahl ihrer Kinder- und Jugendwerke beträgt ungefähr 2000 Zeichnungen! Die Skizzenhefte sind beinahe vollständig erhalten geblieben, und sind in ihrer Handschrift mit Datum und Themenangabe versehen. *„Von der Zeit der Kinderzeichnungen bis zum Abitur, also bis zum Erwachsenwerden, habe ich unaufhörlich gezeichnet. Erinnerungsbilder aus der Vergangenheit: Das Mädchen ist 10 Jahre alt und läuft während der Sommerferien in Tirol in dem wildfremden Dorf mit dem Skizzenbuch auf der Suche nach Motiven umher. Sie ist 11 Jahre alt und arbeitet toderntst am Balatonufer. Sie ist 13, 14, 15 Jahre alt und zeichnet die im Városmajor Schach spielenden Leute und die auf den Bänken sitzenden alten Damen mit der höchsten Konzentration und mit dem entschlossenen Zorn eines Asketen, damit alles genau so aussieht. Im Durcheinander des Samstagsmarkts versucht sie das Unmögliche: eine rasch verschwindende Geste festzuhalten. Sie errötet vor Zorn, wenn Leute in ihr Heft hineinsehen, dennoch bezwingt sie die Scham und Abscheu aufgrund des Aufsehens.”*¹¹

Erhalten geblieben ist auch eine Reihe von Skizzen, auf denen wunderbare mit Buntstiften gezeichnete Landschaftsbilder zu sehen sind: Die Komposition vermittelt bereits hier eine bewundernswerte und ganz besondere Atmosphäre. Eines dieser Hefte berichtet über die

¹¹ Heft Nr. 250 im Manuskriptnachlass der Künstlerin.

Urlaubsorte des Sommers 1932 in einer Weise, als ob es sich um eine Bildreportage handeln würde (Skizzenheft 1). Wenn man in Betracht zieht, dass all dies die Arbeiten eines elfjährigen Kindes sind, so bleibt die Verblüffung nicht aus: Die Zeichnungen weisen wunderbare und sonderbare Farben sowie eine eigenartige Atmosphäre auf. Auf einer der Zeichnungen (Bild 13 im Skizzenheft 1) sieht man ein Gartentor, am Rand des Bildes eine lange Stange, auf deren Spitze ein als Wetterhahn funktionierender Soldat aus Ton dargestellt ist: Er trägt eine rote Hose, ein blaues Hemd und hält in beiden Händen ein Schwert. Der Titel des Bildes lautet: *Der Soldat schützt die Heimat mit zwei Schwertern*.

Bild 13 im Skizzenheft 1



Beim Lesen der oben bereits zitierten Erinnerungen stellt sich heraus, dass das Zeichnen für Ilka Gedő schon in ihrer Kindheit sowohl eine über alles geliebte Tätigkeit als auch eine Flucht war: *„Ich war 15 Jahre alt, als die übrigen Mädchen während der an der Donau verbrachten Sommerferien beim Ehepaar Szentpál-Rabinovszky turnten und tanzten, ich war jedoch keine Schülerin von Frau Szentpál und zeichnete den ganzen Tag irgendwo (den Garten, die Donau usw.), und einmal fuhr mich Rabinovszky¹² an und sagte: Sie sind nicht deshalb allein, um zeichnen zu können, sondern zeichnen, um allein sein zu können.“* Diese Episode bekräftigt Ilka Gedő in einem an ihre Tante geschriebenen Brief: *„Das einzige Kind, mit dem ich mich angefreundet habe, ist Márta Rabinovszky. (...) Sie hat mir geschrieben, ich solle mich der Gemeinschaft öfter anschließen. Vielleicht würde ich darauf warten, dass sie mich dazuholen. Solche Sachen schrieb sie. Niemand, aber auch niemand kann verstehen, dass ich nicht zur selben Zeit spielen, lachen usw. und zeichnen kann. Wenn ich mich zurückziehe, dann deshalb, weil ich zeichnen will. Das ist einfach genug, aber das will niemand verstehen.“* Schon hier liegt der Anfang für jene schmerzhafteste Sonderstellung, die den Künstler, egal ob erfolgreich oder nicht, von den gewöhnlichen Menschen trennt. In ihren Aufzeichnungen über ihre Jugend schreibt Ilka Gedő über diesen Antagonismus von Leben und Kunst: *„Von frühester Kindheit an hattest du ein schlechtes Gewissen, weil du Künstler bist. Dies stimmt insofern, da ich die Welt mit großer Sensibilität und großem Mitgefühl*

¹² Máriusz Rabinovszky (1895-1953) Kunsthistoriker und Kunstkritiker.

betrachtet habe. Später betrachtete ich die anderen Wesen dann tatsächlich als etwas anderes, doch nicht als andere Frauen, als wahre Frauen, nur als weniger sensibel als mich selbst."

1931 verbrachte Gedő die Ferien in Zebegény, einem Dorf am Donauufer (Mappe der Addenda: 8. Bild)¹³, und im darauffolgenden Jahr, 1932, in *Római part* (2. Skizzenheft), einem am Donauufer liegenden Vorort von Budapest.

Mappe der Addenda: 8. Bild



1936 nahm sie dann an einem gemeinsamen Ferienlager von ungarischen und amerikanischen Kindern in Visegrád teil (3. Mappe: 41. Bild).

3. Mappe: 41. Bild



In ihrem Brief vom 2. August 1936 schreibt sie an die Eltern: „*Liebe Mami und lieber Vati! / Ich bin angekommen. Ich weiß noch nicht viel. Der Kinderbestand? Mária, zwei Amerikaner, Jinny und Alice, Nelli und am wenigsten sympathisch ist: Hanna. Und noch zwei große Kinder, Ilonka und ein anderes, dessen Namen ich nicht weiß, vergessen habe. (...) Die Schifffahrt war schön und angenehm, alles glänzte, und die Sonne strahlte am wolkenlosen Himmel. Ich zeichnete und lebte.*“ Ein paar Tage später: „*Liebes Mütterchen! / Ich hoffe, Du sorgst Dich nicht mehr und bist nicht mehr böse auf mich. Es ist wohl etwas übertrieben, dass Lenke angerufen hat. Ich zeichne die Landschaft, und von Tag zu Tag gefällt es mir hier besser. Ich habe Tante Olga sehr gern. Wenn schon denn schon: ich habe Sziszi gleich einen fünfseitigen Brief geschickt. Das Turnen geht gut.*“ Aus demselben Ort schreibt sie an ihre Mutter: „*Meine Liebe! / Gestern Abend gingen wir zum Donauufer, setzten uns auf einen Holzstapel und betrachteten das Wasser. Die Schiffe fuhren an uns vorbei, und es war völlig still. Auch Máriusz Rabinovszky war mit. Er ist immer dabei, passt auf und sorgt für gute Stimmung, und all das zur gleichen Zeit. Er ist ein sehr guter und anständiger Mensch. Er*

¹³ Die Werke von Ilka Gedő können auf der folgenden Website besichtigt werden: www.ilkagedo.hu

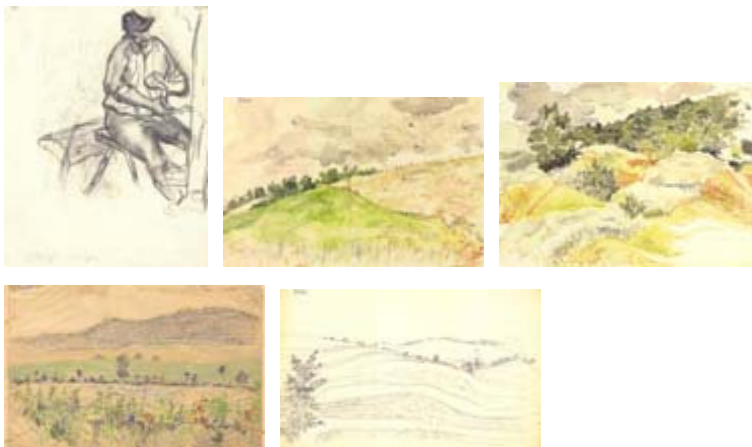
nimmt auch an dem abendlichen Gesellschaftsspiel immer teil. Gestern habe ich von Sziszi einen Brief bekommen. Vorgestern Abend waren wir oben auf dem Berg, um den Aufstieg des Vollmondes zu beobachten. Ich hätte nie gedacht, wie schön es dort oben ist, und wie schön auch der sich zwischen den Bäumen windende Weg dahin ist. Auf der einen Seite die Donau (Médi meint, wie ein geschlossener Bergsee), und wirklich, auf der anderen Seite die Berge, wie übereinander geworfen, und hinter dem einen tauchte zwischen den Millionen von Sternen der Mond auf und beleuchtete die Donau und die Berge. Auf dem Rückweg sahen die Bäume aus, als wären sie von Schnee bedeckt. Jinny meinte vom weißen Mondlicht.“

Ilka Gedő fuhr mit siebzehn Jahren ohne ihre Eltern im Sommer nach Bakonybél, in ein kleines Dorf. Sie verbrachte dort einige Wochen in dem Haus des dortigen Volksschullehrers. Am 2. Juli 1938 schrieb sie an ihre Mutter: *„Liebe Mutti! / Ich bin hier, Gott sei Dank, nur das kann ich sagen, denn das Leben hier ist wirklich wunderschön und einfach. Es ist eine Freude, das zu sehen, doch dabei kann ich machen, was ich will. Der gestrige Nachmittag verging mit Auspacken und damit, dass ich mich umgesehen habe, und er war lang wie alle ersten Nachmittage. Die Nacht habe ich mit meinen sehr netten Mitbewohnern äußerst gut verbracht. Es gibt einen fünfjährigen kleinen Jungen mit seiner siebenjährigen Schwester und ein elfjähriges Mädchen mit seiner achtjährigen Schwester. Ich habe früh (um halb 6) gefrühstückt und bin ins Dorf gegangen. Die Straßen sind breit, die Häuser sauber, und ringsherum zuerst hügelige Felder, an deren Rändern schon der «Urwald» anfängt. Die Bäume des Abteiparks und das Landgut mit den riesigen Ställen habe ich nur hinter einem Zaun gesehen. Zwei Mädchen haben mich zu dem in unserer Nähe liegenden Kartoffelfeld geführt, wo ich eine hackende Frau zeichnete. Mit ihr bin ich nach Hause gekommen; sie hat sich auch über die Eulen geäußert, es gibt sehr viele. (...) Jetzt ist es Nachmittag: Ich ruhe mich aus und schreibe auf meinem „schönen“ Bett sitzend. Meine Sachen sind im Koffer unter dem Bett, ansonsten hatte ich für die restlichen Sachen genug Platz im Schrank. Ich war auch im Strandbad; noch nie hat mir das Wasser solch eine Freude bereitet wie heute. In diesem Haus wohnen nur wir. Unser Márton Bakonyvári ist ein braver Bursche, er ist im Heiratsalter und scheint ein halbgebildeter Mensch zu sein. Ein wohlwollender Mann. Unser Haus ist das letzte im Dorf. Der letzte Abschnitt meiner Reise war sehr schön. Im Übrigen war die Fahrt unbedeutend, abgesehen von Székesfehérvár, dessen Innenstadt um die Kirche herum sehr alt ist, und man kann viele schöne Kutschen und viele stolzierende Bauersleute*

sehen. Vali hat mich gebeten, ihr zu sagen, bis wann ich bleibe, weil es noch eine andere Bewerberin gibt, und dieser möchte sie Bescheid geben. Ich habe gesagt, mindestens zwei Wochen. Das jedoch schließt natürlich auch vier Wochen nicht aus.“ Ilka Gedő fertigt hier außerordentlich viele Zeichnungen an, die in der 40. Mappe komplett erhalten sind, und schreibt ihren Eltern beinahe täglich. Am 4. Juli 1938 schreibt sie: *„Ich kenne mich hier schon besser aus als gestern. Hinter dem Haus, jenseits der Brücke liegen Wiesen, und es gibt viel zu zeichnen, man braucht überhaupt nicht weit zu gehen. In nicht einmal zwei Wochen wird die Ernte auf diesen Äckern beginnen. Da werde ich erst viel zu zeichnen haben. Aber auch bis dahin finde ich Feldarbeiter, Bauernkinder. Wenn man gegen 2 Uhr durch das Dorf geht, ist es völlig ausgestorben. Um halb 7 kommen die großen Heuwagen von weit draußen, fahren die Straßen entlang, und auf diesen kann man richtig gute Modelle sehen. Im Übrigen habe ich tagsüber noch keinen Bauern auf der Straße gesehen. Jeder arbeitet. Von Arbeit gibt es anscheinend so viel, dass ein jeder, der nicht faul ist, davon leben kann. Es gibt Kohle und Kalkbrenner, aber ganz tief im Wald. Nachts sieht man angeblich den Rauch über dem Wald, bzw. beim Kalkbrennen die Flamme. Ich habe nur zwei Aquarellbögen mitgebracht, das könntest Du mir schicken, wenn Lenke die Schürze schickt, und auch sehr starke Reißnägeln. (Körniges Zeichenpapier: 4 Fillér. Das gibt es sicher überall.)“*

Bakonybél, den 3. Juli 1938: *„Ich sitze hier auf dem Hügel, unweit unseres Hauses, mir gegenüber endloses Ackerland. (40. Mappe: 6., 10., 75., 76. und 80. Bild; Glasgower Ausstellung: 1.–4. Bild), der Kirchturm, dreißig Schritte von mir entfernt, brennt ein alter Bauer Kalk, ich erinnere mich nicht mehr an seinen Namen, obwohl ihn mir die Kuhhirten vorhin gesagt haben.*

40. Mappe: 6., 10., 75., 76. und 80. Bild



Glasgower Ausstellung: 1–4. Bild



Unten im Tal gibt es auch einen Steinbruch. Jetzt werde ich mit dem Blatt ins Dorf hinuntergehen und dann nach Hause, wo es sehr gut ist. Gestern abend habe ich mit dem tüchtigen Pöczely gesprochen, er ist ein sehr netter, gutgesinnter und sympathischer Mensch. Tante Vali ist tüchtig und geschickt. Es gibt noch zwei Tanten: Die österreichische, oder wie sie mich verbesserte die «reichsdeutsche», heißt Marianne, und wir sitzen, nachdem die Kinder zu Bett gegangen sind, zusammen auf der Terrasse, und sie erzählte mir von Müritzschlag, woher sie gekommen ist, über die dortigen Wälder usw.”

Am 7. Juli 1938 heißt es in ihrem Brief: „Meine liebe, gute Mutter! Jetzt bekommst Du eine Karte und einen Brief zur gleichen Zeit. Es ist Mittwochabend. Zurück von einem wunderbaren Spaziergang durch den Urwald, der alles Vorstellbare übertrifft. Es gibt viele süße Erdbeeren, und ein merkwürdiger Zauber liegt über dem Wald. So hohe Buchen habe ich noch nie in meinem Leben gesehen. Wir waren beim Jagdschloss (innen und außen aus Holz, offen stehende, ausgestorbene, nach Holz riechende Zimmer, in einem davon ein riesiger, alter weißer Ofen und daneben noch zwei kleine). Ich sagte immer „Rastlose Liebe“ vor mich hin und hatte das Gefühl, „Lieber durch Leiden / Möchte‘ ich mich schlagen / Als so viel Freuden / Des Lebens ertragen.“¹⁴ Die „Freude“ bezieht sich hier auf die Schönheit, worüber wir schon einmal festgestellt haben, dass es die Sehnsucht nach Glück ist. (...) Ich bedanke mich für Deine Karte. Es mag merkwürdig gewesen sein. Lenke und ihre Familie waren seit geraumer Zeit nicht mehr bei uns. Ich habe angefangen eine Keller-Novelle zu lesen. Schreibe bitte. Umarmungen an alle! Deine dankbare Tochter!”

Am 9. Juli berichtet sie ihren Eltern: „Vormittags war ich wieder bei den Gabelmachern, diesmal unten bei dem am Ufer des Gerence-Bachs liegenden Gabelofen, denn der wunder-

¹⁴ Es handelt sich um das Goethedicht *Rastlose Liebe*.

bare Garten des betreffenden Bauern erstreckt sich bis hierher. Sie arbeiten auf einem merkwürdigen Schnitzstuhl sitzend, nach dem Kochen des Holzes wird die Gabel dann aus Teilen zusammengestellt und über einer Flamme gesengt. Onkel János hat mir gesagt, ich spräche das Ungarische mit deutschem Akzent. Für mich ist, wie sie sprechen, nicht so merkwürdig, weil ich es von Annuska schon gehört habe."

Bakonybél, der 8. Juli 1938: *„Wie viele Erdbeeren man in dem Urwald, der fünf Minuten von unserem Haus entfernt ist, essen kann. Es gibt aber auch riesengroße, blutrote Brombeeren unter den sehr hohen Buchen. Das ist ein kleines Dorf mit seiner in vieler Hinsicht „uralten“ Abtei und mit seiner um 1792 gebauten Wassermühle und der Kirche. Ich fühle mich im Dorfleben schon ganz zu Hause. Ich habe mich schon an den Geruch von frischem Heu, Kühen und Gras gewöhnt und auch an den „traurigen Glockenton“ der Kühe, wie Lerche¹⁵ in einem Brief nach Hause über die Puszta schreibt. Den letzteren Roman habe ich vorgestern beendet, denn nach dem Mittagessen, wenn die Kinderschar sich in der großen Hitze hinlegt und es sehr warm ist, habe ich auch Zeit zum Lesen. Ich arbeite viel. Ich unterhalte mich mit den hiesigen Leuten, mit den Gabelmachern, die in unserer Straße die zur Ernte notwendigen Heugabeln für die Erntearbeiter der Gegend herstellen. Die Tage vergehen fürchterlich schnell, was einerseits sehr schmerzlich ist, anderseits aber ein Beweis dessen ist, dass ich mich nicht langweile!“*

Bakonybél, der 13. Juli 1938: *„Meine liebe, gute Mutter! / Ich bedanke mich für Deinen Brief und den großen Haufen von Papier, den Du mir geschickt hast. Ich weiß noch nicht, ob ich auch die vierte Woche bleiben werde. Diese drei Wochen sind so schnell vergangen (vergehen so schnell) wie ein Tag, und diese vierte Woche ist eigentlich nicht mehr als eine Stunde, während der ich nicht wesentlich mehr dazulernen kann, das macht allerdings 32 Pengő, oder nehmen wir nur die Hälfte dieses Betrags, um den es hier mehr kostet, denn auch dieser würde zu Hause einen fürstlichen Betrag für Modelle sichern, dessen ich auch bedürfte. Die Besichtigung der Umgebung würde noch viel kosten. (Zirc werde ich mir aber noch ansehen!) Doch eines muss ich erwähnen: Das Taschengeld von 5 Pengő habe ich ganz ausgegeben, aber weil für meine braunen Schuhe zwei Absätze und zwei Sohlen 3.20 kosteten. Ich schreibe*

¹⁵ Sie bezieht sich hier auf die Protagonistin eines Romans von Dezső Kosztolányi. Dezső Kosztolányi *Lerche*, Reclam, Leipzig 1976.

Euch am Mittwoch, ob ich am Freitag komme oder nicht. Wenn ich aber komme, brauche ich die Reisekosten, ungefähr 6–7 Pengő, wie bei der Hinreise, denn es wäre nicht gut, Vali um Geld zu bitten und eventuell Schulden hinterlassend abzufahren. Deshalb wären vielleicht umgehend 10 Pengő gut. (Wenn etwas übrig bleibt, umso besser.) Wenn Ihr meine Mitteilung vom Mittwoch am Donnerstag bekommt, und ich mich fürs Bleiben entscheide, erhält Vali ihr Geld am Freitag oder Samstag. Ich habe ein wenig das Gefühl, dass ich, wenn ich nach Hause komme, meinen Sommer verlängere, und den Juli zu Hause noch ein bisschen genießen kann. Um das Geld bitte ich Euch deshalb umgehend, damit ich Zeit für Zirc habe. Ich hoffe, dass Tante Máli bis Mittwoch antwortet. Schade ist es nur um den Zircer Jahrmarkt am 26.!”

Am 20. Juli schrieb sie: „Der Bauer flucht. Er blickt zurück, wieviel er schon abgeerntet hat. Verflucht sein soll das alles, das Schwein, die stumpfe Sense und die faule Frau.”

Jahre später, 1949, erinnert sich Ilka Gedő wie folgt an das Ende des Urlaubs zurück: „Sie ist siebzehn Jahre alt, allein in einem Dorf des Bakony-Gebirges, zeichnet von morgens bis abends, dem Erntearbeiter in der Hitze Schritt für Schritt folgend, immer wieder dieselbe Bewegung abwartend (40. Mappe: 4., 24., 25., 30. und 36. Bild), in der verlassenen Hügellandschaft, wo mich kein Mensch sieht und auf fremden Bauernhöfen zwischen Kinder gestellt.

40. Mappe: 4., 24., 25., 30. und 36. Bild



Ich schlief wie ein Tagelöhner und Wochen später kam ich nach Hause und breitete vor meiner Mutter die Ernte auf dem Sofa aus. Mit welcher burschikoser Geste! „Die Mutter der Künstlerin”: «Kamst ohne Blumen, nur mit Stöcken/ du wolltest keinem Gott dich stecken, / versprachest Gold in vollen Säcken. / Jetzt sitzt du hier klein und beklommen». ”¹⁶

¹⁶ Aus dem Gedicht von Attila József *Kamst ohne Blumen, nur mit Stöcken*. Aus dem Ungarischen von Wilhelm Droste. In: *Drei Raben (Zeitschrift für ungarische Kultur)*, Dezember 2005, S. 16.

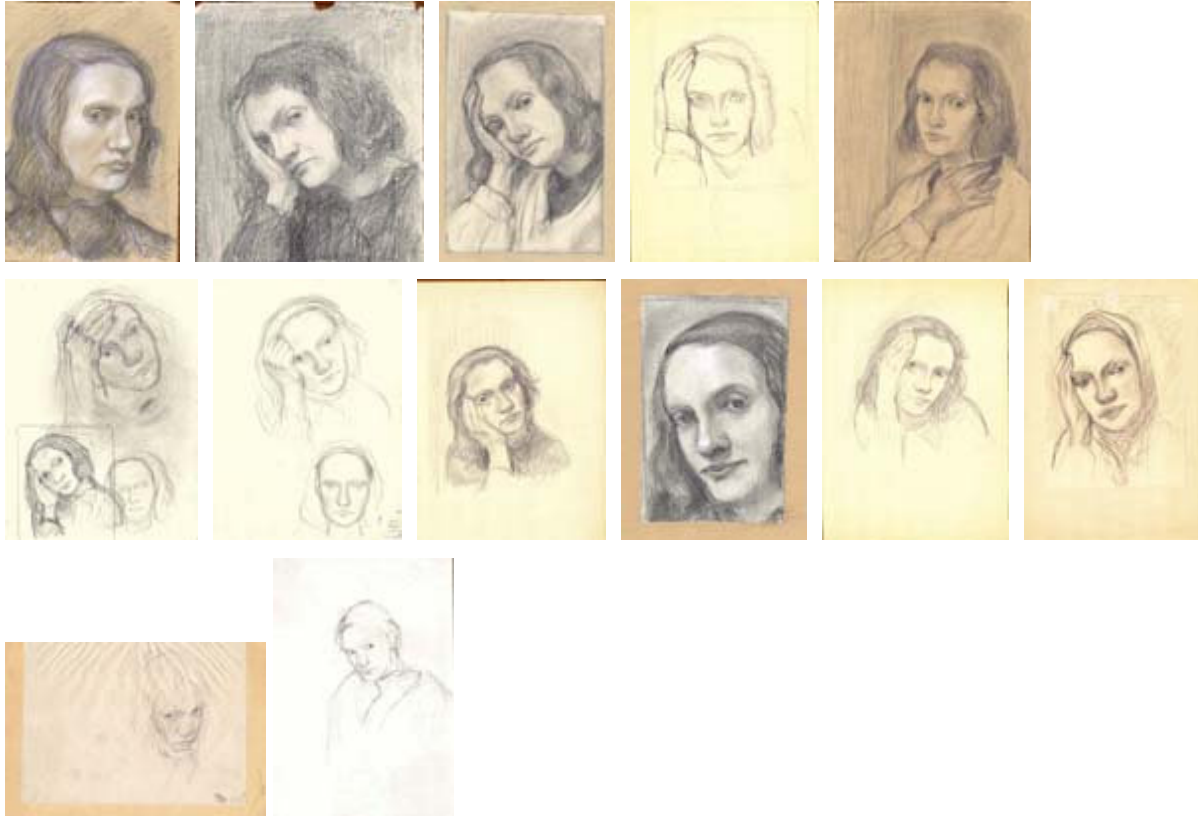
Im Jahr ihres Abiturs erhielt Ilka Gedő den folgenden Brief von der Schriftstellerin Anna Lesznai: *„Liebes kleines Mädchen! / Ich beantworte Deinen Brief mit großer Verspätung: Ich habe viele Sorgen, und es gibt viele Hindernisse in der Korrespondenz. / Dabei habe ich mich sehr über Deinen Brief gefreut: Du bist ein gutherziges und vernünftiges Wesen, daher kann aus Dir über die technischen Studien, das viele Zeichnen und die vielen Malübungen hinaus eine wahre Künstlerin werden. Bemühe Dich, bewahre, Menschlichkeit, Liebe, Verständnis, Nachsehen und geduldige Strenge in Dir zu entwickeln: Damit leistest Du auch Deiner Kunst den größten Dienst. / Wären heute andere Zeiten, würde ich Dich gerne für ein paar Wochen mit aufs Dorf nehmen. Da wir aber in einem besetzten Gebiet wohnen, ist das dieses Jahr nicht möglich, und ich würde die Verantwortung auch nicht auf mich nehmen. / Bedauerlicherweise kenne ich nur den Norden des Landes. Ich habe mir den Kopf zerbrochen, aber es ist mir keine passende Familie eingefallen. / An Ostern habe ich jedoch zwei Tage am südlichen Ufer des Plattensees verbracht. Eine unvergleichliche Region, ein fabelhaftes Bauernhaus, dass nicht schöner sein könnte. / Ich lege diesem Brief die Adresse eines dortigen Bekannten bei. (Er wohnt in einer Kleinstadt, ist Hotelbesitzer, ein interessanter und gebildeter Schriftsteller, und beschäftigt sich mit Volkskunde. Du kannst viel von ihm lernen, er ist ein wahrer Freund und Unterstützer des Bauerntums.) / Vielleicht kann er für Dich eine gute Unterkunft finden. (...) Das Komitat Zala ist eine fantastische Gegend, bergig und voller Spuren einer historischen Kultur. (...) Ich denke schon, dass Du ihm Deine Zeichnungen schicken solltest, und schreib ihm auch selbst, wie viel Du ausgeben kannst usw. / Ich hoffe, ich werde Dich mit Gottes Hilfe nächsten Winter sehen können. Schreib mir manchmal an meine Sommeradresse – vergiss dabei allerdings nicht, dass die Briefe an der Grenze zensiert werden, d. h. schreib nichts über Politik und Sachen, die als solches gelten könnten. / Meine Sommeradresse: Amália Jászi oder Lesznai, besser aber Amália Jászi. In dem Dorf kennt man mich vor allem unter diesem Namen. / Arbeite viel, und bleibe ein so anständiger Mensch, der Du, wie ich meine, jetzt bist. / Es umarmt Dich Anna Lesznai, deine Tante Máli.“*¹⁷

Im Jahr 1938 entsteht das Material der 20. Mappe, dessen erste vier Zeichnungen Selbstporträts sind, während die übrigen Werke die Eltern von Ilka Gedő zeigen. Die 37. Mappe umfasst unter anderem die Selbstporträts der Jahre 1938 und 1939 (Bild 1–13; Bild

¹⁷ Der Brief befindet sich im Nachlass von Ilka Gedő.

15–16; 18. Bild; Bild 39–41; Bild 45–46.) Diese Zeichnungen berichten zum einen über die sichtbare Welt, zum anderen kommt in ihnen eine fast grenzenlose Empfindsamkeit zum Vorschein.

37. Mappe: Bild 1–13



37. Mappe: Bild 15–16



7. Mappe: 18. Bild



37. Mappe: Bild 39–41



37. Mappe: Bild 45-46



Ilka Gedő macht das Abitur 1939 und spielt ernsthaft mit dem Gedanken, ein Kunststudium in Paris zu beginnen. Die Suche nach einer Kunsthochschule beginnt. In ihrem Empfehlungsschreiben dazu heißt es: *„Ich bestätige hiermit, dass ich Ilka Gedő in ihren Kunststudien seit zwei Jahren geleitet habe und sie für eine derart vielversprechende, außerordentlich begabte Kunstschülerin mit großem Stilgefühl halte, dass es für die Entwicklung ihrer nicht alltäglichen Begabung äußerst förderlich wäre, wenn sie die Gelegenheit hätte, ihr Studium an der Pariser Kunstakademie fortzusetzen. / Budapest, den 19. August 1939. Gusztáv Vég, Lehrer für Malerei, Präsident der Gesellschaft Ungarischer Buch- und Reklamekünstler.“* Doch es kommt der Krieg, und die Wahrscheinlichkeit eines Auslandsstudiums rückt in immer weitere Ferne.

Zu dieser Zeit erhält die angehende Künstlerin von dem bekannten ungarischen Maler Róbert Berény in einem Brief, dessen Ton als etwas herablassend, leicht ironisch, ja stellenweise auch als zynisch bezeichnet werden kann, einen sicherlich nützlichen Rat (12. Juni 1939): *„Für einen begabten Menschen sind alle Meister gut, der Unterricht durch einen nicht ausgezeichneten Meister ist trotz alledem ein Zeitverlust. Und doch gilt eher, dass ein begabter Mensch von einem begabten Menschen schnell und leicht lernt, auch dann, wenn dieser kein erstrangiger Pädagoge ist. Am Anfang sind die Aneignung einer verlässlichen und guten Basis, doch in erster Linie die Entwicklung einer richtigen Anschauungsweise und des Geschmacks in die richtige Richtung mittels der Aneignung wesentlicher Bedürfnisse*

wichtig. Das sind natürlich lauter richtige Prinzipien, doch reicht das noch nicht dazu aus zu wissen, welche Schule man aufgrund der Prospekte wählen sollte. Ich jedoch, der ich all das nicht kenne, kann keinen Ratschlag geben. / Für Paris spricht die Tatsache, dass seit dem 19. Jahrhundert dort die besten Bilder gemalt werden, und der hochrangige Geschmack der Malerei dort seine Heimat hat. Die dortigen Schulverhältnisse, wie sie heute sind, kenne ich nicht. Ich denke, dass die *École des Beaux Arts* und die *École des Arts Metiers* (die Hochschule für Kunstgewerbe) „diplomverteilende“ ordnungsgemäße, konservative Institutionen mit gewiss guter Führung sind. Im Übrigen besuchen diejenigen, die Maler werden wollen, eher die freien Schulen. (Ich habe damals einige Monate lang die *Academie Julian* besucht, doch damals lebte der beste Meister: J. P. Laurens noch. Er war kein guter Maler, aber ein idealer Lehrmeister, der oft die mit seiner Malerei im Gegensatz stehenden Lehren propagierte!)/ Über England sei nur gesagt, dass der Premierminister Chamberlain heißt und es viel Nebel gibt. (Aber, wenn alles so gelingt, wie ich es möchte, werde ich vielleicht im Herbst selbst auch dorthin fahren.) Wie Sie sehen, kann ich bezüglich Ihrer Fragen zu England nicht einmal einen Mucks von mir geben. / Ob ich mich bemühen würde, mir verschiedene Techniken anzueignen und obendrein einen Illustratorkurs zu besuchen – nun, darauf lautet meine Antwort: Ersteres muss man unbedingt kennen und möglichst auch können, Letzteres muss man zuerst lieben, und dann ist man auch imstande, es gut zu machen. Dies müssen allerdings Sie mit Ihren Ansprüchen sich selbst gegenüber in Einklang bringen und dann entscheiden. / Ich freue mich, dass Sie das Abitur hinter sich haben. Falls Sie etwas gezeichnet haben, besuchen Sie mich und zeigen Sie es mir. Ich bin noch zwei Wochen in Budapest. Freundliche Grüße bis zum Wiedersehen: Berény.”

Gedő holt sich auch bei anderen Künstlern Rat, so etwa bei Olga Székely-Kovács, einer in Paris lebenden Malerin, von der sie die folgenden zwei Briefe erhalten hat. Den ersten Brief schreibt sie am 7. Februar 1939: „Liebe Ili! / Sei mir nicht böse, wenn ich Deine zwei netten Briefe erst jetzt beantworte. Ich habe keine Entschuldigung dafür, da ich kaum arbeite. Irgendwie kann ich mich für nichts wirklich interessieren./ Ich habe mich über Deinen Brief sehr gefreut, und finde, dass das, was Du Robert (Berény) gesagt hast, völlig in Ordnung ist, denn ich könnte sicher nur das gleiche sagen, wenn mich jemand nach meinem «Ziel» fragen würde. Ich bin schon recht alt geworden, doch einen anderen Grund als die Liebe zu etwas, habe auch ich nicht gefunden. Ich glaube auch nicht, dass es einen anderen Grund geben

kann. Das war übrigens ein ständiger Streitpunkt zwischen mir und Robert. Er fragte mich, warum ich dieses oder jenes gemalt habe, woraufhin ich antwortete, weil ich es mag, woraufhin er mir antwortete, wen interessiert schon, was du magst. Gerade das werde ich jetzt durch das Bild erfahren. Wenn ich stark genug lieben kann, wird es vielleicht die ganze Welt interessieren, wenn nicht, dann eben keinen. /Ich habe Dir das nur darum so ausführlich geschrieben, damit Du mutig und ehrlich daran festhältst und malst oder zeichnest, was Du liebst, und dann werden wir sehen, ob Du stark genug lieben kannst. Was natürlich die Arbeitsmethode anbelangt, da musst Du aufpassen. Ich fürchte, dass ich das, mein Mädchen, schon oft gesagt habe und dass Du es am Ende leid bist. Auf der Leinwand und auf dem Papier muss tatsächlich eine Komposition entstehen, damit das, was Du liebst, so suggestiv wie möglich wird, damit wir, die Betrachter, spüren können, was Dich so sehr berührt hat, oder worüber Du Dich so sehr gefreut hast. / Und nur diese Disziplin benötigst Du. Folge Deiner Fantasie mit ganzem Herzen, und lass alles, was nicht hierzu gehört oder störend ist, weg. / Wähle das Material, auf dem Du Deine Botschaft erzählen willst so, dass Du fast den Geschmack spürst, dass Du es mit den Fingern fühlst. – Nun, das wäre alles. Ich würde Dich gern unterrichten, Dir helfen, doch das geht leider nicht. Was Du über eine Anstellung sagst, halte ich für beinahe aussichtslos, weil wir jetzt niemandem eine Arbeitserlaubnis erteilen. Du könntest höchstens als Studentin hierher kommen, und ich weiß nicht, ob du die Erlaubnis der Nationalbank bekommst. Ich würde auf jeden Fall versuchen, meinen Bekannten Bescheid zu sagen. / Du hast recht, dass Du Dir die gute Laune nicht verderben lässt. Das Leben liegt vor Dir, Du bist jung. Du hast auch gar keinen Grund zum Traurigsein, besonders, solange Du imstande bist, Sachen zu erblicken, die Du nicht vergisst, weil sie Dich berühren und glücklich machen.”

Im Sommer 1939 (der große Krieg fängt in wenigen Wochen an) schreibt Olga Székely nichtsahnend oder vielleicht die Zustände in der Welt außer Acht lassend: „*Mein liebes Mädchen! / Ich bin überhaupt nicht böse auf Dich. Ich habe mich bloß erkundigt, was zu tun wäre. Also an der Beaux Arts kannst Du Dich jetzt für das nächste Jahr einschreiben. Einen Sommerkurs gibt es nicht. Die Studenten bezahlen eine Gebühr von 150 Francs und dem Lehrer 100 Francs. Es müssen Zeichnungen eingereicht werden, auf deren Grundlage die Aufnahme erfolgt. Wenn ich hingehe, erkundige ich mich selbst mal, was man machen kann. (...) Ich empfehle Dir nach wie vor im Sommer einen Französischkurs, wo du Französisch lernst, und dann komm nach Paris.*”

Obwohl Ilka Gedő lange Zeit mit den Problemen der realistischen Darstellung rang, galt sie dennoch als zeichnendes Wunderkind und reifte im Alter von neunzehn Jahren bereits zu einer sensiblen Künstlerin heran.

3. Die Kriegsjahre (1939-1945)

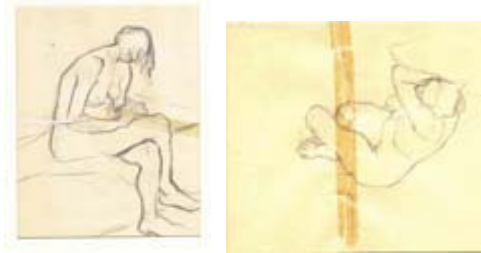
Schließlich ging Ilka Gedő nicht nach Paris, und konnte – vermutlich teils aufgrund der Judengesetze – auch die Akademie nicht besuchen. Gegen 1949 erinnert sie sich an diese Zeiten wie folgt: *„Sie ist sehr begabt, sagten einige alte Schweine oder zeitweilig auch ganz nette Menschen. Studieren Sie nicht, das verdirbt Sie nur! Ich suchte sie auf das Drängen meiner Mutter hin auf. Manchmal stieg ich an der Olasz-fasor in die Straßenbahn ein und stieg dann 1–2 Stunden später mit der Mappe an derselben Haltestelle wieder aus, ich spazierte die Garas utca hoch und erzählte meiner Mutter, dass die Zeichnungen dem Betreffenden sehr gut gefallen hätten. Manchmal zeigte ich sie ihm sogar, diese und jene. Auch bei Pál Pátzay¹⁸ war ich, zweimal, das erste Mal mit meiner Mutter, als sie mich um jeden Preis nach England schicken wollte, fleißig schleppte sie die Kataloge der verschiedenen Schulen an und sah sie durch. Das Schwein sagte, gleich wohin ich ins Ausland gehen würde, ich wäre der Stolz der Schule. Einige Jahre später dann besuchte ich ihn allein. Da natürlich war er voller Sorgen um mich: Es gibt nichts Schlimmeres als einen halbgebildeten Künstler. (Er hatte Recht.) Wahrscheinlich wollte er mich dazu überreden, nach Paris zu gehen. Nicht ich wollte das, ich war absolut passiv, ich dachte über nichts nach, machte keine Pläne und beschloss nicht, Malerin zu werden, obwohl ich eine Frau bin, zu zeigen was ich kann. Ich wusste von diesem Problem überhaupt nicht, doch auch so nichtswissend hätte in mir eine Berufung stecken können, hätte ich eine Vorstellung von meiner Zukunft, den Schwierigkeiten haben können, dass es gut wäre, nach Paris zu gehen und zu studieren, dass es gut wäre, unter Künstlern zu leben, aber ich zeichnete nur, wie besessen, ging oft ins Museum der Bildenden Künste und besuchte Ausstellungen.“*

Schwierige Zeiten brechen an. Das am 24. Mai verabschiedete erste Judengesetz stellt die Zugehörigkeit der als Juden eingestuftten Künstler, Schriftsteller und Wissenschaftler zur ungarischen Kultur in Frage. Der Anteil von Juden in den geistigen Berufen durfte nicht mehr als 20% ausmachen. Das zweite Judengesetz mit Wirkung vom 4. Mai 1939 schließt Juden aus dem Parlament, den Kommunalvertretungen, öffentlichen Körperschaften und Zeitungsredaktionen aus. Bei den geistigen Berufen wird ihr Anteil auf 6% begrenzt.

¹⁸ Pál Pátzay (1896, Kapuvár – 1979, Budapest). Bildhauer und Kunsterzieher.

Ilka Gedő bleibt also in Ungarn und besucht die Zeichenschule von Tibor Gallé¹⁹ (Ausstellung in Glasgow: Bild 5–10).

Glasgower Ausstellung (5., 10. Bild)



In ihren 1949 entstandenen biografischen Erinnerungen erwähnt sie, dass in dieser Zeit ihr künstlerischer Elan ein wenig an Intensität verlor: „(...) *diese Lernmöglichkeit hatte in dieser ganzen Atmosphäre nicht das Geringste mit jener Selbstaufopferung zu tun, die mich damals im Alter von 17 Jahren in Bakonybél angespornt hatte, als ich von morgens bis abends nach Motiven suchte. (...) Die überströmende Freude meiner Zeichnungen, die große Zahl und Originalität, die mit so großer Vehemenz betont wurde. Vermutlich sagte der gute alte Viktor Erdei voller Wohlwollen: «Gehen Sie nicht an die Akademie! Von denen wollen Sie lernen? Die könnten von Ihnen lernen!»* (Natürlich hat wahrscheinlich dabei seine Meinung über den damaligen Lehrkörper eine Rolle gespielt.) Ich weiß nicht, aus welchen Personen er bestanden hat. (...) In der Privatschule von Tibor Gallé, wo an Winter- und Frühlingsnachmittagen die sich auf die Akademie vorbereitende Mittelmäßigkeit mit widerlicher Kohle im ekelerregenden Fixativgeruch des hoffnungslosen Ateliers der Bürgerschule an der Ecke von Bulyovszky utca–Andrássy út irgendwelche Akte zeichnete, ich war 19 Jahre alt, kritzelte ich völlig verstört etwas vor mich hin.“

Sie hat schließlich ein Verhältnis mit ihrem Meister, Gallé, und erkennt aus der Distanz von Jahren, wie absurd ihr Verhalten damals gewesen ist: „Im Herbst nach dem Abitur geht sie in die freie Schule von Tibor Gallé, verliebt sich in den Meister (45 Jahre, verheiratet, zwei Kinder). Sie lässt es ihn in einem verrückten, hochtrabenden und lyrischen Brief wissen, sie erniedrigt sich vor ihm, macht sich selbst vor den Leuten lächerlich, fängt an zu rauchen, telefoniert halb ohnmächtig, rennt durch die Straßen, damit sie pünktlich ankommt, beginnt

¹⁹ *Magyar Művészet (1919-1945)* [Ungarische Kunst, 1919–1945] Bd. I, Akadémiai Kiadó, Budapest: 1985, S. 47: „Tibor Gallé unterhielt eine Malschule zur Vorbereitung auf die Akademie mit folgenden Kursen: Formzeichnung und Malerei; Landschaftsmalerei; Maltechniken und Materialkunde; Werbedesign; Kunstgeschichte.“

ihre Mutter, mit der sie Ausflüge machte, bei der sie schlief, mit der sie gemeinsam las und auch arbeitete, zu Hause anzulügen. Nach einem Monat trifft sie den Entschluss, seine Geliebte zu werden: Sie bietet sich ihm an, und als sie einen Korb bekommt, tut sie es immer wieder, bis er „die Frau bekommt“ (...) Dann folgt eine Liebe, dann ein wenig die Wiederholung der ersten Liebe mit jemand anderem. Ich habe Lucy²⁰ meine Geschichten erzählt, und sie sagte, ich hätte mich nicht wie eine Frau verhalten.“ Die ungarische Kunsthistorikerin, Szilvia Köves, versuchte bei ihren Nachforschungen herauszufinden, ob Arbeiten der Schüler dieser Schule erhalten geblieben waren. *„Das Resultat ist äußerst spärlich, da die Schule ihre Schüler auf die Aufnahmeprüfung vorbereitete, und die zu diesem Zweck erstellten Studien im Allgemeinen nicht aufbewahrt wurden. Allein im Nachlass der Malerin Ilka Gedő fanden wir auf 1939 datierte Aktzeichnungen, die aus der Gallé-Schule stammten. (...) Tibor Gallé half seinen jüdischen Schülern mittels seiner Beziehungen bei der Flucht, worauf die deutsche Botschaft mit einer drohenden Aufforderung reagierte. Danach war Gallé gezwungen unterzutauchen und ging nach Ráckeve, wo er sich 2–3 Tage lang in einem Hausboot auf dem Wasser aufhielt. Am 1. Mai kehrte er krank nach Hause zurück, in der Schule vertrat ihn während dieser Zeit seine Frau. Einige Tage später, am 15. Mai 1944, starb er, was das Ende der Schule bedeutete.“*²¹

An diese Zeit erinnert auch János Frank, ein namhafter ungarischer Kunsthistoriker, in einer Buchbesprechung zu einem Band mit Studien über Ilka Gedő: *„Um 1940 betreute eine Malerin namens Tott (Toto) in ihrem Atelier unweit der Wohnung der Familie Gedő zwei Teenager als Schüler: Ilka Gedő und mich. Außer dem fleißigen Zeichnen waren auch die Person und die Malmethode unserer Mentorin aufregend: Diese suggestive, ironische und noch junge Malerin hatte die Kunstakademie im Weimarer Deutschland besucht und brachte die freie, ganz besondere Atmosphäre und Stadtfolklore Berlins mit sich – den einstigen Westen. Die Werke von Ilka Gedő versprühten ihre Begabung – und ein ungreifbares Plus –*

²⁰ Es handelt sich um Dr. Lucy Liebermann, die einerseits die Exfrau Pál Pátzays, andererseits eine enge Mitarbeiterin von Pál Gegesi Kiss, eines Begründers der Europäischen Schule war. (Nach der Information von István Hajdu; István Hajdu: „Félig kép, félig fátyol – Gedő Ilka Művészete“ [Halb Bild, halb Schleier – die Kunst Ilka Gedős], in: István Hajdu – Dávid Bíró: *Gedő Ilka művészete*. [Die Kunst Ilka Gedős], Gondolat, Budapest 2003, S. 18.)

²¹ Szilvia Köves: „Gallé Tibor festőiskolája“ [Die Malschule von Tibor Gallé] In: *Reform, alternatív és progresszív műhelyiskolák (1896-1944)* [Werkstattschulen der Reformbewegung, der alternativen und progressiven Kunst, 1896–1944] Hrsg. Szilvia Köves. Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest 2003, S. 62.

geradezu, meine nicht. Im Alter von zwanzig dann zerriss ich meine eigenen Zeichnungen, es war nicht schade um sie. Nur eines bedauere ich: ein von mir mit Rotkreide gezeichnetes Bild von Ilka Gedő, mit ihren langen, bis zur Schulter reichenden roten Haaren; das wäre vielleicht mehr geblieben als ein Dokument.”²²

Ein Briefentwurf von Ilka Gedő vom 31. Mai 1943 ist ebenfalls erhalten geblieben, bei dem jedoch sowohl der Adressat, als auch die Tatsache, ob dieser Brief wirklich weggeschickt worden ist, unbekannt sind. Dort heißt es: *„Lieber Meister! / Ich habe Ihre interessierten Zeilen mit viel Freude gelesen. Ich habe sie direkt vor meinem Einzug in den Arbeitsdienst erhalten; dies ist auch der Grund dafür, warum ich so spät antworte. In der Zwischenzeit habe ich aufregende Dinge erlebt, deren Endergebnis ist, dass ich jetzt für ein paar Monate ein freier Mensch bin. / Was meine Arbeit betrifft, kann ich mich ihr nicht vollständig widmen, da meine Lebensumstände, die Sicherung eines Lebensunterhalts eine Vertiefung in der Arbeit verhindern, aber ich kann sagen, dass ich in meiner Freizeit fleißig und zu meinem eigenen Spaß arbeite und die zwei Blätter, die Sie bei der Ausstellung gesehen haben, auf diese Weise entstanden sind. / Während der Bildhauerarbeit male ich auch manchmal, man hat ja auch ein wenig Verlangen nach Farben, das man zum Ausdruck bringen muss. / In letzter Zeit mache ich aus Ton gebrannte Kunstgewerbegegenstände. / Denn als ich zum Arbeitsdienst musste, habe ich meine kleine Atelierwohnung aufgegeben, seitdem wohne ich bei meiner Tante! / Hinsichtlich der Zukunft habe ich keine bestimmten Pläne. / Im Sommer möchte ich auf jeden Fall irgendwohin fahren. Ich brauche eine körperliche und seelische Erholung jetzt sehr. / Aber da das Leben mir auch keine Ruhepause gewährt, werde ich vermutlich meine Sehnsucht nach Ruhe wieder einmal der Geschichte anvertrauen müssen. / Lieber Meister! Traurig habe ich von den Krankheiten in Ihrer Familie gelesen. In nächster Zeit fahre ich nach Budapest, und dann möchte ich Sie besuchen. Auch bis dahin bitte ich Sie, lieber Meister, mir eine Antwort zu schicken.“*

²² Élet és Irodalom, 1. August 1998. János Frank erwähnt dies auch in einem Interview: „Ich kannte die Malerin Márta Jeremiás, die im Weimarer Deutschland die Hochschule besucht hatte von zu Hause gut – bei ihr hatte ich 1939–1941 zeichnen gelernt. (Außer mit hatte sie noch eine Schülerin: Ilka Gedő)“ Hatvanas évek – Új törekvések a magyar képzőművészetben – Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, 1991. március 14.–június 30. [Sechziger Jahre. Neue Tendenzen in der ungarischen darstellenden Kunst – Ausstellung in der Ungarischen Nationalgalerie, 14. März – 30. Juni 1990] Hrsg: Ildikó Nagy und László Beke. Képzőművészeti Kiadó, Ungarische Nationalgalerie, Ludwig Museum, Budapest. S. 75.

Ein Brief von Milán Füst (28. Mai 1943) bezeugt, dass sich Ilka Gedő zu jener Zeit auch mit dem Gedanken der Heirat beschäftigte. (Aus der Zeit vor 1945 sind fünf, bedauerlicherweise in Stücke geschnittene Ölgemälde erhalten geblieben, die einen sehr gut aussehenden jungen Mann darstellen.) Auch in den erhalten gebliebenen Briefen stellt sich nicht heraus, um wen es sich wohl handeln mochte, doch sind die Zeilen von Milán Füst unmissverständlich: *„Liebe Ilka ! / Ich bedanke mich für Deinen schönen und klugen Brief und für das in mich gesetzte Vertrauen. / Meine Antwort auf all dies ist nur: bedenke, dass Du genau das durchmachst, was wir alle durchgemacht haben, und was alle durchmachen müssen, die ein Herz haben. Ich stelle nur noch eine Frage: Glaubst Du, dass es wirklich so gut ist, verheiratet zu sein? / Mit einem Wort: Das Ganze ist ein einziges Leiden, darauf musst Du vorbereitet sein, und deshalb bin ich ein großer Feind derer, die Kinder zur Welt bringen. / Aber alle tun es, also bin ich ein Feind aller. / Das heißt, Du musst dich an den Gedanken gewöhnen, wie das Leben eben ist. Und erwarte nicht, dass es sich so verändert, wie Du es gerne hättest. Denn es wird sich nicht verändern. Also, «auf biegen oder brechen» – wie der Deutsche sagt. Du musst dich danach richten, das ist der Lauf der Welt.“*

Während der Kriegsjahre fuhr Ilka Gedő regelmäßig nach Szentendre, in ein in der Nähe von Budapest liegendes Städtchen, das schon damals aufgrund seiner Künstlerkolonie berühmt war. Eine Monographie über die dortige Malschule erwähnt, dass *„ab dem Sommer 1936 einige junge, meist angehende Künstler Szentendre oft aufsuchten. (...) Sie waren teils Mitglieder der Gruppe der Sozialistischen Künstler, teils gehörten sie zu deren Freundeskreis (...) So gelangten außer den erwähnten Künstlern Pál B. Juhász, Ernő Berda, György Kádár, Éva Törzs, József Fehér, Félix Kassakovitz, Éva Barta, Ilka Gedő und György Nemes hierher.“*²³ Es ist anzunehmen, dass die Autorin der Monographie die Landschaftsbilder Ilka Gedős von Szentendre nicht kannte. Diese Bleistift- und Pastellzeichnungen zeichnen sich durch ihre besondere, markante Farbenwelt aus (25. Mappe und 31. Mappe sowie die Zeichnungen Nr. 18–38 der Ausstellung in Glasgow).

²³ Lenke Haulisch, *Szentendrei festészet, kialakulása, története és stílusa 1945-ig* [Die Malerei von Szentendre, ihre Entwicklung, Geschichte und Stil bis 1945] Akadémiai Kiadó, Budapest 1977.

Zurückzuführen ist dies auf die meisterhafte Leichtigkeit der Zeichnungen, doch in erster Linie auf die lebendige, französische Wildheit der Farben. (Die damals noch sehr junge Künstlerin hatte von ihrem Meister, Viktor Erdei, ein Buch von Paul Signac bekommen.²⁴) Ungefähr hundert dieser in Szentendre gezeichneten Landschaftsbilder sind im Nachlass erhalten geblieben. Auf einigen Pastellzeichnungen sieht man ein wahres Fest der Farben: starke Töne in Violett, Gelb und gefühlvollem Blau, als zöge ein Sturm heran (einige dieser Grafiken wurden in Glasgow gezeigt, so z. B. Nos. 12., 16., 20., und 21). Auch nach dem Krieg machte sie einige Pastellzeichnungen von Szentendre, die sie dann mit Ölgemälden ergänzte.

Glasgower Ausstellung: 12., 16., 20., 21. Bild



²⁴ Das Werk ist höchstwahrscheinlich: Paul Signac, *De Delacroix au néo-impressionisme*. (Paris, 1889, 1922)



Der Entwurf eines an Lenke Haulisch, die Autorin der oben erwähnten Monographie, geschickten, vermutlich vom Ende der siebziger Jahre stammenden Briefes ist in dem Manuskriptnachlass erhalten geblieben: *„Ich bin die Malerin Ilka Gedő. Es ist vielleicht merkwürdig, dass ich Dir schreibe, ohne Dich zu kennen. Im November 1969 war ich mit zwei Werken bei der Ausstellung über die Malschule Szentendre in Székesfehérvár vertreten, jedoch sind diese Werke durch einen Zufall nicht in den Katalog aufgenommen worden. / Ermuntert durch Deine wunderbare Vajda-Ausstellung²⁵ und durch Dein Buch mit dem Titel Szentendre festészet [Die Malerei von Szentendre], das ich vor Kurzem gelesen habe, kam mir der Gedanke, Dich einzuladen, um Dir meine Bilder zu zeigen. Ich habe das Gefühl, dass es für meine spätere Arbeit nützlich wäre, wenn Du kommen könntest. Nach langer Pause arbeite ich jetzt seit ca. zehn Jahren wieder, in einer großen – vielleicht unter dem Aspekt meiner Arbeit – allzu großen Isolation.“*²⁶

In einem 1985 erstellten Lebenslauf schildert die Künstlerin ihre Periode in Szentendre wie folgt: *„Meine erste Schaffensperiode ist mit Szentendre verbunden. Noch vor meiner 1945 erfolgten Aufnahme²⁷ arbeitete ich dort unter der Leitung von Viktor Erdei. Vor dem Krieg und während des Krieges entstanden viele hundert Zeichnungen und Pastelle von den*

²⁵ Es handelt sich um die 1978 in der Ungarischen Nationalgalerie veranstaltete Gedenkausstellung von Lajos Vajda.

²⁶ Das Manuskript befindet sich im Nachlass der Künstlerin.

²⁷ Im Herbst 1945 immatrikulierte sich Gedő an der Ungarischen Hochschule der Bildenden Künste.

Straßen, Höfen und Marktplätze usw. in Szentendre.” In ihren nach dem Krieg verfassten, den Lebensweg zusammenfassenden Erinnerungen wird ein künstlerischer Ausflug recht unangenehmer Art lebendig: *„Auf der Straße fiel mir vorhin auch eine Szene ein: Vielleicht war es das Jahr vor der Machtübernahme durch die Pfeilkreuzler oder noch früher. Ich ging an einem frühen Nachmittag irgendwo in der Nähe der Eisenbahn mit einer Mappe in der Hand. Zwei, drei etwa mit mir gleichaltrige Frauen standen vor einem Zaun oder Tor, und ich erinnere mich nicht mehr, was sie sagten, aber sie machten spöttische Bemerkungen über mich und lachten laut. Es war fürchterlich.“*²⁸ Der Maler Endre Bálint schreibt über Ilka Gedő in seinen Memoiren: *„Ilka Gedő tauchte, wie so viele andere auch, ab Mitte der dreißiger Jahre in Szentendre auf, und war auch als Erscheinung mit ihren lodernd roten Haaren ein besonderer „Farbtupfer“ der Stadt. Ihr Meister, wenn das ein guter Ausdruck ist, war Viktor Erdei, der in seinen Grafiken durch die zauberhafte Wirkung Rembrandts beeinflusst war, und dieser Einfluss war mit einem gewissen Maß an weiblicher Emotionalität durchdrungen auch in den Arbeiten von Ilka Gedő zu entdecken. Ilka Gedő zeichnete großartig, und ihre Zeichnungen waren nicht nur im akademischen Sinne einwandfrei, sondern sie konnte in diesen Zeichnungen Form und Emotionen in einer Weise ausdrücken, dass ihre Reife, ihre Bewusstheit und Gestaltungsfertigkeit kaum zu glauben waren.“*²⁹

Die im Nachlass erhalten gebliebenen Briefe bezeugen, dass Ilka Gedő im Sommer 1941 in Szentendre Urlaub machte. (Die Adresse war: Fő tér 16 /Frau Gyula Perlusz/). Vermutlich hat sie sich auch im Sommer 1943 dort aufgehalten, denn auf einer Karte, die sie von dem Maler Jenő Barcsay am 31. Juli 1943 erhielt, heißt es: *„An Malerin, Frl. Ilka Gedő. / Fő tér 16. (c/o Frau Gyula Perlusz) / Liebe Ilka! / Am Sonntag werde ich zu Hause sein. Ich erwarte Sie also bis halb 12 vormittags in der Künstlerkolonie. / Es grüßt Sie Jenő Barcsay.“* Am 17. Juni 1943 schreibt Ilka Gedő aus Szentendre die folgende Karte an ihre Mutter: *„Die Kost ist nach wie vor sehr gut. Das Abendessen löse ich bei Huzsvik so, dass ich mir ein Bier kaufe und für 60 Fillér bekommt man ein ordentliches Stück Schafskäse dazu.“* In einem Brief vom 21. August 1984, den Ilka Gedő zusammen mit ihrem Mann an den Schriftsteller Miklós Szentkuthy schrieb, erinnert sie sich an diese Zeit in Szentendre wie folgt: *„Ich war nie*

²⁸ Heft Nr. 250 im Nachlass der Künstlerin.

²⁹ Endre Bálint, *Életrajzi törmelékek* [Autobiografische Fragmente], Magvető Könyvkiadó, Budapest 1984, S. 148.

Mitglied der Europäischen Schule³⁰. Ich hätte auch kaum eines sein können. Als ich in Szentendre als Schülerin von 13–14 Jahren zu zeichnen anfang, waren Júlia Vajda, Margit Anna usw., mehr als 10 Jahre älter als ich und redeten überhaupt nicht mit mir. Sie waren rebellische junge Künstler. Ich dagegen eine geschickt zeichnende Göre. Dieser Charakter der Beziehung ist lächerlich lange erhalten geblieben. Es kam ihnen überhaupt nicht in den Sinn, einen/eine Benjamin(ova) in ihren Kreis aufzunehmen.”³¹

Ilka Gedő begegnet oft dem Freund der Familie Gedő, Viktor Erdei, der, wie bereits erwähnt, als der Meister der jungen Künstlerin galt, sowie seiner Frau Ada Karinthy, so schreibt sie am 21. Juni 1943: *„Gestern hatte ich soeben mein Mittagessen bei H. beendet, als Ada und Viktor hereinkamen. Ich blieb bis sie ihr diskussionsreiches Mittagessen beendet hatten und begleitete sie dann zu Teri, später machten Viktor und ich einen Spaziergang. Bei Teri haben wir zusammen zu Abend gegessen, wonach ich mit Viktor auf das Schiff wartete. Er hat mir ein großartiges Buch versprochen. Signac, der Maler, hat es geschrieben. Ich will nicht zu sehr in die Einzelheiten gehen, das nächste Mal bringt er es mit.*” In einem Brief vom 22. Juni 1943 an die Mutter (die Anredeform: der gnädigen Frau Dr. Simon Gedő) schreibt sie Folgendes: *„Jetzt sitze ich hier am Tisch der Schiffstation... Schon gegen zehn war ich draußen bei der Borpince utca, an einem kleinen heruntergekommenen Haus. Jetzt habe ich etwas hier am Ufer gefunden, ich gehe auch gleich dorthin. Mit Ada habe ich natürlich ständig Kontakt. Die Singers waren auch bei Ada draußen. Heute Abend gehe ich die Singers zusammen mit Ada besuchen. Ich sehe sie jeden Tag. Kmetty und Barcsay bin ich flüchtig begegnet. Perlrott ist auch hier, aber ich habe ihn noch nicht gesehen. Er interessiert mich auch nicht..”* Und am kommenden Tag heißt es: *„Das Mittagessen war gut, jetzt ruhe ich mich ein wenig aus, und dann feiere ich den langen Nachmittag, vielleicht sogar bis 9 Uhr. Als Du weggegangen bist, war ich noch bei Ada, die mich mit Grießbrei mit Johannisbeeren traktiert hat, zu Hause habe ich dann noch einmal zu Abend gegessen. Viktor Erdei kommt am 28. oder 29. Bestimmt bringt er mir das Buch von Signac mit.*”

³⁰ Die Europäische Schule, eine 1945 von Imre Pán, Pál Gegesi Kiss, Ernő Kállai und Árpád Mezei gegründete Künstlergruppe, existierte lediglich vier Jahre lang. Die Mitglieder der Gruppe arbeiteten an der Erschaffung eines modernen ungarischen Kunstlebens, das sich in den Kreislauf Europas eingliedern würde.

³¹ Briefentwurf in dem Nachlass der Künstlerin.

In dem Nachlass der Künstlerin findet sich weiterhin eine schriftliche Benachrichtigung aus dieser Zeit, dass Ilka Gedő als Anerkennung ihres künstlerischen Schaffens 1942 einen Preis von 50 Pengő der Israelitischen Gemeinde in Buda gewonnen hat. In einem anderen Brief (vom 16. Nov. 1943) heißt es jedoch: *„Leider muss ich Sie darüber benachrichtigen, dass die fragliche Ausstellung vom Verband der Ungarischen Grafiker veranstaltet wird, und nur dessen Mitglieder teilnehmen können. Wenn Sie Mitglied werden wollen, geben Sie mir Bescheid, und ich werde Sie empfehlen, diese Ausstellung haben wir allerdings verpasst. Mit hochachtungsvollem Gruß: György Z. Sas.“*

1942 nahm die Künstlerin mit ihren Grafiken an der durch die Gruppe Sozialistischer Künstler veranstalteten Ausstellung unter dem Titel *Szabadság és a nép* (Freiheit und Volk) teil, die jedoch einige Tage nach der Eröffnung durch die Behörden verboten wurde. Ein umfangreicher Band über die ungarische Kunst der Jahre von 1919 bis 1945 erwähnt, dass *„sich anlässlich dieser im März 1942 in der Zentrale der Gewerkschaft für Metall veranstalteten Ausstellung den antifaschistischen und pazifistischen Künstlern in einem nie dagewesenen Umfang Künstler anschlossen, die nicht zur Gruppe der Sozialistischen Künstler gehörten, somit nahmen außer den Mitgliedern auch István Szőnyi, Aurél Bernáth, Róbert Berény, Pál Pátzay sowie die Meister des bürgerlich-progressiven Gresham-Kreises teil.“*³² Womöglich hatte sich die damals noch sehr junge Künstlerin diesen letzteren zwei Gruppen angeschlossen und konnte ihre Arbeiten so ausstellen. Zudem geht aus ihren Aufzeichnungen hervor, dass sie sowohl Pál Pátzay als auch Róbert Berény kannte. (Ilka Gedő wird im Zusammenhang mit dieser Ausstellung unter den Künstlern der Malschule Szentendre erwähnt.) In seinen Erinnerungen schreibt der Kritiker György Vértés über den Volksfrontcharakter der Ausstellung, und erwähnt den Namen Gedő in einer langen Aufzählung derjenigen Künstler, die *„außer den Ehren- und Gründungsmitgliedern der Gruppe Sozialistischer Künstler“* an der Ausstellung teilnahmen.³³ Laut einem Zeitungsbericht wurde eine Zeichnung Gedős ausgestellt (*Sitzender alter Mann*).³⁴

³² *Magyar Művészet (1919-1945)* [Ungarische Kunst, 1919–1945] Bd. I, Akadémiai Kiadó, Budapest 1985.

³³ György Vértés: *Művészek a szabadságért* (A „Szabadság és Nép” kiállítás 1942-ben) [Künstler für die Freiheit, die Ausstellung „Freiheit und Volk” 1943], Hrsg. Nóra Aradi: „Szabadság és a Nép” (A Szocialista Képzőművészek Csoportjának dokumentumai) [„Freiheit und Volk” – Die Dokumente der Gruppe Sozialistischer Künstler]. Corvina Kiadó, Budapest 1981, S. 318.

³⁴ Ebd. S. 287.

Zwischen 1942 und 1944 besuchte Ilka Gedő auch die Freie Schule von István Örkényi-Strasser. Ein von Gedő's Meister zusammengestellter Band stellt die Künstlerin mit folgenden Sätzen vor: *„Gedő ist 1921 in Budapest geboren. Nach Beendigung des Gymnasiums besuchte sie einige Monate eine Malschule. Mit Ausnahme dessen entwickelt sie ihr Können seit ihrer Kindheit selbst. Anfangs wählt sie ihre Modelle aus dem Familienleben. Später bringt sie erspähte Straßenszenen zu Papier. Darunter einige Zeichnungen, die ein seltenes Beispiel der Einfühlung zeigen. Die menschlichen Darstellungen auf diesen Zeichnungen geben sich nie falsch oder gekünstelt, um gefällig zu erscheinen, sondern zeigen ein ehrliches Bild der Realität“*.³⁵ Die Künstlerin nahm an der Ausstellung des OMIKE³⁶ teil, die vom 24. September bis zum 17. Oktober 1943 in den Sälen des Jüdischen Museums veranstaltet wurde. (Hier stellte sie folgende Zeichnungen aus: *Schmiede, Alte Frauen, Am Dorfrand und Garten*, 1944 dann die Grafiken *Kai* und *Häuser auf dem Land*.)

Laut der Erinnerungen der Kousine von Ilka Gedő verdiente sie ihren Lebensunterhalt von 1943 bis 1944 mit dem Verkauf gebrannter Keramik. In einem Brief vom 16. Februar 1944 aus Hódmezővásárhely heißt es: *„Liebe Ilka! / Ich beantworte jetzt sowohl Deinen nach Pest geschickten als auch Deinen an Herrn Tildy geschickten Brief. Ich habe beide Briefe mit Tildy besprochen und wir sind folgendermaßen verblieben: Wir bitten Dich darum, worum wir Dich schon persönlich gebeten haben. Gib bei Groß- und Einzelhandelsverkauf Deine Detailpreise an. Wir sind gerne bereit, auf einmal auch größere Mengen von Dir zu übernehmen, aber in diesem Fall müsstest Du dann günstigere Preise in Rechnung stellen.“*³⁷

Ab dem Frühjahr 1944 beschleunigte sich die schnelle und völlige Ausgliederung der Juden aus der ungarischen Gesellschaft. Am 5. April 1944 traf die ungarischen Juden die erste Zwangsverordnung: Jeder Jude musste den gelben Stern tragen. Es wurde verordnet, dass die Fahrzeuge in Besitz von Juden zwecks späterer Beschlagnahme durch das Verteidigungs-

³⁵ Katalin S. Nagy: Emlékkavicsok / Holocaust a magyar képzőművészetben 1938-1945/ [Erinnerungskiesel / Der Holocaust in der ungarischen bildenden Kunst 1938–1945], Glória Kiadó, Budapest 2006, S. 272.

³⁶ Landeskulturverein der ungarischen Israeliten, Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület (OMIKE)

³⁷ Brief aus dem Nachlass der Künstlerin.

ministerium registriert werden mussten. Juden war es nicht mehr erlaubt, als Staatsbeamte tätig zu sein, die Anwaltskammer schloss die jüdischen Anwälte aus ihren Reihen aus. Am 7. April wurde die Reisefreiheit der Juden eingeschränkt. Jüdisches Eigentum wurde beschlagnahmt, und als Folge dessen wurden die Geschäfte der Juden geschlossen. Am 21. April fand die Beschlagnahmung der Lagerbestände von jüdischen Geschäften statt, und die Regierung verordnete die Gettoisierung der Juden. Es folgte noch eine Reihe von Demütigungsmaßnahmen, die jedoch die Juden der Hauptstadt betraf, da das Judentum der Provinz bereits ab dem 15. Mai in Konzentrationslager verschleppt wurde. Am 7. Juli wurde die Verschleppung der Juden außerhalb Budapests eingestellt, doch die Juden, die in Dörfern in der unmittelbaren Nähe der Hauptstadt lebten, wurden auch noch am 8. Juli verschleppt. In Budapest wurde die Idee der Errichtung eines zentralisierten Ghettos abgelehnt, stattdessen mussten die Juden in für sie bestimmte Häuser übersiedeln. Die diesbezügliche Verordnung trat am 16. Juni 1944 in Kraft. Laut dieser war eine jüdische Familie zu einem einzigen Zimmer berechtigt. Die Juden mussten also ihre Wohnungen verlassen und räumen. Die Gruppe der Juden, die man später Ghetto-Juden nannte (Jungen unter 14 und Mädchen unter 16, schwangere Mütter, Kranke, Frauen über 50 und Männer über 60) mussten in das am 29. November eingerichtete Ghetto umziehen. Hunger, Wassermangel und fürchterliche hygienische Zustände forderten viele Opfer. Jeden Tag mussten 80–120 Tote beerdigt werden. Als die Rote Armee das Ghetto am 17. Januar 1945 befreite, lagen 3000 Leichen auf den Straßen des Ghettos.

Im Sommer 1944 zog Ilka Gedő in das mit gelbem Judenstern versehene Haus in der *Erzsébet krt* 26. Dieses Haus, in dem Ilka Gedő bis zum 18. Januar 1945 lebte, befand sich in der unmittelbaren Nähe des späteren Ghettos. Zunächst war dieses Gebäude Teil des Notkrankenhauses in der *Wesselényi Miklós utca* 44, das später als Obdach für Waisen oder verlassene Kinder diente. Diese Kinder erscheinen auf den Ghettozeichnungen von Ilka Gedő. Nach der Machtübernahme durch die ungarischen Faschisten am 15. Oktober 1944 verschlechterte sich die Lage der Juden zunehmend. Männer zwischen 16 und 60 und Frauen zwischen 18 und 40 wurden mobilisiert. Laut Schätzungen wurden 25 000 Männer und 10 000 Frauen zwecks „Verteidigung der Heimat“ deportiert. Am 2. November wurden alle jüdischen Frauen mobilisiert, die nähen konnten, am 3. November dann alle Frauen zwischen 16 und 40 Jahren. Es ist heute kaum mehr zu rekonstruieren, wie es Ilka Gedő gelang, der

Deportation zu entkommen. Nur in den Erinnerungen von Endre Bíró, dem Mann von Ilka Gedő, findet man einen kurzen Hinweis: *„Ilka befand sich zweimal in großer Gefahr. Einmal musste sie sich zusammen mit ihrer Freundin am Bahnhof melden. Sie waren der Deportation entkommen, weil nicht genug Waggon zur Verfügung standen. Es wurde ihnen gesagt, sie sollten nach Hause gehen und am darauffolgenden Tag wiederkommen. (...) Ilka ging nach Hause, und sagte sich: Ich werde doch nicht verrückt sein und wieder hingehen, und sie ging auch nicht. (...) Einmal wurde das Haus, in dem sie wohnte, durch die Polizei angegriffen, und Ilka versteckte sich unter einer riesigen Daunendecke, und als die Bewohner zum Zählappell antreten mussten, sagte ein Rabbiner mit dünner hoher Frauenstimme «ja», woraufhin das Haus durchsucht wurde, aber Ilka wurde nicht gefunden.»*³⁸ Am 29. November 1944 wurde das Ghetto errichtet, in dessen Nähe sich das Haus in der Erzsébet körút 26 befand. Es herrschten fürchterliche Zustände, und in den letzten Tagen der Belagerung konnten sie die Toten nicht mehr auf den Friedhof hinausbringen: Die Leichen legte man in eine Ecke des riesigen Innenhofs des Miethauses und deckte sie mit Karton zu.

Die Verluste des ungarischen Judentums während des Zweiten Weltkriegs betrugen 564 500 Menschen, inbegriffen 63 000 Personen, die vor der deutschen Besetzung Ungarns vernichtet worden waren. Von den 501 500 Opfern nach der Besetzung, waren 267 800 Opfer aus dem Gebiet Trianon-Ungarns (83 500 Opfer aus Budapest, 182 300 Opfer aus der Provinz), während die Zahl der Opfer aus den zurückerhaltenen Gebieten 233 700 betrug. In dem Zeitraum von 1941 bis 1945 sind von den 825 000 als Juden betrachteten Personen 564 000 vernichtet worden, und 260 500 überlebten den Krieg. Die Zahl der überlebenden Juden in Budapest betrug 109 000.

Wie schon erwähnt, zeichnete Ilka Gedő ab dem Alter von 11 Jahren kontinuierlich, wo immer sie auch ging. Die Reihe ihrer Zeichnungen lässt sich chronologisch ordnen, und so begegnet man einem visuellen Tagebuch. Dieses Tagebuch führte sie auch während der im Ghetto verbrachten schrecklichen Monate weiter. *„Fast idyllisch wirken die einfachen, ruhigen Szenen der Ghettobewohner. Nur indirekt deutet die Künstlerin den Holocaust an. Nicht Tragik oder Melodramatik kennzeichnen die sehr detailliert ausgeführten Darstellungen.*

³⁸ Das Interview zum Lebensweg von Endre Bíró, das derselbe dem Budapester Oral History Archive gab und dessen maschinengeschriebene Fassung sich im Nachlass der Künstlerin befindet.

Das Leiden der Menschen wird nicht in seiner Grausamkeit gezeigt. Und dennoch spiegelt sich in den Skizzen eine unsagbare Traurigkeit wider.”³⁹ In der Tat sind auch in dieser bedrückenden Atmosphäre kontinuierlich Zeichnungen entstanden, da Ilka Gedő ihre Zeit mit Zeichnen und Lesen verbrachte. Im Zusammenhang mit diesen Werken schreibt Katalin S. Nagy: *„Die erschrockenen, weit aufgerissenen Augen der Kinder, ihre Traurigkeit – an ihrer Brust der Davidstern – zeugen noch mehr von der Hoffnungslosigkeit, Zukunftslosigkeit und Todesnähe als die ausgelieferte Lage der abgemagerten und schäbig gekleideten Erwachsenen. Während sie sich der Gegenwart und den Umständen anpassen, versuchen sie, das Unnatürliche als natürlich, das Ungewöhnliche als gewöhnlich zu akzeptieren. (...) Ilka Gedő erfasst jene Momente, in denen sie ihren Kontakt zu der sie umgebenden Welt verlieren.*”⁴⁰

Junge mit Davidstern, Budapester Ghetto, 1944 (Yad Vashem Art Museum, Image 42)



³⁹ Brigit Lehmkuhler: „Opfer und Täter” (Zeichnungen von Gedő und Román im Jüdischen Museum)
In: *Pester Lloyd*, 8. März 1995

⁴⁰ Katalin S. Nagy, a. a. O. S. 274.

Mädchen mit Masche, Budapest Ghetto, 1944 (Yad Vashem Art Museum, Image 64)



Ein jeder wusste, dass es nur eine Frage der Zeit war, bis die Russen die Stadt befreien würden, doch niemand konnte mit Sicherheit wissen, ob er die Befreiung erleben würde (Es sollte hier erwähnt werden, dass das Yad Vashem Art Museum 130 Werke aus dieser Serie der Ghettozeichnungen in seiner Sammlung hat.) *„In dieser Hölle, die sich kaum von den Konzentrationslagern unterschied, begann Ilka Gedő zu zeichnen, sie hielt ihre Umgebung und Mitmenschen fest, alte Menschen und ausgelieferte Kinder. Die hier entstandene Serie Ilka Gedős ist einzigartig in der Geschichte der ungarischen Kunst, schon allein wegen ihres dokumentarischen Charakters. Doch ist sie sehr viel mehr als das: Sie weist über das unter moralischem Gesichtspunkt wertvolle, ästhetisch jedoch meist sekundäre Phänomen der Lagerkunst hinaus. Ihre Zeichnungen sind nicht nur Berichte über das Zeitalter der Hölle, sondern erheben sich auch ungewollt zu Gleichnissen des Ausgeliefertseins und der Demütigung.“*⁴¹ Ein anderer Kunsthistoriker betont, dass *„die paradoxerweise fast lyrisch-*

⁴¹ Péter György, Gábor Pataki und István F. Mészáros, *Gedő Ilka Művészete (1921-1985) /The Art of Ilka Gedő (1921-1985)*. Új Művészet Kiadó, Budapest 1997, S. 20.

ruhigen Bleistiftzeichnungen von erschöpften schlafenden Frauen und Kindern wirken, als ob sie im friedlichen Künstleratelier aufgenommen wären.“⁴²

Im Ghetto sind auch vier Selbstbildnisse entstanden. 1944 war die Künstlerin erst 23 Jahre alt, dennoch blickt uns auf einem der im Jad Vashem Art Museum ausgestellten Selbstbildnisse eine Person an, deren Alter nicht definierbar ist oder die doch eher gealtert scheint. Die Augen zeugen von der schon erfolgten Gebrochenheit, die aus dem Bogen der zusammenpressten Lippen nach unten verlaufende Linie hingegen zeigt, dass sie noch Kraft für den Kampf um ihr Leben hat.

Selbstbildniss aus dem Budapester Ghetto, 1944, Yad Vashem Art Museum



Auf dem Selbstbildnis in der Sammlung des Ungarischen Jüdischen Museums stellt sie sich im für sie typischen Dreiviertelprofil selbst vor der Zeichentafel sitzend dar und betont die Würde der eigenen Person.

⁴² István Wagner: „Raiffeisen Galerie zeigt die Werke von Ilka Gedő“ *Budapester Zeitung*, 15. Dezember 2003

Selbstbildniss aus dem Budapester Ghetto, 1944, Jüdisches Museum, Budapest



Auf einer anderen Zeichnung (Mappe 10: 31. Bild) blickt ebenfalls eine alte Frau auf, die sich mit dem Ellbogen auf den Tisch stützt, während ihr Kopf auf der Hand ruht und ihr Blick sich auf den Betrachter richtet. Das rechte Auge sieht uns an, während der Blick des anderen Auges sich zunächst in der Ferne zu verlieren scheint, doch letztendlich auch den Betrachter anblickt.

Selbstbildniss aus dem Budapester Ghetto, 1944, 10. Mappe: 31. Bild



Auf wieder einer anderen Zeichnung (Mappe der Addenda: 65. Bild) ruht der Kopf auf dem Arm und auf der Hand, die Augen starren, so scheint es, in die Ferne, ins Nichts: Das Ich sucht die Stütze in sich selbst.

Selbstbildniss aus dem Budapester Ghetto, 1944, Addenda: 65. Bild



4. Die Periode von 1945 bis 1949

Ilka Gedő lernte ihren späteren Ehemann, Endre Bíró, in einer Villa in der Ady Endre út bei einer Zusammenkunft von Künstlern, die zum Großteil der Europäischen Schule angehörten, am Silvesterabend 1945 kennen. Diese Villa war ein von den Eigentümern verlassenes Haus, das einige bekannte Künstler in Besitz genommen hatten. Die dort eingezogenen Künstler wurden bald die Bewohner der Villa und mussten erst ausziehen, als einige Jahre später ein hoher kommunistischer Funktionär Gefallen an derselben fand. Zu dieser Zusammenkunft hatte Júlia Vajda Endre Bíró eingeladen. Er und Ilka Gedő heirateten am 19. August 1946 und begannen ihr gemeinsames Leben in jener Wohnung in der Fillér utca, in der die Familie Gedő bis 1944 gewohnt hatte.

Aufgrund der Maßnahmen gegen die Budapester Juden im Sommer 1944 war die Familie Gedő aus ihrer Wohnung in der Fillér utca 30 in die Erzsébet körút 26 umgezogen, wo sich die Verwandten in der riesigen Wohnung von Tante Risa drängten, so unter anderem auch die Tante von Ilka Gedő und deren Mann, Ignác Steiner, sowie deren Kinder, Júlia und Erik. Hier lebte Ilka Gedő also bis zum 18. Januar 1945. Nach der Belagerung konnte sie jedoch nicht gleich in die alte Wohnung der Familie Gedő zurückziehen, und zog somit in die Wohnung der Familie Steiner (Alsó-Erdősor 18). Und hier kam es zu dem ersten merkwürdigen Ereignis. Als die Familie Gedő endlich ihre ursprüngliche Wohnung zurückbekommen hatte, zogen nur Ilka Gedő und ihre Mutter dorthin, Simon Gedő ließen sie in der Steiner-Wohnung zurück. Was daraufhin geschah, ist nur zu erraten, doch – wie sich später herausstellte – war das Wesentliche an der Geschichte, dass Simon Gedő und seine Frau ohne Heim blieben. 1953, einige Monate vor der Geburt ihres zweiten Sohnes, kam es dann dazu, dass Ilka Gedő und Endre Bíró ihre Wohnung auf dem Rosenhügel gegen eine große Dreizimmerwohnung in der Baross utca eintauschten. Damals bat die in Untermiete wohnende und ihres Goldes beraubte (dazu später mehr) Elsa Ilka Gedő um einen Schlüssel, damit sie leichter kommen könne, um bei der Erziehung der Kinder behilflich zu sein. Meine Eltern wiesen diese Bitte jedoch eindeutig zurück, und es kam zu einem heftigen Streit. Elsa starb kurz darauf, am 7. Februar 1954. Endre Bíró berichtet darüber mit einer gnadenlosen Sachlichkeit: *„Ich muss auch über den Tod von Elsa etwas sagen. Es war ein hässlicher Tod, und der Tod erreichte sie einsam. Es war eine Grippe-Epidemie im Umlauf, und Elsa wurde so krank, dass man sie*

ins Krankenhaus bringen musste. Am Tag, nachdem sie ins Krankenhaus gekommen war, am 7. Februar 1954, verstarb sie. Ihr Herz war in einem solch fürchterlichen Zustand, dass die Grippe Elsa ein Ende machte.“⁴³ Daraufhin zog Simon Gedő, der die Untermietswohnung in der Erzsébet fasor aufgab, wieder in die Wohnung seiner Schwägerin: Damals war er 74 Jahre alt. Doch auch dort blieb er nicht lange, denn wie Endre Bíró in seinen Erinnerungen berichtet: „Es hatte nicht viel Sinn, dass er weiter bei seiner Schwägerin wohnte, deshalb zog Simon später zu uns.“ (Dies geschah im Mai 1954.) Doch Ilka Gedő irritierte die Anwesenheit ihres Vaters derart, dass sie Simon in eine Untermietswohnung in der Innenstadt „gaben“, wo er zur Unterkunft (für nicht wenig Geld) auch Verpflegung erhielt. Endre Bíró schreibt später: „Simon hatte ein sehr schönes Zimmer. Er wohnte in einer sehr zivilisierten Wohnung, war jedoch in Gesellschaft lächerlicher Kleinbürger gelangt, und das war schon sehr seltsam.“ Simon Gedő verstarb am 11. September 1956. (Nach der Sterbeurkunde war sein letzter Wohnort: Október 6. utca 24 im 5. Bezirk von Budapest. Auf der Rückseite der Urkunde ist zu lesen: „Die Bestattungsgebühr wurde entrichtet.“)

Endre Bíró erinnert sich daran folgendermaßen: „Als der Krieg kam, kaufte Elsa von ihrem ersparten Geld Goldmünzen, ich glaube, Napoleon-Münzen, vielleicht zwölf oder zweiundzwanzig. Als die Wohnung geräumt wurde, weil sie in das für Juden bestimmte, mit dem Davidstern markierte Haus ziehen musste, wurde Elsa vollkommen apathisch und versuchte überhaupt nichts zu retten. Ilka hingegen war energisch und versteckte die Goldmünzen, indem sie sie in eine schmale Leinenwurst, so breit wie die Münzen selbst, einzeln einnähte, und das Ganze dann hinter den Buchrücken des großen Wörterbuchs applizierte. Diese Wörterbücher (und eine Menge anderer Bücher) gab sie einem bekannten Gemischtwarenhändler, der sein Geschäft am Anfang der Straße, am jetzigen Markt hatte. Als sie sich nach der Belagerung das erste Mal draußen umsahen, gingen sie in den Laden, der selbstverständlich aufgebrochen und im wahrsten Sinne des Wortes von den Soldaten vollgeschissen war, die wohl ihr Lager dort aufgeschlagen hatten. Aus den Wörterbüchern waren die Seiten gründlich herausgerissen, die Münzen hingegen befanden sich zu Ilkas großem Triumph nach wie vor unversehrt und in voller Zahl dort.“⁴⁴

⁴³ Interview mit Endre Bíró zu dessen Lebensweg

⁴⁴ Endre Bíró: Erinnerungen an die Familie Gedő-Weiskopf, Manuskript, S. 17-19.

Bíró berichtet weiter: „Erik, der damals, ich glaube, 17 Jahre alt war, übernahm die Leitung des kleinen Margarinebetriebs seines Vaters, der während der Belagerung verschwunden war. Darauf lastete eine große Steuerschuld. Er war damit konfrontiert, ins Gefängnis zu kommen, wenn er nicht eine, ich weiß nicht wie hohe, Summe bezahlte. Lenke erzählte dies Elsa, die ihr die Goldmünzen ohne zu zögern gab. Diese reichten auch dazu, die Schulden der Firma Steiner, wegen derer Erik das Gefängnis drohte, zu bezahlen. Die Goldmünzen verkauften sie allerdings nicht, sondern gaben sie jemandem als Pfand, der ihnen dafür einen Kredit gab, vermutlich mit hohen Wucherzinsen. Als sie diesen Kredit zurückzahlen wollten, leugnete der Betreffende, nach Eriks Erzählung, den Erhalt der Goldmünzen. Von so etwas kann man kein Schriftstück anfertigen. Der Betreffende war irgendeine «Vertrauensperson», die die Goldmünzen einfach leugnete. (...) Da geschah es, dass die Gedő-Eltern uns die Wohnung in der Fillér utca gaben. Sie blieben eine Zeit lang (genau weiß ich nicht, wie lange) bei den Steiners. (...) Als Dani geboren wurde (26. September 1947) wohnten sie schon eine ganze Weile in der Wohnung Ecke Városmajor utca; in der Szilágyi Erzsébet fasor 10. (...) Dort lebten sie in einem kleinen Zimmer. Auch das hatte sein Gutes, nämlich dass meine Schwiegermutter als Babysitter zu uns kommen konnte. Auch wir konnten Dani hinbringen: Es war sehr gut, dass sie in der Nähe wohnten. (...) Im Zusammenhang mit den Goldmünzen gab es irgendeine sehr komplizierte Verrechnung unter den Geschwistern. Lenke gab Elsa Silbergegenstände und was weiß ich, was, um das Wohnen, die Kost der Gedős auf irgendeine Weise anzurechnen, denn sie lebten seit der Belagerung dort. Ilka wärmte das Thema jedoch später, vor einigen Jahren, als uns die Wohnungsprobleme der Kinder zu drängen begannen, trotz meines heftigen Protestes, wieder auf – auch Juli brachte es in Briefen zur Sprache. Letztlich weiß ich nicht, inwiefern sie recht hatte. Ich war sehr dagegen, dass es nach einer so langen Zeit wieder zur Sprache kam.“ Der Bruder von Júlia Steiner, Erik, ging mit aller Sicherheit 1950⁴⁵ nach Israel, denn in einem Brief vom 1. März 1955 schreibt er, dass er schon seit fünf Jahren in Israel lebe: „Nun sind es schon fünf ganze

⁴⁵ Nach der Studie des Umfeldes (S. 6) von Júlia Steiner im Dossier zu ihrer Person (K-703/T), das im Historischen Archiv des Staatssicherheitsdienstes zu finden ist, heißt es „Erik Steiner hat seine schulische Laufbahn vor der Befreiung beendet. Nach der Befreiung leitete er den Betrieb für Margarine und Fette. 1948 stellte er die Produktion aufgrund des Mangels an Rohstoffen ein und verkaufte die Maschinen. Danach schrieb er sich am Institut für Rabbinerausbildung ein. Dies besuchte er bis 1950. Am 12. 05. 1950 fuhr er zu einer Studienreise nach Palästina, von wo er nicht mehr zurückkehrte. Die Informanten sind der Ansicht, er führe sein Studium in Jerusalem fort. Mit seinen hier lebenden Verwandten korrespondiert er, er hat seine Mutter und Schwester des Öfteren gebeten, ihm nachzureisen.“

Jahre, dass ich hier lebe, und es ist wirklich eine große Gemeinheit meinerseits, dass ich in dieser Zeit so selten geschrieben habe. Ilka könnte auch mal schreiben. Ich sage es nicht deshalb, aber ein Brief kommt aus Jerusalem ebenso in Pest an wie umgekehrt. Aber macht nichts, wenn Ilka meint, dass sie mir nichts zu schreiben hat, dann soll sie ruhig weiter schweigen. (...) Ich gestehe, dass mich das Wissen darum, dass Mutter zu euch geht und ihr die Kinder manchmal in die Alsó-Erdősor bringt (ein hässlicher Ort?), sehr freut. Es würde mich interessieren, ob Du Béla Tábor manchmal siehst, und so weiter. Danis Hand ist bestimmt schon besser und wird sicher auch noch besser, und ich glaube, dass Dani das, was nicht in Ordnung kommt, mit gesunder Seele, mit seinem Geist überbrücken wird. Ich würde auch gerne etwas über Onkel Simon hören. Meine Mutter schweigt sich nämlich hartnäckig über ihn aus.” Erik, dem 1949 wegen seiner Schulden noch das Gefängnis drohte, gab diese zurück und wanderte dann sogleich nach Israel aus. Die Geschichte hat leider auch eine solche Lesart, dass Erik, nachdem er das alte Ehepaar Gedő ausgenommen hatte, die zur Untermiete wohnend ihre letzten Ersparnisse gegeben hatten, auswanderte. Diese Vermutung ist daher nicht unbegründet, weil Júlia, die Kousine von Ilka Gedő, in einem Brief vom 9. Dezember 1979 schreibt: *„Hinsichtlich meines Briefes, den ich vor einigen Wochen als Antwort auf Deine beiden Briefe geschrieben habe, hattest Du vielleicht das Gefühl, ich wolle Erik rein waschen oder die Tatsache, dass er sie ausgenommen hat, und ich es nach dem Motto „Lenke hilft Onkel Simon und seiner Frau“ abtun will. Diese Schulden gibt es wirklich. Höchstens nicht in vollem Umfang. Ich will wissen, inwiefern ja, und ich werde von meiner Seite aus alles dafür tun, wenn auch nicht in ursprünglicher Form, dass dieses Geld, mit dem uns Elsa damals ausgeholfen hat, zu Dir zurückgelangt.”* Aus dem Briefwechsel zwischen Ilka Gedő und Júlia Steiner geht hervor: *„Elsa hat Erik beziehungsweise den Steiners damals Schnellhilfe geleistet, welche sie dazu brauchten, um die Belastungen des bereits liquidierten Betriebs zu senken. Der Arbeitslohn und die Ablösungsumme der gekündigten Arbeiter mussten bezahlt werden. Elsas Hilfe hat Erik jemandem als Pfand gegeben, der ihm eine Summe gab, und sie besprachen die Möglichkeiten der Auslösung. Dies hat dieser Mann in einer Weise, die einem Betrug gleichzusetzen ist, nicht eingehalten.”* Erik hatte Schulden, die er nicht zurückzahlen konnte. Die Goldmünzen, die er bekommen hatte, verpfändete er und zahlte mit dem so erhaltenen Geld seine Schulden. Wann und wie hätte er so schnell wieder Geld beschaffen können, dass man schon von dem Auslösen des Pfandes hätte sprechen können? Doch die im Brief geschickte Erklärung wird fortgesetzt:

„Eriks Dummheit bestand darin, dass er dem oben erwähnten Mann, der seitdem schon seit zehn Jahren verstorben ist, blind vertraute, alles war nur mündlich besprochen, und beim Auslösen sagte der Kerl, dass die Sachen an einem Ort seien, an den er nicht herankomme, Schluss, Ende. (...) Zur gleichen Zeit verschwand in gleicher Weise (...) Mutters Armband, das sie zu ihrem Dokortitel erhalten hatte, und die goldene Kette der Taschenuhr von Ignác Steiner sowie ein Paar Ohrringe der Familie von Ignác Steiner. (Mehr gab es auch nicht, und es blieb auch nichts.) Als sich herausstellte, dass der Pfand nicht ausgelöst werden konnte, gab Lenke Ilka noch zu Lebzeiten Elsas einen wertvollen ca. 1,5 Quadratmeter großen bordeaux-roten Persianer und noch etwas. Als Lenke von uns ging, bekam Ilka auch ein Paar silberne Kerzenhalter und ein sechsteiliges silbernes Besteck als Entschädigung. „Lenke hilft Onkel Simon und seiner Frau“ war sehr wohl überlegt von der Art der Schuldenbereinigung. Natürlich konnte keiner mehr als die Legitimität der Sache kennen. Sogar in den letzten Monaten, als Onkel Simon noch lebte und er in der Baross utca wohnte, beteiligte sich Mutter bewusst an den Ausgaben. Dass das nicht alles ist, weiß ich sehr wohl.“

In einem späteren Brief (vom 28. Juni 1981) steht: „Die Schulden existieren, ich nehme lieber jede moralische und andere Last auf mich, aber mit Erik verhandle ich darüber nicht.“ Was Ilka Gedő im Zusammenhang mit Erik empfinden mochte, hat auch physische Spuren, denn den Brief, den er ihr am 22. Februar 1975 geschrieben hatte, sengte sie an den zwei Seiten an. Dieser Brief berichtet darüber, auf welch brutale Weise Imre Endrey, der Sohn von Tante Risa, die nach ihrem Tod verbliebenen Briefe vernichtete. (1944, zu der Zeit, als die Budapester Juden gezwungen waren, zusammenzuziehen, war die Familie Gedő zu der Familie Endrey gegangen.) „Imi (Imre) hat etwas von Elsas alten Bildern und Briefen erwähnt, die Risa aufbewahrt hat. Er erwähnte, dass er sie zum Teil verbrannt hat, und etwas davon Dir übergeben hat. Na, aber was müsste man so viel Worte darum machen. Was vergangen ist, ist vergangen, das sind lang vergangene Zeiten. Wenn ich mir den Kalender genau anschau, dann hat es sich gerade vor einigen Tagen das fünfundzwanzigste Mal gejährt, dass ich aus Budapest fortgegangen bin, vielleicht ist es gar nicht wahr, dass ich dort gelebt habe, vielleicht ist es auch nicht wahr, dass ich seitdem einmal für drei Tage zu Besuch da war.“ Júlia erinnerte sich um 1987 schon vollkommen anders an diese Angelegenheit: „Meine Abänderung an der Geschichte mit der Wohnung und dem Gold ist folgende. Elsa hat Mutter eines schönen Tages mitgeteilt, dass sie die Wohnung in der Fillér utca Ilka gibt und sie mit Simon zu uns ziehe. In der fürchterlichen Inflation, in dem

Umstand, dass das Geld von Stunde zu Stunde an Wert verlor, traute sie sich nicht, ohne jeglichen finanziellen Rückhalt zu bleiben. Erst viel später kam es zur Übergabe der Goldmünzen, etwa damals, als sie bereits in der Malinowsky fasor (Erzsébet fasor) wohnten, frühestens 1948, doch vielleicht auch Anfang 1949. Hinsichtlich der Rückzahlung hatte Mutter immer große Gewissensbisse, wenngleich sie noch zu Lebzeiten Elsas einen wertvollen und einen wertloseren Teppich in einem Pfandhaus verkauft hatte und Elsa und Ilka ein einzige Silberschüssel und ein altmodisches Silberbesteck entweder so oder nach dem Verkauf gab. Auch die schäbige Schreibmaschine, die schon in den Müll gehört, gelangte im Rahmen dieser Verrechnung zu Elsa. Mutter war sich darüber im Klaren, dass sie Elsa finanziell nichts schuldet, doch dass ihrer beider Beziehung auf diese Weise kaputtgegangen ist und besonders dass sich Elsas Ressourcen (diesen Ausdruck verwendete E. häufiger im Zusammenhang mit dem Geld) aufgebraucht hatten, schmerzte sie sehr. – Als Ilka Ende der siebziger Jahre (oder noch später?) diese Frage wieder zur Sprache brachte, konnte Mutter so etwas nicht mehr richtig begreifen, ich konnte sie auch gar nicht einbeziehen. Ich habe vielleicht zwei, vielleicht auch dreimal etwas Geld mit Anikó geschickt. Das letzte Mal, als Ilka krank war.“

Die Schulden hatten sie also nicht zurückbezahlt. Die Methode, die Angelegenheit zu vertuschen, hatte sich bewährt. Als Ilka Gedő 1985 starb, schickte Erik Endre Bíró 10 000 Forint. Das war eine Bestattungshilfe für die armen Verwandten, die sehr gut widerspiegelte, wie sehr Erik auf seine verstorbene Kousine und deren Familie herabsah.

Im Herbst 1945 immatrikulierte sich Gedő an der Ungarischen Akademie der Bildenden Künste. In dem grafischen Nachlass der Künstlerin ist eine Mappe erhalten geblieben, die die Aufschrift trägt: „Akademie, Abendcroquis bei Gyula Pap“. Diese Mappe, so scheint es mir, unterscheidet sich in negativem Sinne von den anderen: Die Zeichnungen zeigen eine zögerliche, verunsicherte Künstlerin. Es hat den Anschein, dass der Unterricht⁴⁶ an der

⁴⁶ Über dieses Phänomen: „Der junge Mann – noch häufiger die junge Dame –sobald sie sich ernstlich dem Studium der Malerei widmen, machen es nicht nur besser als früher, sondern im Gegenteil viel schlechter, d. h. die Phantasie, die früher naiv den Eindruck der Natur wiederzugeben bestrebt war, wird allmählich von dem Suchen nach Korrektheit verdrängt. Aus der phantasievollen, aber unkorrekten wird die phantasievolle aber korrekte Zeichnung. Mit anderen Worten: der Buchstabe tötet den Geist, und nur die Tatenvollsten können ungestraft an ihrer Phantasie den akademischen Drill überstehen. (...) Die Phantasietätigkeit des Malers, die darin besteht für das, was er – und zwar nur er – in der Natur oder im Geist sieht, den adäquaten

Akademie und/oder bei Gyula Pap dazu führte, dass Gedő ihre Spontaneität beinahe verloren hatte. (Anzumerken sei, dass Gedő das Atelier von Gyula Pap gemeinsam mit anderen jungen Künstlern auch vor dem Krieg besucht hatte.⁴⁷) Gedő verließ die Akademie nach einem halben Jahr, vermutlich, wie in einem ungarischen Ausstellungskatalog erwähnt wird, aufgrund familiärer Gründe. Man weiß nicht genau, was diese Gründe gewesen sein könnten, doch handelte es sich dabei höchstwahrscheinlich um die Eheschließung der Künstlerin, denn ihre Ehe nahm einen äußerst stürmischen Anfang. Wenn man allerdings den Erfolg einer Ehe daran misst, ob dieselbe aufgelöst werden muss oder nicht, dann ist die Ehe von Endre Bíró und Ilka Gedő wohl als erfolgreich zu betrachten, da sie nicht mit Scheidung endete. Doch begann sie bei Weitem nicht unproblematisch. Aus verstreuten Bemerkungen in Briefen und Aufzeichnungen geht hervor, dass sie viel stritten.

Auch in dieser Periode nahm Ilka Gedő mit ihren Werken am Kunstleben teil. Im Herbst 1945 wurden ihre Werke im Ernst Múzeum (Ausstellung des Künstlervereins der Sozialdemokratischen Partei und eingeladener Künstler) ausgestellt. 1947 nahm sie an der Zweiten Freien Nationalen Ausstellung der Freien Gewerkschaft Ungarischer Künstler teil, die in der damals im Palais Károlyi untergebrachten Galerie der Hauptstadt stattfand. Bei dieser Gelegenheit erstand die Hauptstadt eine ihrer Grafiken. Das Vorwort zum Ausstellungskatalog schrieb Máriusz Rabinovszky.

1947 wurde ihr Sohn Dániel, 1953 ihr zweiter Sohn Dávid geboren. Die in ihrer Ehe auftauchenden Komplikationen und das Familienleben bereiteten der jungen Mutter immer größere Sorgen. Wie ihr Tagebuch von 1949 bezeugt, war sie mit jener Frage konfrontiert, ob eine Frau sich überhaupt mit Kunst beschäftigen kann und ob die künstlerische Tätigkeit

Ausdruck zu finden. Natürlich vollzieht sich diese Phantasietätigkeit völlig unbewußt im Künstler, denn Kunstwerke entstehen: sie werden nicht gemacht, und das sicherste Mittel kein Kunstwerk hervorzubringen ist die Absicht, eins zu machen.” Max Liebermann, *Die Phantasie in der Malerei*, Bruni Cassierer, Berlin 1916. S. 4-5.

⁴⁷ In der 1985 erschienen großangelegten Monographie mit dem Titel *Magyar Művészet 1919–1945* [Ungarische Kunst 1919–1945] wird über Gyula Pap, der 1920 seinem Lehrer Johannes Itten von dessen privater Wiener Kunstschule an das Weimarer Bauhaus folgte und dort in der Metallwerkstatt tätig war, unter anderen erwähnt: „Gyula Pap nahm intensiv am ungarischen Kunstleben teil, obwohl er seinen Lebensunterhalt als Textildesigner sicherte. In seinem Atelier an der Lehel út übte er auch eine Lehrtätigkeit aus: Aus dem Kreis um Lajos Kassák lernte er hier Lajos Lengyel kennen, später eigneten sich hier unter anderem Aranka Kasznár, László Kontraszty, Ilka Gedő und Gergely Vince die Grundelemente der bildenden Künste an.”

einerseits und Familie sowie Kindererziehung andererseits miteinander vereinbart werden können. Im Zusammenhang mit ihrer Ärztin bemerkt sie: *„Siehst Du, jetzt versuche ich, eine solche Erklärung zu finden, die vielleicht auch einer Psychoanalytikerin verständlich macht, wenn ich sage, dass es einen unüberbrückbaren Gegensatz zwischen der künstlerischen Arbeit und der Weiblichkeit gibt. Lucy erwiderte darauf, das sei eine Erfindung.“*⁴⁸ Es ist offensichtlich, dass die Ärztin Ilka Gedős, die ihr in jener Zeit beistand, versuchte, sie davon zu überzeugen, dass sie zur gleichen Zeit sowohl Mutter und Frau als auch Künstlerin sein könne. Die Künstlerin wusste jedoch sehr genau, und empfand dahingehend wohl auch richtig, dass dies nicht möglich ist. Sie hatte keine Illusionen: *„Van Gogh schreibt am Anfang seiner Karriere: Es gibt zwei Alternativen für mich. Entweder werde ich ein schlechter oder ein guter Maler. Ich entscheide mich für letztere. Ich habe zwei Alternativen: Entweder werde ich eine schlechte Malerin oder ein Papierblatt mit Löchern zu Körperübungen. Wofür soll ich mich entscheiden? Nichts leichter als das: Sei eine gute Malerin und eine gute Barceause! Du kannst keins von beiden ohne das andere werden. Solcherlei sagen die Weisen.“*⁴⁹ In ihrem Selbstbekenntnis vermag sie das Dilemma zwischen Künstlertum und Nicht-Künstlertum nicht überwinden, das im Fall einer Künstlerin noch sehr viel stärker auftritt als im Fall eines Künstlers: *„Seit deiner Kindheit hattest du ein schlechtes Gewissen, weil du Künstlerin bist. Das ist insofern richtig, da ich mich mit großer Sensibilität und leidend in der Welt umschaute. Später empfand ich die anderen Mädchen tatsächlich anders, doch nicht als andere Frauen, als die wahren Frauen, nur als weniger sensible Wesen als mich selbst, als fröhlicher und unbesorgter. Das war ein geheimes, dumpfes, halb unbewusstes Leiden, ohne Zorn und Verdacht, genährt durch den stillen Neid eines Tonio Kröger.“* Dann versucht sie ihre Meinung, wonach es einen unversöhnlichen Gegensatz zwischen der bürgerlichen Lebensweise und der Kunst gibt und dieser Gegensatz auf eine Künstlerin viel mehr zutrifft als auf einen Künstler, folgendermaßen zu belegen: *„Paula Modersohn-Becker war eine begabte Malerin. (Sie ist jene Ausnahme, die die Regel bestätigt.) Sie starb im Alter von dreißig Jahren, nach der Geburt ihres Kindes. Sie tat sehr gut daran. Sie hat ein schönes Werk hinterlassen. Mit ganz kühler Wissenschaftlichkeit, was ist der Grund dafür, dass im Mittelalter die Mönche malten und die Nonnen nicht? Warum finden wir in der ganzen chinesischen und japanischen Malerei keinen einzigen weiblichen Namen? (...) Doch auch*

⁴⁸ Heft Nr. 250 im Manuskriptnachlass der Künstlerin.

⁴⁹ Heft Nr. 250 im Manuskriptnachlass der Künstlerin.

wenn die Liebe gar nicht wäre, wo steckte dann ein Funke von Zusammenhang zwischen dieser Möglichkeit zu lernen, dieser ganzen Atmosphäre mit jener Selbstaufopferung, die mich damals im Alter von 17 Jahren in Bakonybél ansprach, als ich von morgens bis abends nach Motiven suchte. (...) Die überströmende Freude meiner Zeichnungen, die große Zahl und Originalität, die mit so großer Vehemenz betont wurde.“ Sie bedrückt es sehr, dass sie nach 1939 nicht mehr an der Budapester Kunstakademie studieren konnte, ist sich jedoch nicht völlig sicher, ob sie dahingehend recht hat, denn sie weiß, dass man ihr Talent an der Kunstakademie vielleicht auch unterdrückt hätte: *„Kann man Gemälde gemeinsam malen? Diese von der Gesellschaft ausgestoßenen einsamen Wildtiere, diese Maler sind die wahren. Die moderne Epoche hat keine Malerei, besitzt nur große Maler, sagte Bandi⁵⁰ – Cézanne, Van Gogh, welche Akademie, Hochschule haben sie besucht? (...) Wäre es praktisch gewesen, rechtzeitig zu erkennen, was selbst der Blinde sieht, und dieses „selbstaufopfernde Fieber“ rechtzeitig zu unterdrücken? Das alles ist Blödsinn. Vielleicht wäre es trotz alledem gut gewesen, drei Jahre an der Kunstakademie und drei Jahre in Paris zu verbringen, wie Lajos Vajda, sich dort ein Wissen anzueignen und Erfahrungen, Erlebnisse zu sammeln. Eine solche sechs Jahre andauernde Ausbildung ist doch etwas, und auch eine vier Jahre dauernde in der Fillér u. 30., III./2., aber mit dem Vorbehalt, dass ich in einer widerlichen Ungewissheit lebe, unter dem Druck des Entschlusses. Es wäre vielleicht doch besser gewesen, wenn Vajda einige Jahre später gestorben wäre und mich auf den Straßen der Ferencváros begleitet und mich auf die Motive aufmerksam gemacht hätte, wie er das anno dazumal mit Bandi gemacht hat.“*

Diese Dilemmas, der Beginn des kommunistischen Terrors und die Isolation Gedős innerhalb des Kreises um Lajos Szabó zwangen sie schließlich dazu, ihre künstlerische Tätigkeit einzustellen. Obwohl Gedő die mit Lajos Szabó in enger Verbindung stehenden Künstler, Júlia Vajda, Endre Bálint und flüchtig auch Lajos Vajda, kannte, machte sie mit dem Kreis erst zu dem Zeitpunkt nähere Bekanntschaft, als sie Endre Bíró kennen lernte. Ein Aufsatz über Ilka Gedő hebt hervor, dass dieser Kreis sich bemühte, sowohl mit dem nationalen als auch mit dem bürgerlichen Wertesystem zu brechen und nach einer Art Universalismus strebend den Weg der Assimilation zu beschreiten. Endre Bíró sieht in seinen Aufzeichnungen den Kreis um Lajos Szabó als eine Art von linker Gegenkulturgruppe: *„Dieser Kreis war eine Subkultur, und manchmal verlockt es mich sogar, ihn eine Sekte zu nennen.*

⁵⁰ Gemeint ist Endre Bálint.

Doch das ist vielleicht ein bisschen übertrieben... Aber natürlich haben die wirklich begabten Intellektuellen eine Methode gefunden, sich von den Fesseln der bürgerlichen Moralität in einer Weise zu befreien, ohne dass sie eine subkulturelle Gemeinschaft zustande brachten.”⁵¹

Die im Kreis um Lajos Szabó vertretenen Künstler waren die kämpferischen Vertreter der klassischen Avantgarde und lehnten die Grafiken von Gedő als emotionalen Realismus ab. In einem bitteren Brief vom 21. August 1984, den das Ehepaar Gedő-Bíró gemeinsam an den ungarischen Schriftsteller Miklós Szentkuthy sandte, heißt es unter anderem: *„Als ich nach dem Krieg in die Ganz-Fabrik ging, um, welche Schande, nach Natur zu zeichnen, und meine Arbeiten einem Mitglied der Europäischen Schule zeigte, sagte dieser: „Tja, du bist eben nicht mein Schicksalsgenosse!“ Ich machte nicht die sog. linientreue Arbeiterdarstellung oder was, SONDERN ETWAS VÖLLIG ANDERES, obgleich es „figurativ“ war. – Sehr zu meinem Bedauern sah Ernő Kállai meine Arbeiten nie. Er hätte ihnen das erklärt (hiermit verweise ich auf die obigen Worte in Großbuchstaben). Aber sie ließen mich eben nicht allzu sehr in seine Nähe. Wir kannten einander nur wenig. Ich schrieb ihm einen Brief voller verzweifelter Fragen. Er antwortete. Sein Brief gab mir Kraft, meinen eigenen Weg zu gehen. / Heute versuchen mich die Jungen, matt in die Europäische Schule einzureihen. Sie glauben, ich gehöre offensichtlich dahin, obwohl es in keinem einzigen Katalog einen Anhalt dazu gibt. Aus ihrer Perspektive ist es einerlei, ob du 60, 70 oder 80 Jahre alt bist. (Aber für mich... Man kann sich das vorstellen!“⁵²*

Endre Bíró bemerkt in seinen auf Tonband aufgenommenen Erinnerungen: *„Diese Künstler deuteten die Modernität auf eine unklare Weise als den Gegensatz von figurativer und abstrakter Kunst. Es hing sehr oft von persönlichen Sympathien und Antipathien ab, ob einem Künstler verziehen wurde, dass er figurative Werke schuf.“⁵³*

Selbstporträtserie/ Selbstbildnisse (1945-1949)

Die Serie von Selbstbildnissen aus der Zeit in der Fillér utca üben aufgrund ihrer grausamen Aufrichtigkeit und authentischen künstlerischen Kraft eine starke Wirkung aus. Für den

⁵¹ Interview mit Endre Bíró zu dessen Lebensweg.

⁵² Brief im Nachlass der Künstlerin.

⁵³ Interview mit Endre Bíró zu dessen Lebensweg.

Künstler, der Porträts zeichnet oder malt, gibt es kein kooperativeres Modell als das eigene Selbstbildnis, das Bild, das ihm aus dem Spiegel entgegenblickt. Das im Spiegel erscheinende Porträt des Künstlers oder der Künstlerin steht immer zur Verfügung. Doch, so schreibt Sabibe Melchiro-Bonnet, *„muss versucht werden, den Spiegel zu verführen, denn versäumen wir das, so taucht aus ihm plötzlich das boshafte zweite Ich der sich selbst betrachtenden Person auf, der Grimassen schneidende Teufel, die erschütternde Projektion der inneren Dämonen. Die Aufgabe, sich selbst zu betrachten, ist hauptsächlich jene der Frauen, die in einer bestimmten Periode in der Entwicklung der Kultur ihr Ich unter dem Blick einer anderen Person aufbauen. Obwohl die Zivilisation den Frauen bereits außerhalb des Paradigmas von Schönheit-Verführung-Liebe auch Erfüllungen bietet, bleibt der Spiegel nach wie vor der mit Vorliebe behandelte und zerbrechliche Ort der Weiblichkeit. Der Spiegel ist ein Urteilsgericht, das kein Erbarmen kennt: Er bestellt seine Besitzerin jeden Morgen zu sich, damit die Frau eine Bestandsaufnahme ihres Charmes durchführen kann, bis zu dem Zeitpunkt, wenn gesagt wird, dass sie nicht mehr die schönste Frau ist.“*⁵⁴ Die Zeichnerin des Selbstporträts sitzt vor dem Spiegel, sie posiert, selbst dann, wenn sie sich während des Zeichnens zur Leinwand oder zum Papierblatt beugen muss. Die Zeichnerin des Selbstporträts ist Künstlerin und Modell zugleich, sie ist die Schaffende und Geschaffene, doch auch Betrachterin und Kritikerin. Die Künstlerin stellt nicht nur das visuelle Bild dar. Sie kann nicht umhin, etwas von ihrer Persönlichkeit widerzuspiegeln, denn sie ist es, die den hinter den Augen verborgenen Menschen wirklich kennt. Das Selbstporträt ist die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem eigenen Ich. Ein Porträt von sich selbst anzufertigen, ist oft ein äußerst schmerzhafter Prozess, doch stellt er gleichzeitig eine Erweiterung des Ichs dar. Der Künstler, der sein eigenes Porträt malt oder zeichnet, macht seine inneren Kräfte sichtbar, er stellt eine Frage nach dem Ich, er dekonstruiert und konstruiert das Ich. *„Aus der mittelalterlichen Kunst sind kaum Selbstbildnisse überliefert. Seit der Renaissancezeit jedoch hat sich der selbstbewusste Künstler, der nun nicht mehr ein bloßer Handwerker war, sondern sich als den Philosophen, Literaten und Wissenschaftlern der Zeit gleichzeitig*

⁵⁴ Sabibe Melchiro-Bonnet, *The Mirror (A History)*, Routledge, New York 2001, S. 271–272: *„One must attempt to seduce the mirror, since failing to do so results in seeing one's malevolent double suddenly emerge from it, a grimacing devil, the fantastic projection of the inner demons. The authority of the reflection is imposed primarily on women who, at least at a certain stage of cultural development, construct themselves under the gaze of the other. Civilization can now offer women means of fulfilment outside the beauty-seduction-love paradigm, but the mirror still remains this privileged and vulnerable site of femininity. A tribunal without pity, each morning it summons her to take account of her charms until it is said one day that she is no longer the fairest of them all.“*

erachtete, im Selbstportrait ein Denkmal gesetzt. Neben der Auseinandersetzung mit der eigenen Physiognomie als allgegenwärtigem und billigem Modell zeugen viele Selbstbildnisse von der inneren Auseinandersetzung des Künstlers mit sich selbst, mit den eigenen sich wandelnden Stimmungen und der eigenen Vergänglichkeit.”⁵⁵ Die Selbstbildnisse von Ilka Gedő scheinen in verschiedene Gruppen eingeordnet werden zu können. Eine dieser Kategorien könnten jene Grafiken sein, die den Stolz und die Würde des Ichs darstellen (Mappe Nr. 38: 3. Bild, 1984 auch als Ölgemälde: Album⁵⁶, Farbtafel:143; Mappe Nr. 45: 3., 5., 7. und 8. Bild; Mappe Nr. 54: 13. Bild; Mappe Nr. 58: 1. Bild).

38. Mappe: 3. Bild



Ölgemälde Nr. 143 des Albums



45. Mappe: Bild 3., 5., 7. und 8. Bild



⁵⁵ <http://de.wikipedia.org/wiki/Selbstbildnis/>

⁵⁶ Album: István Hajdu – Dávid Bíró, *Gedő Ilka művészete* [Die Kunst Ilka Gedős] Gondolat Kiadó, Budapest 2003 und István Hajdu – Dávid Bíró, *The Art of Ilka Gedő* Gondolat Kiadó, Budapest 2003.

54. Mappe: 13. Bild



58. Mappe: 1. Bild



Zahlreiche Zeichnungen zeigen Ilka Gedő vor ihrer Zeichentafel sitzend (Album: 33. Bild). Obwohl Ilka Gedő erst 26 Jahre alt ist, zeigt sie sich als Vierzigjährige oder als eine Frau, die scheinbar kein Alter besitzt. Ihr Blick konzentriert sich auf die Zeichentafel, die Lippen sind fest zusammengepresst (Album: 39. und 40. Bild; 23. Mappe: 10. Bild).

Album: 39. und 40. (Ungarische Nationalgalerie)



23. Mappe: 10. Bild



Auf dem ersten Bild betrachtet sie sich selbst mit einem forschenden Blick, sieht den Betrachter mit einem Blick an, in dem auch die Frage nach sich selbst verborgen scheint. Auf der zweiten Grafik hingegen ist sie etwas nach hinten gelehnt, um etwas auf der entstehenden Zeichnung, die wahrscheinlich ihr eigenes Porträt ist, zu korrigieren. Obwohl auf einem

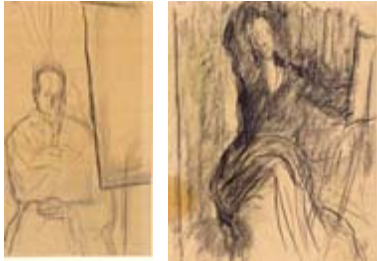
anderen Selbstporträt, auf dem sie wiederum vor der Zeichentafel sitzt, eine weichere und femininere Linienführung zu erkennen ist (Album 35), bleibt das Thema auch hier die Konzentration auf den künstlerischen Prozess.

Album: 35. (Ungarische Nationalgalerie)



Auf einigen Selbstporträts sehen wir die grübelnde Künstlerin (45. Mappe: 18. und 19. Bild und 51. Mappe: 4. und 5. Bild) ins Zeichnen vertieft.

45. Mappe: 18-19. Bild



51. Mappe: 4-5. Bild, Albertina, Wien



In einer anderen Serie von Selbstbildnissen porträtiert sie sich während der Schwangerschaft (Album: 41., 44., 45., 46. und 47. Bild und die Pastellserie in der 51. Mappe).

Album: 41 (Ungarische Nationalgalerie), 44 (The Israel Museum), 45-46 und 47 (Ungarische Nationalgalerie)



Auf dem letzten Bild der Serie (Album: 44. Bild) ist eine skulpturenhafte Darstellung zu sehen. Statt der Augen sieht man nur eine schwarze Schattierung, die Augen scheinen blind in die Welt zu blicken. Das Bild ist nicht Ausdruck des Konflikts zwischen Mutterschaft und Kunst, es zeigt vielmehr die Sorge um die Zukunft des zu gebärenden Kindes.⁵⁷

Direkt vor dem Ende ihrer künstlerischen Tätigkeit sind *Das nachdenkliche Selbstporträt I* und *Das nachdenkliche Selbstporträt II* entstanden (Album: 42. Bild und 43. Bild).

Album: 42 (Ungarische Nationalgalerie), 43 (New York, Privatsammlung)



Beide Zeichnungen halten denselben Moment fest. Die Künstlerin stützt die Ellbogen auf das Knie, ihr Kinn ruht auf der flachen Hand. Dem Betrachter fällt sofort auf, dass auf dem Rock ein Kohlewirbel zu sehen ist, der an die letzte Schaffensperiode Lajos Vajdas erinnert. *„Diese beiden Bilder lagen da, und irgendwie ist zur Sprache gekommen, wahrscheinlich hat Ilka es zur Sprache gebracht, dass die Zeichnung des Rockes an den Wirbelsturm der Linien auf den Kohlezeichnungen in der letzten Periode Vajdas erinnert. «Aber wenn diese Vajda-Zeichnungen, die nichts darstellen, in sich selbst Kunstwerke sind – und das sind sie –, wozu dann all die das Gehirn berstende Konzentration und Anstrengung, die die Abbildung des Modells auf dem Papier erfordert? Und warum habe ich den Rock gerade so gezeichnet, warum nicht mit Punkten versehen ... es gibt unzählige Methoden.»“*⁵⁸ Beide Zeichnungen verfügen über einen skulpturenhaften Charakter und über ein Streben nach Monumentalität. Es erscheinen der Schaffende und der Erschaffene, und auch das Geheimnis. Wie ist dies möglich? Im Zusammenhang mit den Fragen des Selbstporträts und deren Darstellung schreibt Arnold Schönberg an Wassily Kandinsky: *„Wir müssen uns dessen bewusst werden, dass uns ein Rätsel umgibt und müssen mutig genug sein, diesen Rätseln in die Augen zu sehen, ohne feige nach «der Lösung» zu suchen. Es ist wichtig, dass unsere Seele nicht versucht diese Rätsel zu lösen, sondern sie zu entschlüsseln. Dabei muss nicht die Lösung*

⁵⁷ Júlia Szabó, „Ilka Gedő's Paintings“, In: *The New Hungarian Quarterly* (1987/IV)

⁵⁸ Endre Bíró: Aufzeichnung über die künstlerische Laufbahn Ilka Gedős. In: István Hajdu – Dávid Bíró, *Gedő Ilka művészete* [Die Kunst Ilka Gedős] Gondolat Kiadó, Budapest 2003.

gefunden werden, sondern die einer neuen Verschlüsselung oder die Methode der Entschlüsselung. Diese Methode ist an sich wertlos, doch bietet sie Material, neue Rätsel zu schaffen. Denn das Rätsel ist nichts anderes als das Spiegelbild des Unfassbaren. Wenn wir allerdings das Unfassbare als möglich erachten, dann nähern wir uns Gott, da wir dann nicht mehr fordern, Gott zu verstehen. Wir messen Gott dann nicht mehr mit unserem Verstand, kritisieren ihn nicht, leugnen ihn nicht, weil wir Gott nicht mehr in jener menschlichen Unzulänglichkeit auflösen können, die unsere Klarheit ist.”.⁵⁹

Es gibt auch Selbstporträts, die das während des Krieges erlittene Trauma widerspiegeln (Mappe Nr. 20: 3., 4. und 6. Bild).

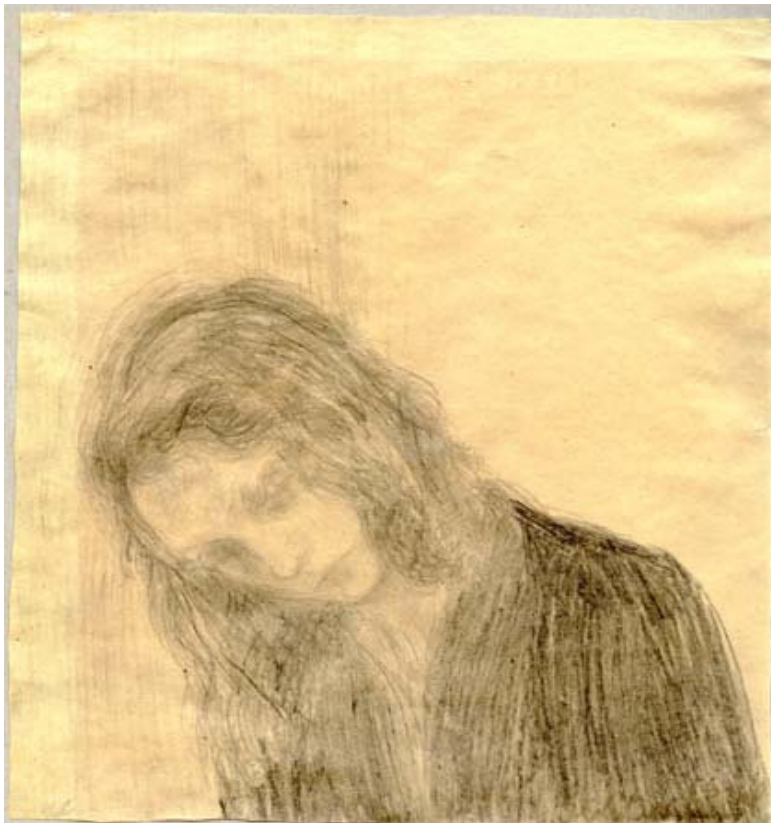
20. Mappe: 3., 4., und 6. Bild



Die sich nach innen wendende Traurigkeit wird nur andeutungsweise und undramatisch ausgedrückt, und die sensible lyrische Linienführung sowie das lyrische Fallen der Linien drücken das durchlebte Trauma der Demütigung und der Verfolgung aus – vielleicht auch, dass das Leid noch nicht zu Ende ist, da man sich vielleicht nie vollkommen von ihm erholen kann, es vergessen kann. (Album: 31 und 38).

⁵⁹ Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky, *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Beziehung*, Hrsg.: Jelena Kahl-Koch, DTBV, Berlin 1983, S. 69.

Album: 31 und 38



Diese Zeichnungen berichten über ihre Identitätskrise aber auch über den Wunsch nach einer Bestärkung der Identität. Vermutlich ist aus jenem Grund eine solch große Zahl von Selbstporträts entstanden, weil sich die Künstlerin immer wieder aufs Neue die Frage nach der eigenen Identität stellte. Obwohl eine einzige Zeichnung ihr wohl keine Antwort geben konnte, bot ihr die Gesamtheit der entstandenen Selbstbildnisse doch eine Gewissheit, die Gewissheit der entstandenen und fortbestehenden Werke.

Die das eigene Ich erforschende Identität gelangt auch zu den Selbstporträts der *grenzenlosen* Traurigkeit. Diese Zeichnungen zeugen von einem derart tiefen Leiden, beziehungsweise von einer wegen des durchlebten Traumas immer wiederkehrenden Traurigkeit, dass man neigt anzunehmen: Wäre die Künstlerin nicht imstande gewesen, diese Grafiken zu zeichnen, so wäre sie bestimmt an dem Leid gestorben (Mappe Nr. 9: 2. Bild; Mappe Nr. 12: 1., 5., 7. und 24. Bild; Mappe Nr. 15.: 85., 90. und 102. Bild; Mappe Nr. 19.: 1. und 5. Bild; Mappe Nr. 23: 46. Bild; Mappe Nr. 33: 5. Bild; Mappe Nr. 35: 14. Bild; Mappe Nr. 38.: 2., 4. und 6. Bild; Mappe Nr. 42: 12. Bild). Bezüglich der Serie von Selbstporträts kann gesagt werden, dass diese Zeichnungen *„episch, ja in jenem Sinne normativ sind, dass sie jene Eindrücke erfassen, die sie über sich selbst im Vergleich zu gewissen (in jener Zeit in Worten meist unfassbaren) Rollenbeispielen gewonnen hat.“*⁶⁰

Einige Kunsthistoriker haben diese Zeichnungen mit den Werken von Giacometti verglichen. Man muss jedoch sehen, dass die *„sich selbst zerfleischende, selbstquälerische, grausame und sich selbst befragende Serie von Selbstporträts der vierziger Jahre“* nicht nur darum *„nicht mit den Giacometti-Zeichnungen in Verbindung gebracht werden kann“*, weil Ilka Gedő diese Werke überhaupt nicht kennen konnte, sondern auch darum, weil die Zeichnungen Ilka Gedős *„in einem viel höheren Grad existenzialistisch sind, wenn dieser Begriff hier überhaupt einen Sinn hat.“* Außerdem *„muss man diese Selbstporträts in ihrer Menge, in ihrer selbstquälerischen Reihenfolge sehen, damit sie nicht mit einer Giacometti-Analogie*

⁶⁰ István Hajdu: „Félig kép, félig fátyol – Gedő Ilka Művészete“ [Halb Bild, halb Schleier – die Kunst Ilka Gedős], In: István Hajdu – Dávid Bíró: *Gedő Ilka művészete* [Die Kunst Ilka Gedős] Gondolat, Budapest 2003, S. 15. Dieses Album ist im gleichen Jahr auch in englischer Sprache erschienen: István Hajdu – Dávid Bíró: *The Art of Ilka Gedő*, Gondolat, Budapest 2003

abgetan werden können.“⁶¹ Es ist viel aufschlussreicher, die Selbstporträts Ilka Gedős mit jenen von Egon Schiele zu vergleichen, da die Zeichnungen beider Künstler unter anderem *auch* als eine Art Rollenspiel gedeutet werden können. (Kirk Varnedoe geht davon aus, dass Schiele auf seinen Selbstporträts *„ein Ersatz-Ich erfand, das in seinem eigenen Körper wohnte, ein Ich, das posierend im wörtlichen wie übertragenen Sinn eine Identität vorspielte, die ebenso als gespielte wie auch wahre Identität anerkannt werden konnte. Was an diesen Arbeiten so ausgesprochen modern wirkt, ist nicht die Direktheit der Kommunikation, sondern gerade deren Indirektheit, nicht die Fähigkeit der Enthüllung, sondern der Darstellung.“*⁶²)

Es geschah 1948, dass der Schwager von Ilka Gedő ihr empfahl, einen Lehrgang für technische Zeichner zu besuchen. Die Künstlerin lehnte diesen Vorschlag ab, fragte ihren Schwager jedoch zugleich, warum er sein Leben mit der langweiligen Arbeit eines Buchhalters ruiniere. Ilka Gedő war nicht fähig, zu akzeptieren, dass es außer Künstlern auch einfache Bürger gab. Es kam zu einem schrecklichen Streit. Die Schwiegermutter Ilka Gedős nannte sie einen Parasiten, eine *„Schmarotzerin, die in dem harten Kampf ums Leben ihren Mann im Stich lässt.“*⁶³

Zeichnungen in der Ganz-Fabrik und die Tischserie

1947 und 1948 erhielt Ilka Gedő die Erlaubnis, Studien in der Fabrik der Ganz-Werke anzufertigen, die ganz in der Nähe ihres Wohnortes am Margit körút lag. Ende der vierziger Jahre organisierte ein freisinnig eingestellter Ingenieur ein Bildungsprogramm in der Fabrik, und so bekam die Künstlerin die Erlaubnis, dort zu zeichnen.

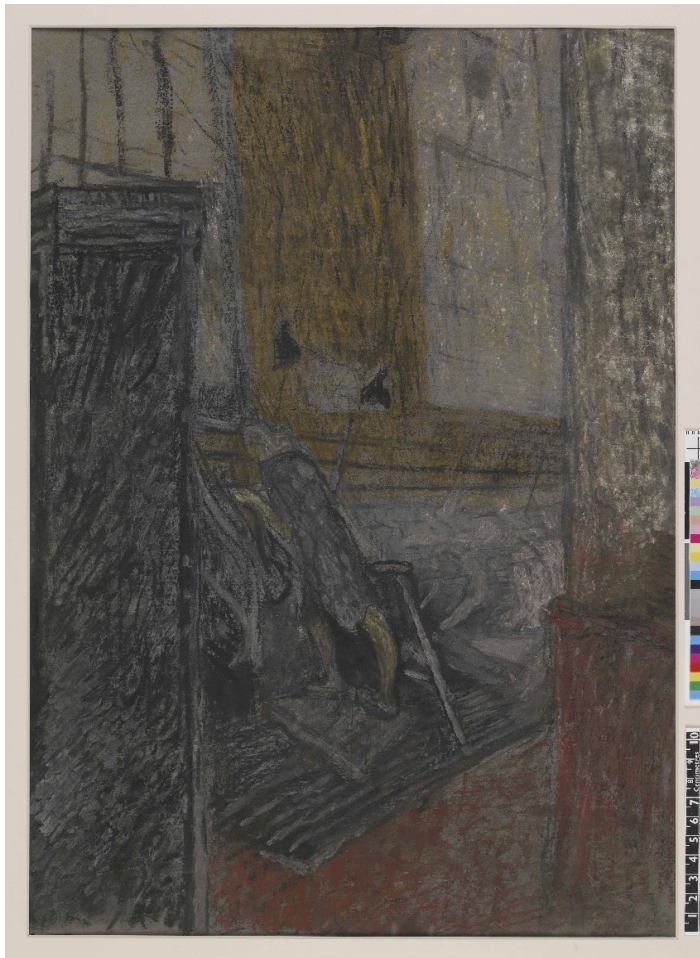
Die hier entstandene Serie stellt keine vom Sozialismus verlangte Glorifizierung der industriellen Arbeit und des Arbeiters dar.

⁶¹ Gyula Rózsa, „Az életmű ára“ [Der Preis des Lebenswerkes], *Népszabadság* (29. Januar 2005)

⁶² Kirk Varnedoe, *Wien 1900 (Kunst, Architektur, Design)*, Taschen Verlag, Köln 1993, S. 174.

⁶³ Endre Bíró: „Aufzeichnung über die künstlerische Laufbahn Ilka Gedős“ In: István Hajdu – Dávid Bíró, *Gedő Ilka művészete* [Die Kunst Ilka Gedős] Gondolat Kiadó, Budapest 2003, S. 250.

Album: 56 (The British Museum)



Den Bekannten Ilka Gedő's war das Fabrikthema von vornherein suspekt, und viele dachten, die Künstlerin habe sich der offiziellen Linie angepasst, obwohl für Ilka Gedő die Fabrik nur ihren Hunger nach Modellen und Themen stillte.

Gedő ist eine expressionistische Grafikerin. Es sei hier an die Worte von Kasimir Edschmid im Zusammenhang mit dem Expressionismus erinnert: *„Alles tritt mit der Ewigkeit in Beziehung. Der Kranke ist nicht nur ein Krüppel, der leidet, sein Körper wird zu Verkörperung des Leidens jeder erschaffenen Kreatur, und er entreißt den Händen des Schöpfers das Mitleid. Ein Haus ist nicht mehr nur ein Gegenstand, nicht mehr nur Stein, nur ein Anblick, nur ein Viereck mit den Eigenschaften der Schönheit oder Hässlichkeit. Das Haus geht darüber hinaus. Der Künstler sucht so lange nach seinem wahren Wesen, bis sich seine wahre Form äußert, bis das Haus vom dumpfen Zwang der falschen Wirklichkeit befreit ist.“* Oder: *„Der ganze Raum des expressionistischen Künstlers wird zur Vision. Der Künstler sieht nicht, sondern erkennt. Er stellt nicht dar, sondern erlebt. Er spiegelt nicht wider,*

sondern gestaltet. Er nimmt nicht, er sucht. Die Verkettung der Tatsachen existiert nicht mehr: Häuser, Krankheit, Huren, Geschrei und Hunger. Nur ihre Vision existiert."⁶⁴

Diese Zeichnungen, die unter anderem 1995 auch in der New Yorker Shepherd's Gallery gezeigt wurden, wirken, als seien sie in den schlimmsten Zeiten der industriellen Revolution gemacht worden. Vielleicht ist es kein Zufall, dass Kunstkenner aus Großbritannien vor allem auf diese Werke aufmerksam wurden. Im Schatten von emporragenden, Ungeheuern gleichenden Maschinen erscheinen in ihrer Zerbrechlichkeit dargestellte Figuren. In einer Werkstatt kratzen Arbeiter den Rost von riesengroßen Metallplatten, während durch die Fenster kaum Licht einzudringen vermag. Das auf den Grafiken erscheinende Licht schafft dennoch eine dermaßen mysteriöse und feierliche Atmosphäre, dass der Betrachter derselben das Gefühl hat, keine Fabrik sondern eine Kathedrale zu sehen. Ein Teil dieser Serie ist mit Pastell gezeichnet, acht dieser Zeichnungen sind in der Sammlung des British Museum.

Der Gegenstand einer anderen, sehr interessanten Serie sind zwei Tonett-Tischchen.

Album: 64 (British Museum)



⁶⁴ Kasimir Edschmid: Über den dichterischen Expressionismus
<http://www.cwru.edu/artsci/modlang/german380/edschmid-ex.html>

Der ungarische Kunsthistoriker László Beke schreibt in einem Brief an Gedő zunächst über die Selbstporträts, doch dann auch über diese Tischserie: *„Ich komme jetzt auf die Zeichnungen zurück, bei denen Júlia Szabó recht hat, wenn sie sie mit jenen von Giacometti vergleicht. Jede große Grafiksammlung der Welt könnte sich freuen, sie ihr eigen zu nennen. Sie sind qualvoll, mysteriös – sie lassen die Physiognomie nur erahnen, und offensichtlich deshalb, weil auf den Selbstporträts die sich verselbstständigenden Liniensysteme tausendmal wichtiger werden; sie vermitteln die Emotionen viel besser, als wenn sie sich in den Dienst einer auf der Physiognomie basierenden Darstellung der Psyche gestellt hätten. Die Liniensysteme der späteren Gemälde haben sich wahrscheinlich aus diesen sich verselbstständigenden Linienbündeln und Geflechten entwickelt. Die schönsten aber sind die Tischzeichnungen. Ich erinnere mich an sie aus dem Jahr 1965⁶⁵. (...) Sie sind wunderbar, hauchzart, gebrechlich, krampfhaft, qualvoll, erbärmlich, zaghaft, sie beginnen im Objekt und sterben in der Linie ab, die Tischplatten sind schwer, dennoch schweben sie im Raum. (Verzeihen Sie mir diese Banalität: so erbärmlich und ungeschützt und empfindlich wie »Menschen in das Dasein geworfen«.*“⁶⁶

⁶⁵ In diesem Jahr veranstaltete Ilka Gedő ihre Atelieraussstellung.

⁶⁶ Brief aus dem Nachlass der Künstlerin.

5. Die Zeit der Diktatur, 1956 und die Jahre nach der Revolution bis zum Jahr 1965

Im Herbst 1949 wurde die Hand der Künstlerin unsicher, und die umfangreiche Serie der nach dem Krieg entstandenen Zeichnungen riss ab. Die Zahl der in der Zeitspanne von 1944-1949 entstandenen Grafiken ist 774. (Ein umfassendes Inventar über das Oeuvre von Ilka Gedő ist erstellt worden. Sämtliche Grafiken und Gemälde sind eingeskent worden und können unter www.ilkagedo.hu und auch www.mek.oszk.hu/kiallitas/gedo_ilka besichtigt werden.)

Bis 1949 zeichnete sie, wie Endre Bíró berichtete, mit der Leichtigkeit des Atmens, aber plötzlich waren der kreative Schwung und die naive Spontaneität verschwunden. Ein ungarischer Kunstkritiker⁶⁷ schrieb in einem Artikel über die 2004/2005 in der Ungarischen Nationalgalerie veranstaltete Gedächtnisausstellung gerade über jenen Sachverhalt, dass Gedő 1949 ihre künstlerische Tätigkeit einstellte und erst 15 Jahre später (nicht, wie die Verfasserin⁶⁸ eines anderen Artikels zu wissen meint, ein „Vierteljahrhundert“ später) fortsetzte: *„Wer hier an die wohlbekannte und hässliche Wende denkt, daran, dass sie der schwere Himmel, die sich brutalisierende Kunstpolitik, die panzerartige Verwaltung verstummen lässt, ähnlich den Mitgliedern der Europäischen Schule und den besten Vertretern der progressiven Kunst, den werden die Biografien über Ilka Gedő enttäuschen. Die Künstlerin lähmt ein anderer, doch den Ereignissen nach zu urteilen, mindestens so harter und kompromissloser – nennen wir es beim Namen – Doktrinarismus von entgegengesetztem Vorzeichen für zwei Jahrzehnte wie es jener des Staates und der offiziellen und institutionalisierten Sphäre ist. Es wäre natürlich ein leichtes Unterfangen, den Zusammenhang von Ursache und Wirkung, d. h. zwischen der an die Macht gekommenen geistigen Diktatur und der Sektenhaftigkeit jener Gemeinschaft, die eine so fatale Wirkung auf Gedő ausübte, aufzuzeigen; auf Gedő übte jedenfalls Letztere Wirkung aus. Der „Kreis“ (so nennt die Gedő-Literatur die aus Künstlern, Theoretikern und anderen Intellektuellen bestehende Gesellschaft, und so nannte sie sich gewiss auch selbst, der nach 1949 unabhängig von seinen Ansichten und seinem Willen zu einer Katakombengemeinschaft wurde) brachte Gedő in eine lang währende Krise. Ilka Gedő empfand es zumindest so, und die Gedő-Interpretationen*

⁶⁷ Gyula Rózsa, „Az életmű ára” [Der Preis des Lebenswerkes], *Népszabadság* (29. Januar 2005)

⁶⁸ Ágnes Horváth, „Az életmű mint ürügy” [Das Lebenswerk als Vorwand], *Élet és Irodalom* (15. April 2005)

vermitteln dies ebenfalls. Quellen bezeugen, dass die Künstlerin schon seit langem mit den vermeintlich verbindlichen Anforderungen der Modernität und ihrer eigenen Überzeugung rang, und da sie die Erfahrung machen musste, dass in der für sie maßgebenden Gemeinschaft nur die verfolgte abstrakte Kunst als authentisch, modern und tugendhaft galt, gab sie auf.“

Ágnes Horváth widerspricht Gyula Rózsa hinsichtlich dieser Ansicht in der Ausgabe der Zeitschrift *Élet és Irodalom* vom 15. April 2005: „Gyula Rózsa widmet den größten Teil seines Artikels «ihrem späten Erfolg». Es erfüllt ihn sichtlich mit Genugtuung, dass für das «Verstummen» der Künstlerin von einem Vierteljahrhundert, die in dem Spannungsfeld der Europäischen Schule arbeitete, endlich nicht die durch ihn jahrzehntelang unterstützte linientreue sozialistische Kulturpolitik verantwortlich gemacht werden muss. Ganz im Gegenteil findet er den Sündenbock in einem «sich aus Künstlern, Theoretikern und anderen Intellektuellen zusammensetzenden Kreis» von «entgegengesetztem Vorzeichen», der diese Kulturpolitik am entschiedensten und kompromisslos ablehnte. Laut Gyula Rózsa hat dieser «Kreis» (Lajos Szabó, Béla Tábor, Béla Hamvas, Katalin Kemény, Stefánia Mándy, Júlia Vajda, Endre Bálint, József Jakovits, Attila Kotányi, Endre Bíró⁶⁹ und andere) Gedő ausgestoßen, weil sie «keine abstrakte Kunst macht», und so habe der «Doktrinarismus des Kreises» diese Künstlerin, die während des Krieges und nach dem Krieg mit wunderbaren figurativen Zeichnungen und Porträts ihre Karriere begann, zum Schweigen gebracht. An dieser verleumdenden Mystifikation trägt nicht der Verfasser des Artikels die Hauptschuld. Gyula Rózsa verleiht allein der in der «Sekundärliteratur»⁷⁰ zu Gedő vorfindbaren, jedoch eigentlich durch István Hajdu erfundenen Verschwörungstheorie Nachdruck, die Letzterer in dem 2003 erschienen Album zwar nur vorsichtig erwähnt, doch in seinen Interviews bereits mit Vorliebe verbreitet. István Hajdu zitiert in seinem für das Album verfassten Essay noch den Mann der Künstlerin: «der Verlust der Rolle des 'Wunderkindes' ereignete sich in Wirklichkeit auf einer viel tieferen Ebene. Er wurzelte nicht in Verständnislosigkeit, in der in unserem Kreis vorherrschenden Atmosphäre.“

Ágnes Horváth ist der Ansicht, dass es sich hier um eine „verleumdende Mystifikation“ handele, also kein einziges Wort dieser Deutung stimmt. Würde sich aber jemand die Mühe

⁶⁹ Es ist unglaublich, doch andererseits verrät es auch viel, dass die Verfasserin des Artikels in diesem Zusammenhang auch den Ehemann Ilka Gedős, Endre Bíró, zum „Kreis“ zählt.

⁷⁰ Gemeint ist: István Hajdu – Dávid Bíró, *Gedő Ilka művészete* [Die Kunst Ilka Gedős], Gondolat Kiadó, Budapest 2003.

machen, und die Aufzeichnungen des Ehemanns der Künstlerin lesen, so würde sofort klar, dass es sich hierbei um keine Erdichtung handelt. Endre Bíró schreibt: „... einer der Hauptgründe dafür, dass sie für lange Zeit mit der Arbeit aufhörte, war der Widerspruch zwischen der selbstvergessenen Lust an der Wiedergabe der realen Natur mit dem kämpferischen und «kompromisslosen» Engagement unseres Kreises für die Avantgarde. Zur Dokumentation dieses Konflikts reicht vorerst der Briefwechsel zwischen Gedő und dem Kunstkritiker Ernő Kállai im Ausstellungskatalog des István Király Museums von Székesfehérvár aus. Jener Kreis, sagen wir, der Kreis um Lajos Szabó, mit dem auch Ilka nach unserer Heirat eng verbunden war, betrachtete, mich eingenommen, alles, was „figurative“ Darstellung war, mit einem verständnislosen Argwohn. Doch nicht mit einer vollkommenen Ablehnung, denn Lajos Vajda, der in diesem Kreis schon damals als ein absoluter Wert und Maßstab galt, hinterließ zum größten Teil figurative Werke. Auch Endre Bálint machte nie «vollständige» Abstraktionen. Aber der Kreis konnte mit den während des Krieges und nach dem Krieg entstandenen Grafiken von Ilka nichts anfangen.“ Die Mitglieder des Kreises um Lajos Szabó waren kämpferische Vertreter der Avantgarde, und sie lehnten die Grafiken Gedős als emotionalen Realismus ab, obwohl – wie die Künstlerin in einem Brief an Miklós Szentkuthy vom 21. August 1984 erklärt – die in der Ganz-Fabrik angefertigten Arbeiten nicht mehr Zeichnungen im traditionellen Sinne seien.

Selbstverständlich war *nicht nur* die Verständnislosigkeit⁷¹ des Kreises der Grund dafür, dass sie mit dem Zeichnen aufhörte, sondern, wie Endre Bíró bemerkt, auch, dass „*der fatale*

⁷¹ Ein keineswegs nebensächliches Element dessen ist, worüber Endre Bíró schreibt: „Das schwerwiegendste, von Ilka formulierte «Hindernis» dieser Art waren die (tatsächlichen oder missverstandenen) Lehren Lajos Szabós über «den Platz der Frauen in der Welt des Geistes». Im Wesentlichen der jüdischen Tradition folgend (in welcher die Frauen in den Urzeiten vollkommen aus dem Kultus ausgeschlossen wurden) verlauteten äußerst dialektische Gespräche darüber, dass das Verhältnis der Frauen zum Geist im Wesen ein anderes, sekundärer ist als jenes der Frauen. Lajos Szabó fasste die ganze europäische geistige Tradition als ein einziges organisches, zusammenhängendes Ganzes auf. Er bemühte sich, uns die hauptsächlichen Bewegungen, Strukturen, die Anatomie dieses Prozesses darzulegen. So sprach er auch von den Ultraradikalen in dieser Mann-Frau-Thematik, namentlich von Otto Weininger (Geschlecht und Charakter). In keiner Weise so, als würde er dessen Ansichten unterschreiben. Ilka warf sich auf die Frage. Mit der ihr eigenen Gründlichkeit, mit einer beinahe haarspalterischen Ausführlichkeit las sie Otto Weininger und machte sich Notizen, dann schrieb sie ein großes Heft voll mit Fragen und Überlegungen, die sie unmittelbar an Lajos Szabó richtete. All dies geschah direkt nach der Unterbrechung ihrer Arbeit, vielleicht parallel zur Lektüre von Goethes Farbenlehre oder gleich danach.“ Endre Bíró: „Aufzeichnung über die künstlerische Laufbahn Ilka Gedős“, In: István Hajdu – Dávid Bíró, *Gedő Ilka művészete* [Die Kunst Ilka Gedős], Gondolat Kiadó, Budapest 2003, S. 245. (Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* befindet sich in dem Buchnachlass von Ilka Gedő, und am Rande der Seiten sieht man die Notizen von Lajos Szabó.)

Konflikt das Herausfallen aus der Rolle des schaffenden «Wunderkindes» eigentlich auf einer tieferen Ebene stattfand, er wurzelte nicht aus der verständnislosen Rezeption, nicht aus der in unserem Kreis vorherrschenden Atmosphäre, die sie veranlasste sich an Ernő Kállai zu wenden. (...) In der Tat war Ilka viel souveräner: diese Atmosphäre hätte sie nicht lähmen können.»⁷²

Der erste Grund war also vermutlich die kommunistische Diktatur, der zweite die Verständnislosigkeit des Kreises um Lajos Szabó und der dritte etwas, das in dem obigen Zitat von Endre Biró erwähnt wird.

Géza Perneczky schreibt über diesen vermeintlichen dritten Grund in der literarischen Monatszeitschrift *Holmi*: „Was das plötzliche Verstummen Gedős angeht, bin ich geneigt, eine weniger auf die Verständnislosigkeit der Freunde zurückgehende Erklärung zu wagen. (...) Die Erkenntnis, dass der bis dahin mögliche Weg, d. h. das Fortsetzen der Bestrebungen der klassischen Avantgarde nur zu einer krampfhaften Erstarrung führen kann, oder nur die traurig hohe Zahl der Epigonen vermehrt, ja das Erblicken dieser Sackgasse, veranlasste Ilka Gedő das Gebot auszusprechen: Halt! Sicher ist dies nicht so dramatisch und nicht so radikal vor sich gegangen, und sicher mochte es für ihr Verstummen auch andere Gründe gegeben haben, wie etwa persönliche oder familiäre Gründe. Doch aus der Perspektive eines halben Jahrhunderts können wir das Gefühl nicht leugnen, dass Ilka Gedő den Bleistift im Zeichen einer wichtigen ethischen Erkenntnis niederlegte. Und damit bin ich bei meiner Schlussfolgerung angelangt: Ich beurteile das Oeuvre von Ilka Gedő anders, weil ich das Gefühl habe, dass auch ihr Rücktritt eine Tat innerhalb der Kunst war. Angelangt an dem Punkt, wo sich der Weg für sie nur in Richtung nutzloser Pläne oder der Vermehrung der Epigonen zeigte, wandte sie sich von diesem Anblick ab und verstummte, weil sie nur auf diese Weise sich selbst und damit auch der Welt der frühen Zeichnungen treu bleiben konnte. (...) Ich kenne in der ungarischen Kunst dieser Jahre nur eine einzige Geste, die mit dem «Sichabwenden» von Ilka Gedő verglichen werden kann. Das war Béla Veszelszky⁷³ mit seiner Grube, die er im Garten seiner Wohnung auf dem Rosenhügel grub, wohin er sich mit derselben Demut zurückzog, wie Gedő der Welt entsagte. Die Grube Veszelszkys war ein Trichter, der zu den Sternen blickte, ragte gleich einem Teleskop gen Himmel. Was sah der Künstler von dort aus? Vielleicht las er

⁷² Endre Biró: „Aufzeichnung über die künstlerische Laufbahn Ilka Gedős“ In: István Hajdu – Dávid Biró, *Gedő Ilka művészete* [Die Kunst Ilka Gedős] Gondolat Kiadó, Budapest 2003, S. 245.

⁷³ Béla Veszelszky (1905-1977), ungarischer Maler.

aus den Sternen eine Lehre, ähnlich jener, die die großen Asketen kannten: Wenn es sich schon um die Nacht handelt, soll wenigstens wirkliche Finsternis herrschen!”⁷⁴

Ágnes Horváth hat Recht darin, dass sich die Mitglieder des Kreises, im Gegensatz zu Gyula Rózsa, „nicht zwanzig Jahre nach Gedős Tod, im Jahre 2005, für ihre Kunst ausgesprochen haben“, jedoch ist sie im Unrecht, wenn sie behauptet, dass Gyula Rózsa die Würdigung dieser Kunst „als einen Vorwand dafür benutzt, eine der schrecklichsten politischen Mächte des 20. Jahrhunderts und eine gegen sämtliche Formen der Macht Widerstand leistende Gemeinschaft von machtlosen Künstlern und Theoretikern, d. h. die Verfolger und die Verfolgten auf einen Nenner bringen zu können.“

Dieser Artikel in der Zeitschrift *Élet és Irodalom* erweckt den Anschein, die Künstlerin habe mit den Mitgliedern des Kreises in jener Hinsicht einer Gruppe angehört, dass auch sie (ähnlich der Mitglieder des Kreises) durch das frühere Regime wissentlich ignoriert wurde. Ich als direkter Zeuge des Lebensweges Gedős sehe dies ein wenig anders: Was in der harten, stalinistischen Phase der Diktatur auf sämtliche Mitglieder der Gruppe (Ágnes Horváth: „*die Europäische Schule und ihr Spannungsfeld*“) zutraf, galt ab Anfang der sechziger Jahre nicht mehr für alle. Zahlreiche Mitglieder des Kreises machten bereits zur Zeit der „sanften“ Diktatur unter Kádár Karriere, Ilka Gedő hingegen nicht. Wäre die These von Ágnes Horváth richtig, dann würde das absurderweise bedeuten, dass beispielsweise Endre Bálint, der 1957 emigrierte und zwischen seiner Heimkehr 1962 und 1984 zweiundvierzig⁷⁵ Ausstellungen hatte und dessen Arbeit mit dem Kossuth-Preis ausgezeichnet worden war, auf gleiche Weise ein Opfer des Kádár-Regimes war wie Ilka Gedő, die bei ihrer ersten offiziellen Ausstellung 59 Jahre alt war. Und was die „Befürwortung“ der Kunst von Ilka Gedő anbelangt, kann gesagt werden, dass dies ein ziemlich relativer Begriff ist, denn ihre Kunst hätte nicht bloß befürwortet werden müssen, sondern sie schrie förmlich nach wirklicher, einer ihrem Wert entsprechender Anerkennung, denn die zwischen 1945 und 1949 entstandenen Grafiken Ilka Gedős gehören zu den besten Leistungen der europäischen Zeichenkunst.

Obwohl die Künstlerin Ende 1949 mit dem Zeichnen aufhörte – und an ihrem Entschluss so sehr festhielt, dass sie nicht einmal mit ihren Kindern spielend bereit war, etwas zu zeichnen –

⁷⁴ Perneczky Géza, „Szines könyv Gedő Ilkának“ [Farbalbum für Ilka Gedő], *Holmi* (2003/12)

⁷⁵ Quelle: *Bálint Endre kiállítása* [Endre Bálints Ausstellung] Műcsarnok, Budapest 1984: S. 4, Liste der Soloausstellungen.

erlosch ihr Interesse an der Kunst nicht, und sie begann, kunsthistorische und kunsttheoretische Studien zu betreiben, deren Notizhefte in dem umfangreichen handschriftlichen Nachlass erhalten geblieben sind. Alle Notizhefte sind mit einem Datum versehen: Im September 1949 etwa las sie Gino Severinis theoretische Arbeit über die Malerei. Mit Vorliebe ging sie zu den ursprünglichen Quellen zurück: Sie studierte eingehend das von Hermann Uhde-Bernays herausgegebene zweibändige Werk *Künstlerbriefe über Kunst*⁷⁶. Sie machte sich umfangreiche Notizen zu der Anthologie *Artists on Art*⁷⁷, wobei sie wichtigere Texte über mehrere Abschnitte hinweg ins Ungarische übersetzte und auf diese Weise Bekanntschaft mit den Theorien der Künstler der Avantgarde und des Modernismus machte (besonders detaillierte Notizen entstanden zu den kunsttheoretischen Schriften von Picasso, Klee, Kandinsky, Malewitsch, Mondrian, Ferdinand Hodler, Cézanne und Van Gogh).

Aus dieser Zeit stammt auch eine beinahe vollständige Übersetzung von Ferdinand Ebners *Das Wort und die geistigen Realitäten* in sechs Heften. In den schlimmsten Jahren der Rákosi-Diktatur studierte die Künstlerin unter anderem die Werke Martin Bubers. Die Notizen aus fremdsprachigen Werken schrieb sie meistens ohne Übersetzung nieder, wenn sie jedoch einen Text für besonders wichtig erachtete, dann übersetzte sie ihn auch ins Ungarische.

So übersetzte Ilka Gedő sehr lange Abschnitte aus Goethes *Zur Farbenlehre*, und während sie die Texte mit gründlichen Notizen und Kommentaren versah, interpretierte sie sie nicht nur, sondern rekonstruierte sie mit Hilfe der herauskopierten Illustrationen und der parallel entstehenden, auf Glas gemalten Farbmuster. Ihre Übersetzung umfasst beinahe den gesamten didaktischen Teil, besondere Aufmerksamkeit widmete sie der sechsten Abteilung (*Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe*). Ein Teil (*Allegorischer, symbolischer, mystischer Gebrauch der Farbe*) war für die Künstlerin so wichtig, dass sie auch ihre eigenen Überlegungen im Zusammenhang mit dem Text notierte: „*Subjektiv formalistische Spekulationen über die Mystik des Farbensechsecks*“⁷⁸ An dieser Stelle unterbricht sie ihre üblichen Notizen, die auf der Übersetzung aufbauen und hebt einen Satz Goethes in deutscher Sprache hervor: „*Wenn man erst das Auseinandergehen des Gelben und Blauen wird recht gefaßt, besonders aber die*

⁷⁶ Hermann Uhde-Bernays, *Künstlerbriefe über Kunst*, Verlag von Wolfgang Jess, Dresden 1926

⁷⁷ *Artists on Art (From the XIV to the XX Century)*, Hrsg. Robert Goldwater und Marco Treves, Keagan and Paul, London 1947.

⁷⁸ Heft Nr. 136 im Manuskriptnachlass Ilka Gedős.

Steigerung ins Rote genugsam betrachtet haben, wodurch das Entgegengesetzte sich gegeneinander neigt, und sich in einem Dritten vereinigt, dann wird gewiß eine besondere geheimnisvolle Anschauung eintreten, daß man diesen beiden getrennten, einander entgegengesetzten Wesen eine geistige Bedeutung unterlegen könne, und man wird sich kaum enthalten, wenn man sie unterwärts das Grün und oberwärts das Rot hervorbringen sieht, dort an die irdischen, hier an die himmlischen Ausgeburten der Elohim zu gedenken.“⁷⁹

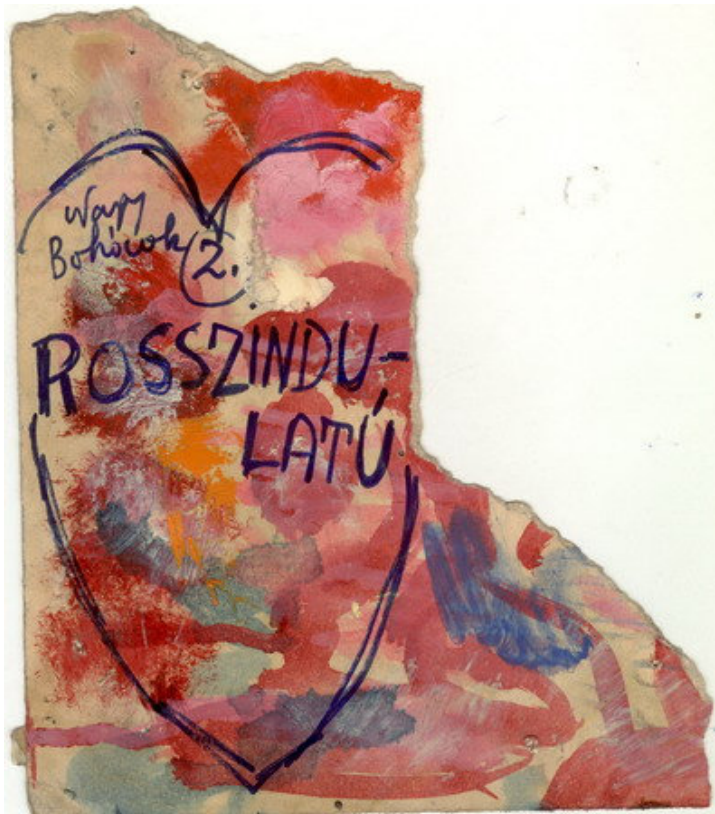
Die Farbmuster und Farbakkorde, die die Künstlerin in ihrer zweiten Schaffensperiode zu ihren Gemälden erstellte, erhielten häufig einen Namen zur Bezeichnung eines emotionalen Zustands oder einer Eigenschaft. Liest man diese Namen (*wild, grübelnd, kampfbereit, schwüle Hoffnungslosigkeit, neckend, vertieft, übermütig, Angst, hoffnungslos, nachdenklich, auf den Zehenspitzen, Vorsicht, Grauen, boshaft, schleichende Boshaftigkeit, sanft heimtückisch*, usw.), bleibt einem ihre frühere Beschäftigung mit der Farbtheorie unverborgen.

Farbmuster Nr. 26

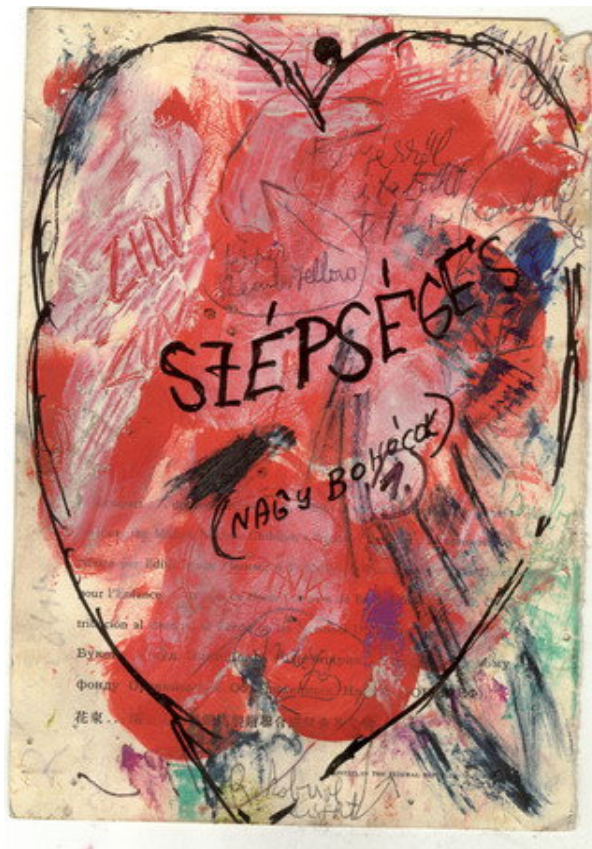


⁷⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften I (Goethes Werke Band XIII)*. Verlag C. H. Beck München 2002. S. 521.

Farbnuster Nr. 276



Farbnuster Nr. 296



Die farbtheoretischen Notizen der Künstlerin bezeugen, dass sie sich auch für die Farblehre von Philipp Otto Runge und Schopenhauer interessierte. Heft Nr. 176 des schriftlichen Nachlasses zeigt, dass sie aufgrund einer deutschen Übersetzung Michel Chevreuls Werk über den Simultankontrast der Farben studierte. Im Heft Nr. 281 fasst sie Ferdinand Hodlers Gedanken über die Farben zusammen. Die Künstlerin war auf den Gedanken, dass die Farben eine allegorische, symbolische und mystische Bedeutung haben, bereits bei Goethe aufmerksam geworden und bei Hodler erkannte sie ähnliche Gedankengänge: *„Die Farbe charakterisiert und differenziert die Gegenstände: sie steigert und betont und trägt mit außerordentlich großer Kraft zum dekorativen Effekt bei. (...) Die Farbe hat einen Einfluß auf die Moral. Sie ist eine der Bestandteile der Freude und der Fröhlichkeit. Es sind besonders die hellen Farben zusammen mit dem Licht, die diesen Eindruck erwecken. Aber die dunklen Farben gebären die Melancholie, die Traurigkeit ja auch den Schrecken. / Dem Weißen schreiben wir die Bedeutung von Unschuld zu, während das Schwarze das Böse und die Pein darstellen. Das Hellrote erweckt das Gefühl von Härte und Leidenschaft, während das Hellblaue die milden Emotionen und das Viola das Gefühl von Traurigkeit hervorruft. Durch eine Verflechtung erhöhen sich die Farbtöne, sie bringen Harmonien zustande oder sie begleiten einander, wie parallele Ornamente oder sie schaffen Kontraste. Der Reiz der Farben besteht vor allem in ihren Akkorden, in der Kenntnis der Farbtöne derselben Farbe. / Milde Harmonien, es scheint mir so, dringen leichter in die Seele ein, und sie sind wirklich die Lieblingsakkorde der Farben. Die Kontraste, die Disharmonien jedoch überraschen und erregen, und anscheinend überwältigen sie das Nervensystem. Aber die Durchgänge von einem milden Akkord in einen harten Kontrast bildenden Akkord sind oft vorkommende Gefühle des Lebens. / Und all Reichthum der Farben, diese hellen und dunklen Flecken, die Kontraste und die sich wechselnden Akkorde der Farben samt den oszillierenden Farbtönen sind alle Geschenke des Lichtes.“*⁸⁰

Mitte der sechziger Jahre begann Ilka Gedő beinahe sämtliche Zeichnungen der früheren Periode in Passepartouts zu legen und nach Themen und Entstehungszeiten zu sortieren: Diese Tätigkeit nahm mehrere Jahre in Anspruch. Gedő war schon immer durch die visuelle Welt überwältigt, wollte ihrem Herzen folgen und sich keinem modischen Trend anschließen. Sie ging ihren eigenen Weg und hatte immer Glück, diesen auch beschreiten zu können. Sie

⁸⁰ Heft Nr. 281 im Manuskriptnachlass Ilka Gedős.

war nie darauf angewiesen, ihre Werke verkaufen zu müssen, und konnte daher ausprobieren, was sie mit dieser künstlerischen Freiheit wohl anfangen konnte, doch kann diese Freiheit trotz aller Vorteile auch sehr beängstigend sein. Auch unter Künstlern ist leider das Phänomen der Lust an der Unfreiheit zu beobachten. Es handelt sich dabei um eine Lust an der Knechtschaft. Wenn nicht ich es bin, der entscheidet, wenn ich unter dem Zwang anderer stehe, muss ich mich nicht mit der Versuchung der Freiheit, doch auch nicht mit deren berauschendem Strudel konfrontieren, denn ein anderer entscheidet statt meiner. Die Künstlerin war zu sehr ehrlichen Fragestellungen in der Lage. So schrieb sie in ihrem Brief an Ernő Kállai vom 10. August 1949: *„Ich blättere häufig im Katalog der (in der Alkotás Galerie veranstalteten) Ausstellung von Lajos Vajda. Während meiner manches Mal aussichtslos scheinenden Grübeleien erquickten mich diese Bilder wie gute frische Bergluft. / Vor einigen Tagen wurde ich im Vorwort auf etwas aufmerksam, und ich spürte eine persönliche Absolution darin, dass ihn (vor seinem Tod) ein bestimmtes, ein Liebespaar «im Stil des Postimpressionismus» darstellendes Bild so sehr beschäftigte, dass er diese zu einem ausdrucksstarken Ornament, zu einem bildlichen Ausdruck gewandelte Form gar nicht genug bewundern konnte: „Die erstaunliche Kraft malerischer Darstellung beschwor in der Gestalt der Wirklichkeit den ewigen Rausch der Liebe herauf“ – heißt es im Vorwort. IN DER GESTALT DER WIRKLICHKEIT: Dieser Ausdruck zwischen den Zeilen rief mir die Jahre des qualvollen Nachdenkens in Erinnerung, doch erleichtert er auch die Qualen von Jahren. Das Gedicht von Attila József kommt mir in den Sinn: „Schicksal lockere den Knoten!“⁸¹ Dass Vajda vor seinem Tod gerade über dieses Bild mit solcher Liebe sprach – dass es möglich ist, so etwas zu lieben, und dass es Vajda möglich ist./ Deshalb habe ich vorhin von Gnade geschrieben – ich hätte auch schreiben können: von Freiheit. Ich fühlte die Bejahung der Liebe, die Bejahung des Lichts darin, dass Vajda (in einem postimpressionistischen Bild!) die sich zu einem ausdrucksstarken Ornament gewandelte Form sah. Ich liebte ihn dafür so sehr – ich hätte sofort mit ihm sprechen müssen. Deshalb schreibe ich jetzt diesen Brief. Um zu schreiben, dass mich noch etwas darin bestärkte, ein Satz, den ich zwei Tage später in einer alten Ausgabe der Zeitschrift Szép Szó fand: «Die Geschichte der Kunst beweist, dass jede Kunst mit einer universalen Perspektive eine ornamentale, symbolische Kunst ist. Dies war auch die malerische und plastische Vision des Mittelalters – die jenseits jeglicher gegenständlichen Darstellung stand. Die Tatsache, dass die moderne, symbolische Kunst die*

⁸¹ Gedő zitiert hier etwas ungenau ein Gedicht von Attila József aus dem Jahr 1933.

Darstellung meistens vollständig ausschließt, verfügt über einen wesentlichen Sinn, was jedoch über den Umfang dieses Artikels hinausgeht.» *Mein erster Gedanke war, sogleich nachzufragen. So kam ich zum Schreiben. Warum schließt sie sie aus? Ist es möglich, die gegenständliche Darstellung nicht auszuschließen? Ist es möglich, dass sie in Gestalt der Wirklichkeit erscheint? Diese Frage quält mich seit Jahren. Ich weiß: Natürlich ist das möglich. Aber ist es heute und für uns möglich? Für mich? „Ich habe eine furchtbare Angst, die Wirklichkeit der Form zu verlieren.“ – las ich einmal in Van Goghs Briefen. Vor welchem Verlust fürchtete er sich – davor, dass er das „wahre“ Gesicht des Briefträgers Roulins verlieren würde, den Mann mit seinem Mantel und den Knöpfen seines Mantels als Brennpunkt, als Schatzkammer von Symbolen? Die Gräser und Bäume als Träger der Symbole? Ist Realität für ihn ein Vorwand, durch den er seine Symbole ausdrückt? Oder ist die Realität, die Zypresse selbst das Symbol, vor dem er sein Haupt neigt und dem er folgt? Ich neige gewiss in diese Richtung. Und etwa aus Feigheit? Und sobald ich mich auf diesem Weg einen Schritt nach vorne wage, folgt sogleich der Schlag auf den Kopf: Über diese naturalistischen und impressionistischen Dinge sind wir doch längst hinweg. Oder: „Du bist noch immer bei Van Gogh, aber wir schon bei Picasso...“ Mit anderen Worten gehöre ich für sie von vornherein zu jenen, die im Vorwort des Vajda-Katalogs als zu schwach, zu feige und zu faul bezeichnet werden, um auf solch einem Niveau intellektueller Spannung zu leben, das mangels eines Besseren gewöhnlich als abstrakt bezeichnet wird. „Du bist nicht mein Schicksalsgenosse.“ – sagt der eine. Dabei gehöre ich nicht zu ihnen, d. h. zu denen, die in der Haggada erwähnt werden und die „nicht einmal Fragen stellen“ können. Warum schließt die moderne symbolische Kunst die gegenständliche Darstellung aus? Keine Arbeit scheint zuviel, damit ich etwas über diese Dinge erfahre. Ich bin nicht nur zum Holzhobeln, sondern auch zum Füllen von Bäumen bereit. Würde nur jemand ein gutes Wort sagen: lauf, der Wald ist dort! / Lieber Meister Kállai, nehmen Sie mir diesen Brief bitte nicht übel, ich mache nicht gerne große Worte, doch ich bitte stammelnd um Hilfe, wenn es sich auch nicht um einen Hilfeschrei handelt. Ich suche eine Quelle, die meinen Durst stillt, oder etwas prosaischer ausgedrückt, ich frage nach Quellen, damit ich etwas lernen kann. Die Zeit vergeht sehr schnell. Ich bitte Sie noch einmal um Verzeihung, dass ich Sie damit belästige. /Mit lieben Grüßen: Ilka Gedő.“⁸² Sie verleiht ihrem Brief größeren Nachdruck, indem sie nicht einmal*

⁸² Der Brief wird im Institut für Kunstgeschichte an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften aufbewahrt.

erwähnt, dass der Verfasser des aus der Zeitschrift *Szép Szó* entnommenen Zitats Ernő Kállai selbst ist! Kállai erkennt die unermessliche Verbitterung Ilka Gedős. Er schickt ihr eine weise Antwort: *„Verzeihen Sie mir bitte, wenn ich meine Antwort mit Bleistift schreibe. Ich bedanke mich für Ihren interessanten und ergreifenden Brief sowie für Ihr Vertrauen. Ich will Ihnen gerne dabei behilflich, einen Ausweg aus Ihrem geistigen Ringen hinsichtlich Ihrer Kunst zu finden. Dazu ist allerdings notwendig, diese Probleme gegebenenfalls eingehend zu besprechen. Ich nehme an, dass Sie Malerin sind, daher wäre es das Klügste, wenn ich mir erst einmal Ihre Bilder anschauen würde und unser Gespräch von diesen ausgehen könnte. Momentan bin ich sehr beschäftigt, doch bemühe ich mich, Sie bald zu besuchen. Schreiben Sie mir bitte, ob sie im Allgemeinen gegen 6 Uhr am Nachmittag zu Hause sind und ob Ihnen dieser Zeitpunkt passt. Ich meinerseits würde Sie dann 1–2 Tage vor meinem Besuch informieren. Bis dahin würde ich Ihnen raten, nur Ihren eigenen Augen, Ihrem eigenen Blick zu folgen und auf Ihr eigenes Herz zu hören. Es ist eine Banalität, doch ein weiser Gemeinplatz, was ich sage. Nehmen sie keine Notiz von den Überschlauen, die nur Aktualitäten hinterherjagen, von den Snobs, für die Van Gogh ein «ausgelaufenes Konzept» ist und nach deren Meinung man sich nach Picasso, oder der abstrakten Kunst «richten muss». Jedwedes ästhetisches Dogma und jede programmatische Richtung sind gekünstelt und unfruchtbar. In der Kunst gibt es keinen alleinig erlösenden Weg. Dort führt jeder Weg nach Rom, und es gibt viele Arten von grünen Wäldern. Denken Sie zum Beispiel an den alten Bonnard: Wie lebendig und leuchtend schön sein Postimpressionismus auch heute noch ist. Nun, aber über all das und über die verschiedenen Beweggründe der abstrakten Kunst werden wir ohnehin persönlich sprechen. / Mit freundlichen Grüßen: Ernő Kállai.“*⁸³

Ab 1950 ging Ilka Gedő nicht arbeiten, sondern widmete ihre Zeit der Familie und betrieb Studien zur Kunstgeschichte und Farblehre. Sie las Fachliteratur in ungarischer, deutscher, englischer sowie französischer Sprache und eignete sich Kenntnisse an, ohne die ihre Werke der zweiten Schaffensperiode nie hätten entstehen können. Im Kreis um Lajos Szabó besaß der Begriff „Forschung“ einen von der üblichen Bedeutung abweichenden Sinn, denn man verstand darunter „nicht nur wissenschaftliche Forschung“, sondern war der Ansicht, dass *„sämtliche Kunstarten, alle menschlichen Taten, die tatsächlich etwas Neues schaffen,*

⁸³ Der Brief wird im Institut für Kunstgeschichte an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften aufbewahrt.

dazugehören. Nicht aus dem Nichts, sondern aus der kulturellen, sprachlichen und gedanklichen Tradition, aus deren Weiterentwicklung. (...) Ich bin allerdings der Meinung, dass die für den Kreis kennzeichnende umfassende, breit angelegte Interpretation von Forschung und schöpferischer Arbeit ihr während der Zeit, in der sie die konkrete künstlerische Arbeit einstellte, einen Anstoß zum Übergang vom Zeichnen und Malen zu ihren Studien und Notizen gab.”⁸⁴

Im Kreis um Lajos Szabó wurde die Kunst von Lajos Vajda sehr hoch geschätzt. Gedő hatte im Jahr 1943 die im *Alkotás Művészetek Háza* veranstaltete Gedächtnisausstellung von Lajos Vajda gesehen. In ihrem an Ernő Kállai gerichteten Brief zitiert sie auch, wie bereits erwähnt, aus dem von demselben verfassten Text des Ausstellungskatalogs⁸⁵. Einige Mitglieder des Kreises um Lajos Szabó schätzten Lajos Vajda so sehr, dass sie sein gesamtes Werk von der Kunst des 20. Jahrhunderts getrennt betrachteten und erklärten: Lajos Vajda sei jener Heilige, in dessen Kunst sich das religiöse Gefühl ehrlich offenbare, während über andere große Persönlichkeiten der modernen Kunst nicht gesagt werden könne, dass sie solche geistige Höhen erreicht hätten wie Lajos Vajda. Gedő mochte ihn sehr und anerkannte auch seine Größe, jedoch schrieb sie als Antwort auf einen Essay von Stefánia Mándy einen Aufsatz, da sie sich nicht damit einverstanden erklären konnte, dass einige Budapester Intellektuelle die Künstler aufgrund der Intensität ihrer Religiosität einordneten. Die Bedeutung dieses Essays liegt allerdings nicht nur hierin, wichtig ist er auch, weil sich Gedő darin in einer Weise mit der Frage der Gegenüberstellung von darstellender und abstrakter Kunst beschäftigte, mit der sie die Probleme ihrer zweiten Schaffensperiode und auch ihrer Arbeitsmethode vorwegnahm. In ihrem Aufsatz übte Stefánia Mándy Kritik an dem ebenfalls zu diesem Kreis gehörenden Maler Endre Bálint, der, sich in die Welt der Instinkte flüchtend, die Möglichkeit verfehle, das Du, die zweite Person anzusprechen (Verweis auf die Ich-Du-Beziehung bei Ferdiand Ebner und Martin Buber). Endre Bálint antwortete Stefánia Mándy, wobei seine Antwort ein Gegenangriff war. In einem Briefentwurf Gedős vom 4. März 1983, von dem nicht mit Gewissheit festgestellt werden kann, ob sie ihn wirklich an die ungarische Kunsthistorikerin Júlia Szabó abgeschickt hatte, schrieb sie: „Auf diesen Essay hatte Bálint seinerzeit auch

⁸⁴ Endre Bíró: „Aufzeichnung über die künstlerische Laufbahn Ilka Gedős” In: István Hajdu – Dávid Bíró, *Gedő Ilka művészete* [Die Kunst Ilka Gedős] Gondolat Kiadó, Budapest 2003, S. 248.

⁸⁵ *Vajda Lajos festőművész emlékkiállítása* [Gedenkausstellung des Malers Lajos Vajda], Alkotás Művészház, Budapest 1943: 1.

geantwortet, noch bevor ich eine Antwort geschrieben hätte, ich meldete mich also nach dem Lesen beider Essays zu Wort, und die Polemik rückte beim Schreiben für mich zunehmend in den Hintergrund. Bei Endre Bálint war das anders: Er reagierte auf den Angriff mit einem Gegenangriff. (Ich zitiere einen Satz, der mit in Erinnerung geblieben ist: «Von deinen Siebenmeileinstiefeln, mit denen du dich der Wirklichkeit nähern willst, fehlt der Erlebnissack.») Es wurde eine öffentliche Debatte über den Briefwechsel zwischen Mándy und Bálint vereinbart, bzw. über dessen Thema. Ich schrieb meinen Essay in Vorbereitung darauf für den Kreis um Lajos Szabó Béla Tábor verlieh ihm jedoch die Form eines Briefes an Stefánia Mándy und wartete auf ihre Antwort sowie auf die angekündigte Debatte. Ich wartete und wartete, aber es herrschte völlige Stille; für eine lange Zeit! Bis schließlich die Herren Szabó und Tábor damit herausrückten, dass meine Schrift die Atmosphäre völlig verunreinigt habe... Fortan gab es kein einziges kritisches Wort, keine Bemerkung, kein Gespräch über die nunmehr drei Essays. (Später fragte Frau Mándy mich zwar, «Willst du ihn nicht veröffentlichen?» – dabei wussten sie ganz genau, dass ich es nicht wollte, denn ich hatte ihn für die Debatte vorgesehen.) Es musste eine lange Zeit verstreichen, bis ich verstand, dass es sich hier um keinerlei prinzipielle, geistesgeschichtliche, kunsttheoretische oder religionsmoralische Angelegenheit handelte. Sie hatten sehr wohl verstanden, dass ich mich nicht danach sehnte, dass sie meine enthusiastischen Gedanken lobten, sondern dass ich einen Beitrag zu einer großen gemeinsamen Debatte, zu einem Dialog leisten wollte! Und dass ich eine Antwort auf meine brennenden Fragen bekommen wollte! – Nun ja, bei mir fällt der Groschen jedoch schwer: Jetzt verstehe ich natürlich schon, dass es sich um einen Machtkampf handelte, um einen nach Naphthalin riechenden, nach Pseudoweihrauch riechenden Geifer, um ein nach mehreren Seiten ausgerichtetes (psychologisches usw.) Gemetzel. Um nur eine Sache zu erwähnen: 1–2 Jahre nach diesen drei Essays fing Lajos Szabó an zu zeichnen. (...) Endre Bálint wurde scharf kritisiert, weil er „sich der Ichwelt der Instinkte und Wunschträume“ zuwandte, statt «nach oben zu graben.» / Szabó und Tábor wurden SEHR respektiert, das dürfen wir nicht vergessen. Und ich war z. B. einundzwanzig Jahre jünger als sie. / Als ich über meine instinktive Ablehnung dieses sektenhaften Tons schrieb, war außerdem mein größtes Problem die ABSOLUTE Abgrenzung Lajos Vajdas von Klee und von anderen Künstlern, die dasselbe gemacht haben sollten wie Endre Bálint. Und diese Abgrenzung erfolgte zudem auf eine metaphysische und religionsmoralische Art und Weise, die Du nur dann verstehen könntest, wenn der Brief von Mándy in Deine Hände

geräte. / Der Grund für diese absolute Abgrenzung war nicht von der Art, dass man darüber hätte diskutieren oder reden können – deshalb hatte mein Essay die Atmosphäre verdorben – sondern von einer Art, dessen Aktualität erlischt, sobald es sich lohnt, auf ein anderes Pferd zu setzen. / Also: Es ist völlig verständlich, dass sowohl Endre Bálint als auch das Ehepaar Tábor diese Schriften ins Dunkel des Vergessens hüllen: Bálint, weil es kein großer Ruhm ist, wenn man mit denjenigen am engsten befreundet ist, die einen in solch metaphysischen Maßen, unter Berufung auf die heiligsten Sachen rügen. Und das Ehepaar Tábor deshalb, weil, was ist das für ein Philosoph (oder was), der sich derart dreht und wendet, ohne jegliche «Selbstkritik» zu üben.»⁸⁶ An dieselbe Geschichte erinnert sich Stefánia Mándy ganz anders: „Im Herbst des Jahres 1954 konkretisierte ich – ursprünglich nur für mich selbst – nach dem Besuch eines für jene Zeit typischen, doch nicht bedeutenden Ateliers diesen Gedankengang (gemeint ist der Essay über Lajos Vajda). Es ergab sich, dass ich kurz danach eine ganze Reihe von Zeichnungen Lajos Vajdas, die in einer Mappe in der Atelierwohnung in der Rottenbiller utca aufbewahrt wurden, sah. Dies gab mir den Anlass, meinen Essay dort vorzulesen. Ich kam gar nicht auf den Gedanken, dass er von besonderer Wirkung sein würde. Nach einigen Briefwechseln brach die anfangs heftige Debatte ab.»⁸⁷

Auch der Ehemann von Ilka Gedő, Endre Bíró, erinnert sich an die „große“ Debatte des Jahres 1955 anders. In einem Tagebucheintrag⁸⁸ vom 31. Mai 1955 schreibt er: „Die Sache von Lajos Szabó, Ilka und der Essay über Lajos Vajda. / Nach einer schlaflosen Nacht. / Großes finanzielles Elend. / Heftige Empörung in der Nacht. / „Verschwinde garstiges Volk!!“ / Gründlicher Rundumschlag in alle Richtungen./ (Rücknahme der Projektionen, weil ich nicht mehr so sinnlos leiden will.) Warum geht es nicht? Meinen neutralen Standpunkt in jede Richtung zu wahren./ Warum kann er aufrechterhalten werden? Beziehungsweise, ob diese Kommunikation in alle Richtungen mich zwischen die Mühlsteine geraten lässt. / Dazu zurückkehren kann und will ich auch nicht. Nur der Standpunkt des größten Interesses ist möglich. Doch wie kann man unter diesen Umständen einen letzten Zufluchtsort aufrechterhalten, ohne den eine Existenz nicht möglich ist?/ Der letzte Knotenpunkt ist natürlich Ilka. /

⁸⁶ Der Brief befindet sich im Nachlass der Künstlerin.

⁸⁷ Mándy Stefánia, „Gedő Ilka esszéjének előtörténetéhez“ [Über die Vorgeschichte des Essays von Ilka Gedő], *Holmi* (1990/12)

⁸⁸ Aufzeichnungsfragment im Nachlass von Endre Bíró.

Eine enge Verflechtung von Widersprüchen, die konkreter verstanden werden müssen als das Spiel „schwarz oder weiß, ja oder nein“, das kann nicht mit Romantik abgetan werden. / Es ist nicht möglich, nach dem Motto «jeder hat Fehler» höflich Selbstkritik zu üben, die Schuld gleichsam zu verteilen und uns dann gegenseitig zu vergeben. Aber warum nicht? Scheint das zu vernünftig?/Es ist nicht möglich, weil Ilka z. B. praktisch noch nie etwas vergeben hat, weil sie keinen Fehler in sich erkannt hat, ich selbst sehe nicht, dass ich irgendetwas anders hätte machen können, obwohl ich meine gutgläubigen Irrtümer einzusehen in der Lage bin. Auch sie konnte von einer psychologischen Ebene aus gesehen nicht anders reagieren. / Doch: Hier geht es nicht um Psychologie. / Ich empfinde ihre Haltung als tyrannisch: Jawohl. Eine Art ganz perverser Nutzung ihrer geistigen Fähigkeiten. / Und wie sieht es Lajos gegenüber aus? Natürlich kann ich nicht glauben, dass Lajos Ilka auf irgendeine unbegründete kindische Art nach dem Motto „ich bin dir aber böse“ hereingelegt hat. Die tatsächliche Situation ist aber doch jene, dass er sie „hereingelegt“ hat. / Sicher ist, dass bei Lajos Szabó bis in tiefe Schichten hinabreichend und untermauert ist, dass er niemand auf seinem Gebiet zu Wort kommen lässt, der nicht in irgendeiner Weise sein Anhänger ist, der nicht die Meinung vertritt, die er vertritt, der sich nicht damit beschäftigt, womit er es tut. Es stimmt aber auch, dass bei demjenigen, der es solange versucht hat (siehe beispielsweise den Essay von Stefka [Stefánia]), mich das Ergebnis keineswegs überzeugt. / Mich hinter den Essay von Stefka zu stellen, hätte selbst für mich einfach die Leugnung meiner wichtigsten inneren Sensibilität bedeutet. / Sich über diese Distanz auszuschweigen, wäre für Ilka eine besonders verbrecherische Lüge gewesen. / Lajos ist aufgrund irgendeiner inneren Erkenntnis der Ansicht, dass er die Verantwortung dafür ganz ruhig auf sich nehmen kann. Dies überzeugt allerdings auch mich nicht./ Ein einziger Verdacht bleibt: In der zweiten Hälfte des Essays ist das Grundproblem der Unwillkommenen derart genial formuliert, dass Lajos Szabó irritiert darauf reagierte, übertrieben hat und unfähig ist, das in irgendeiner Form zu korrigieren. / Zum Beispiel so, dass er Ilkas Essay nähme und Satz für Satz zu Boden schmettete. Zum Beispiel so, dass er eine der Behauptungen des zweiten Teils ernst nähme und das Übrige in einem Paket fortwürfe? Das erreicht den Maßstab, das Übrige solltest du entwirren, was du durcheinander gebracht hast! / Mit gewissen Positionen ist es lebensgefährlich ein Gespräch zu beginnen – eigene Erfahrung! –, doch aktuell ist Ilka in der Vajda-Sache zur Lösung dieser Position gerade bis an die Grenze der Möglichkeiten gegangen.”

Der Essay von Ilka Gedő wirft Fragen auf: *„Wir können doch wohl unmöglich von uns denken, dass wir sensibler und anständiger seien als Klee, Picasso oder Miro, sozusagen, dass wir eine «Ich-Du-Beziehung» haben und sie keine hatten. Wie lächerlich auch immer es klingt, ich weiß so bestimmt, dass Klee um keinen Deut unehrlicher war als Van Gogh, als ob beide Personen ich wären. Ich habe das Wort „unehrlich“ nicht zum Spaß gebraucht, denn eigentlich geht es nur darum, ob sie das sehen, worüber sie ein Zeugnis ablegen, oder aber sie lügen. (...) Ein Künstler, ein Maler ist nicht Christus, der die Welt erlöst, sondern höchstens ein Grünewald (sein Golgotha Bild!), der auch auf den höchsten Höhen der Kunst etwas darstellt. Auch der negative Stil tut dies. Unwillkürlich muss ich den Großen und Kleinen des negativen Stils glauben, dass heutzutage das Leiden so aussieht. (Ich beispielsweise protestierte gegen denselben, und so protestierte ich auch gegen seine Darstellung.) Ich empfinde dieses gemeinsame Leiden und dessen Darstellung mit gemeinsamen, negativen Stilkennzeichen sehr stark als eine Katakombe. Diese Kunst kann ihr eigenes Nein zum Nichts mit unglaublicher Kraft aussprechen, wenn du so willst: Sie spricht das Nein nicht aus... Aber wie sind wir denn berechtigt, dieses Nein zu erwarten (dieses Nein wird durch die Gesamtheit der jeweiligen bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt erfolgten Ereignisse ausgesprochen, und dieses Nein wartet in sämtlichen Stilrichtungen mit grenzenloser Geduld darauf, in das Ganze eingefügt zu werden), und gerade das ist der Grund, warum dein Essay eine Stimmung ausstrahlt, dass einem solche Sachen einfallen wie der oben genannte Christus.“* In dem zweiten Teil des Essays beschäftigt sich Gedő erneut mit Fragen, die sie schon in dem an Ernő Kállai geschriebenen Brief aufgeworfen hatte, d. h. mit dem Gegensatz von abstrakter und gegenständlicher Kunst. Dabei kritisiert sie die selbsternannten Genies, die da erklären: *„Wir stellen nicht dar, sondern schaffen!“* Mit zahlreichen Zitaten aus der 1947 erschienenen Antologie *Artists on Art*⁸⁹ ergänzt schreibt sie: *„Ich habe den Eindruck, dass die programmatischen Reden wie «Wir stellen nicht dar, sondern schaffen!» usw. eher nur von Futuristen und Epigonen gehalten wurden. Im Gegensatz dazu schreibt Picasso 1923: «Der Kubismus unterscheidet sich durch nichts von anderen Schulen der Malerei. Dieselben Prinzipien und Bestandteile beziehen sich auf alle.» Und 1935 schrieb er: «Es gibt keine abstrakte Kunst. Man muss immer von etwas Realem ausgehen. Später können wir dann sämtliche Spuren der Realität entfernen.» An gleicher Stelle schreibt er: «es gibt keine figurative und nicht-*

⁸⁹ Ilka Gedő nimmt die Zitate aus einem Band, der in der Bibliothek der Biró-Gedő Familie erhalten geblieben ist: *Artists on Art (From the XIV to the XX Century)* Hrsg. Robert Goldwater und Marco Treves, Keagan and Paul, London 1947.

figurative Kunst. Alles erscheint vor uns in dem Bild eines Formgebildes. Sogar in der Metaphysik werden die Ideen mit der Hilfe von symbolischen „Gebilden“ ausgedrückt... Ist es dann nicht lächerlich an eine Malerei ohne Formgebilde zu denken?» *Léger schrieb 1935*: «Sie sind keine abstrakten Bilder, weil sie aus wirklichen Werten konstruiert sind: aus Farben und aus geometrischen Formen. Abstraktion existiert nicht.» *Mondrian schrieb 1937*: «Die Kunst ist weder eine Darstellung der Erscheinungsformen der gesehenen Realität noch eine Darstellung des von uns gelebten Lebens, sondern eine Darstellung der wahren Realität und des wahren Lebens, die undefinierbar sind, aber in den bildenden Künsten realisiert werden können.» *Ist es möglich, dass es sich einfach nur darum handelt, dass «diese wahre Realität und das wahre Leben» früher mit der Realität, die wir sehen und leben, identisch war?»*⁹⁰

Diese Frage beinhaltet zugleich die Antwort, und Ilka Gedő gelangt bezüglich der Problematik von abstrakter und gegenständlicher Kunst zu einer sehr ehrlichen Antwort! Ihren Gedankengang schließt sie mit einem Zitat von Klee, das ihre Arbeitsmethode der zweiten Schaffensperiode ab Mitte der sechziger Jahre vorwegnimmt. *„Ich werde scheinbar ganz klein und nüchtern, ganz undichterisch und ganz schwunglos. Denke mir ein ganz kleines Formmotiv aus und versuche die knappe Darstellung: natürlich nicht in Stationen, sondern in praxi, das heißt, mit einem Bleistift bewaffnet. Es ist wenigstens eine veritable Handlung, und aus wiederholten kleinen Taten wird einmal mehr als aus dichterischem Schwung ohne Form, ohne Gestaltung. (...) Ich lerne ganz von vorn, ich beginne zu formen, als ob ich nichts wüsste von aller Malerei. Denn ich habe ein ganz kleines unbestrittenes Eigentum entdeckt; eine besondere Art der dreidimensionalen Darstellung auf der Fläche. Und abends kann ich mich hinlegen mit dem Bewusstsein der getanen Arbeit.“*⁹¹

Nach der Revolution 1956 sind fast sämtliche Mitglieder des Kreises um Lajos Szabó in den Westen gegangen. Auch die Familie Gedő-Bíró wollte emigrieren, doch ihr Fluchtversuch

⁹⁰ Der vollständige Text des Essays ist zu finden bei: István Hajdu – Dávid Bíró, *Gedő Ilka művészete* [Die Kunst Ilka Gedős] Gondolat Kiadó, Budapest 2003, weiterhin in der literarischen Zeitschrift *Holmi* 1990/12, sowie in englischer Übersetzung bei: István Hajdu – Dávid Bíró: *The Art of Ilka Gedő*. Gondolat, Budapest 2003.

⁹¹ Paul Klees Tagebucheintrag vom 22. 6. 1902. In: *Tagebücher von Paul Klee 1898-1918* Hrsg. Felix Klee, Europa Verlag, Zürich 1957, S. 132. Ilka Gedő entnimmt das Zitat dem Band *Artists on Art (From the XIV to the XX Century)*. Hrsg. Robert Goldwater und Marco Treves, Keagan and Paul, London 1947, S. 442.

scheiterte. Ilka Gedő fuhr mit einem gültigen Pass mit ihrem älteren Sohn im Dezember des Jahres 1956 nach Wien. Der Plan war, dass ihr Mann und der jüngere Sohn über die damals noch nicht oder nur teilweise abgeschlossene Grenze nach Wien kommen würden. Endre Bíró und ihr Sohn wurden jedoch verhaftet und zurück in die Hauptstadt gebracht, wo man sie dann freiließ. Gedő und ihr älterer Sohn kehrten nach Budapest zurück.

Das Ehepaar Gedő-Bíró hielt den Kontakt mit den Mitgliedern des Kreises weiterhin aufrecht. Lajos Szabó beklagt sich in einem Brief aus Wien: *„Ich habe eben heute erkannt, worin sich meine Nostalgie insgeheim äußert: Es sind die Wolken von Budapest. Solche Wolken wie in Budapest habe ich hier nie gesehen. Dabei bin ich nicht das erste Mal in Wien. Verglichen mit der Kompliziertheit, Spannung und Großzügigkeit der Wolken von Budapest sind die Wiener Wolken einfach, friedlich und bequem.“*⁹²

1962 kaufte die Ungarische Nationalgalerie anlässlich der Gedenkaustellung zur 1942 veranstalteten Ausstellung sozialistischer Künstler drei Grafiken von Gedő. In seinen Erinnerungen erzählt Endre Bíró: *„Eines Tages suchte uns Endre Bálint auf, gerade, als Ilka Gedő im Begriff war, ihre Zeichnungen unter Passepartout zu legen. Er hatte die Zeichnungen noch nie gesehen und war vollkommen fasziniert von ihnen.“* Obwohl es durchaus möglich sein kann, dass er die Zeichnungen aus der Zeit nach dem Krieg jetzt zum ersten Mal sah, steht diese Behauptung in einem gewissen Widerspruch zu den Erinnerungen von Endre Bálint.⁹³

Die erste eigene Ausstellung Ilka Gedős war die am 15. Mai 1965 eröffnete Atelieraussstellung, wo eine Auswahl von den Grafiken aus der Periode zwischen 1945 und 1948 gezeigt wurden. Es brauchte großen Mut, eine Ausstellung ungenehmigt in der eigenen Wohnung zu organisieren, doch zur größten Überraschung kam es zu keinerlei konkreter Behelligung.

Es ist nicht ganz klar, warum Endre Bálint ihr bei der Verwirklichung dieser Ausstellung behilflich war. Womöglich wollte er ihr damals tatsächlich helfen, obwohl er ihr in den späteren Jahren, als er reichlich von seinen guten Kontakten zu den Machthabern Gebrauch

⁹² Der Brief befindet sich im Nachlass von Endre Bíró.

⁹³ Endre Bálint, *Életrajzi törmelékek* [Autobiografische Fragmente], Magvető Könyvkiadó, Budapest 1984, S. 148–149.

machte, vermutlich viel schadete. Endre Bálint konnte es sich leisten, sich mal in der Rolle des Regime-Opfers aufzuspielen, mal von seinen guten Kontakten Gebrauch zu machen. Tatsache ist jedoch, dass diese Ausstellung im Jahr 1965 Ilka Gedő dazu anspornte, ihre künstlerische Tätigkeit fortzusetzen. Auch wenn es ein wenig übertrieben scheint, diese Ausstellung eine Atelierausstellung zu nennen, denn die Grafiken waren in zwei Zimmern einer großen Wohnung ausgestellt. Gedő war davon überzeugt, dass der Widerspruch zwischen den späteren gegen sie gerichteten Intrigen und der für die erste Ausstellung gewährten Hilfe nur scheinbar war, denn – so erklärte sie ihrem Mann – Bálint Endre habe sie nur damit konfrontieren wollen, dass ihre künstlerische Laufbahn ein für allemal beendet sei und der Vergangenheit angehöre. Nach der Ausstellung kaufte sich Ilka Gedő einen schäbigen, doch riesengroßen Schreibtisch, an dem sie begann, ihre Grafiken sorgfältig zu sortieren. Als Ergebnis jahrelanger Arbeit legte sie dann die besten der grafischen Werke in Passepartouts.

6. Die zweite Schaffensperiode: Ölgemälde

Die Gemälde der zweiten Schaffensperiode entstanden mit einer zweistufigen Methode: In der ersten Etappe des Schaffensprozesses wurde eine kleine, durch den Moment inspirierte Zeichnung angefertigt, die auch als ein Abbild eines plötzlichen Gedankens aufgefasst werden kann. Dies war der Ausgangspunkt des Gemäldes, da mithilfe eines Rastergitters die vergrößerte Kopie dieser Zeichnung auf die Leinwand aufgetragen wurde. Ilka Gedő arbeitete parallel an mehreren Gemälden, und das war wahrscheinlich auch der Grund dafür, dass sie den Entstehungsprozess der Gemälde in Tagebüchern (Arbeitsheften) registrierte, die sämtliche Fragen, die mit der Komposition des jeweiligen Gemäldes in Zusammenhang standen, enthalten. Wenn sie ein Gemälde beiseite legte, dann legte sie auch das entsprechende Tagebuch beiseite, und wenn sie ein noch nicht fertiggestelltes Bild fortsetzte, las sie sämtliche Notizen im Zusammenhang mit dem Bild noch einmal durch. Gedő kannte die Wirkung der Farben und der Farbakkorde sehr gut. Die Mischung der Farben erfolgte keineswegs aufs Geratewohl, sondern durch die Wahl eines bestimmten Farbtons. Die auf Kartonblatt gemalten Varianten einer Grundfarbe wurden in verschiedenen Schachteln aufbewahrt. Die Künstlerin verstand unter einem *Farbmuster* die auf Papier- und Kartonblättern, häufig auch auf Leinenstücken aufgetragenen Farben und Farbakkorde, die dem Ausprobieren von verschiedenen Farbkombinationen dienten. „*Farbtafeln*“ waren hingegen „*große Stücke aus Wellpappe, auf denen die für ein Bild ausgewählten, oder eventuell ad hoc erstellten Farbmuster mit Reißnägeln befestigt waren. Die Künstlerin sammelte die Farbmuster in großen Kartons aus Wellpappe, nach der vorherrschenden Grundfarbe sortiert. Die Farbmuster wurden dann als Resultat eines oft mehrere Tage andauernden Prozesses aus diesen Schachteln ausgewählt.*“

Gedő ging sehr sorgsam mit ihren Ölfarben um: „*Während unseres Aufenthaltes in Paris, kaufte Ilka einen riesigen Bestand an Ölfarben. Nach 1970 benutzte sie ausschließlich diese, und sie war stets besorgt um den eventuell notwendig werdenden Nachschub. (Zugleich entstanden aber auf unzähligen Papierstücken unterschiedlichsten Typs oder auf grundierten Leinwandstücken gezielt zusammengestellte Farbmuster.) Auf diesen sind die meist den Farbtuben entnommenen und zu verschiedenen Graden verdünnten Farben gemeinsam mit den Farbkombinationen zu sehen, die meist schichtweise (eine Farbe, die auf eine trockene*

andere Farbe aufgetragen wurde) und seltener durch Mischung entstanden. Auf diese wurden die Standardnamen der Bestandteile sorgfältig zusammen mit dem Namen der Firma verzeichnet. Ilka zeigte mir oft die feinen Unterschiede zwischen Farben gleichen Namens, doch unterschiedlicher Firma. Diese gezielt und durch Experimente erstellten Farbmuster sortierte sie zusammen mit zufällig erstellten Mustern zu Hunderten und Aberhunderten nach den dominierenden Farben in große Schachteln aus Wellpappe, auf denen die mit breitem Pinsel oder mit Tusche gemalten Aufschriften zur Orientierung dienten: „BLAU“- „GRÜN“- „SCHWARZ“- „GRAU“- „VIOLETT“ usw. Beim Malen eines Bildes wählte sie dann aus den Schachteln, offensichtlich aufgrund einer vorherigen Vision, die Farbmuster aus, die sie auf großen Blättern aus Wellpappe befestigte. Ich hege den Verdacht, dass sie vor allem diese durch gezielte Arbeit erstellten Farbmuster verwendete. Auf den erhalten gebliebenen Farbtafeln sind nämlich überwiegend solche Farbmuster zu sehen, und manchmal ist auf einem anderen Stück Papier vermerkt, von welcher Tafel eines schon beendeten Ölgemäldes das gegebene Farbmuster abgenommen wurde. Manchmal ist sogar nachzuvollziehen, dass das Muster zweimal umgesteckt wurde.

Die Beschriftungen dieser Farbtafeln verraten ähnlich der Titel der Arbeitshefte einsame Inhalte, sozusagen die Aura des entstehenden Bildes. Die einzelnen aufgesteckten kunterbunten Farbmuster verfügen über einen mit Tusche oder breitem Pinselstrich geschriebenen und eine bestimmte Stimmung ausdrückenden Namen: matt, nachdenklich, vor der Windstille, aufgebracht, Trauer, Aufruhr, Schlechtes ahnend, heimtückische Sanftmut, Angriff, gezwungene Heiterkeit, eigensinnig, wild, verschlossen. Ich müsste lügen, wenn ich sagte, ich würde den Zusammenhang zwischen der Farbstimmung der verschiedenen Farbmuster und ihrer Benennung spüren, doch Ilka Gedő hat diese Namen offenbar aufgrund einer emotionalen Einfühlung gegeben. (Ich kann nicht umhin, daran zu denken, dass wir, als Ilka Gedő Goethes Farbenlehre studierte viel über das Kapitel «Die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben» sprachen.»⁹⁴

Der Entstehungsprozess eines Gemäldes war ein langes, häufig Jahre andauerndes Schachspiel. Schritt für Schritt notierte sich Gedő im Laufe der Anfertigung des Bildes ihre

⁹⁴ Endre Bíró: „Aufzeichnung über die künstlerische Laufbahn Ilka Gedős“ In: István Hajdu – Dávid Bíró, *Gedő Ilka művészete* [Die Kunst Ilka Gedős] Gondolat Kiadó, Budapest 2003, S. 253.

Gedanken und Spekulationen, die sich immer wieder mit der Wechselwirkung der Farben befassten, mit dem Gleichgewicht und der Gegenüberstellung der warmen und kalten Farben. Sie malte mit *sehr* dünnen Pinseln, und die Arbeitsbücher, die das Entstehen der Gemälde nachvollzogen, erwiesen sich als äußerst nützlich, da sie Gedő ermöglichten, ein entstehendes Bild häufig zum Trocknen beiseite zu legen. Wenn die Künstlerin dann die Arbeit an dem Gemälde fortsetzte, konnte sie den schachspielartigen Entstehungsprozess rekonstruieren. In einem Abschnitt aus dem Tagebuch (Arbeitsbuch) zur Entstehung des Gemäldes *Die Akrobaten* (Album / Farbtafel: 104), auf dem ein auf einem Ballon balancierender Clown dargestellt ist, heißt es: *„Die linke Seite des nächsten Teiles (die Farbe weiß ich noch nicht!) wird durch den Punkt bestimmt, wo das Bein mit dem angewinkelten Knie auf das andere Bein trifft. (Von diesem Punkt ausgehend zeichnete ich eine vertikale Linie.) Ich habe zwei blaue Flächen aufgetragen! Sie sind lebendiger als die Muster auf dem gelblichen Papier. Da sie jetzt auf weißem Untergrund sind. (Das macht nichts, aber man muss das Trocknen abwarten. Du kannst jedoch die Vorteile sofort aufschreiben. Kameradin. Das wird ein Violett sein, ein bis zum Äußersten düsteres und dunkles Violett, das 1. eine unendliche Verstärkung der violetten Kuppel bewirkt; 2. eine perverse Verstärkung, hier bläulich rot, dort zur Kälte erkühlt... hier körperlich aufgewärmt zum Ocker (Fleischfarben)/Flesh okker; 3. Auch das intensiviert das Gelb des gelben Hintergrunds des kleinen Clowns, ja genau dieses warme Violett ist es, was wirklich das Gelb intensiviert; 4. es steigert mit seiner unermesslichen Dunkelheit die unermessliche Helligkeit desselben; 5. macht den Körper des großen Clowns hell; 6. tritt mit dem Violett der Kugel in Verbindung: dieser Sachverhalt birgt noch unerwartete Motive.“*

Ölgemälde Nr. 104 des Albums



Akrobaten, Zirkus, 1977, 64 x 42 cm

Ilka Gedő schuf Ölgemälde mit einer wunderbaren Farbenwelt und mit durchscheinenden Farbflächen. Eine als Manuskript erhalten gebliebene Interpretation von Ágnes Gyetvai stellt fest: *„...so sehr Ilka Gedő der nonfigurativen Malerei auch abgeneigt war, die Grundebene*

ihrer Werke – die eigentliche malerische Ebene par excellence – ist nach den Gesetzmäßigkeiten der abstrakten Malerei aufgebaut. (...) Bei jedem einzelnen Bild experimentierte sie lange, entwarf Pläne und machte sich schriftliche Skizzen. Achtundachtzig Hefte sind voller solcher Notizen. Die Künstlerin mischte die Farben nicht aus, sondern trug sie schichtenweise auf die Leinwand auf. So entsteht die optische Farbmischung. Die Grundstruktur wurde dadurch nahezu plastisch, was dem Hintergrund eine atmosphärische, psychische Ausstrahlung verleiht, die an die Effekte der Farbfeldmalerei erinnert. Ein unerlässlicher Bestandteil der Farbenwelt der Gemälde ist die subjektive und bei fast allen Gemälden detailliert in Schrift begründete poetische Symbolik der Farben. / Die zweite Ebene der Werkstruktur ist die der Darstellung. Oft sieht man auf den Gemälden ein aus einem Heft herausgerissenes Notizblatt, was auf die Arbeitsmethode Ilka Gedős hindeutet: Die meisten Gemälde basieren nämlich auf einer schnell skizzierten Zeichnung, und manchmal ist auch das Skizzenblatt selbst Teil des Gemäldes. Die malerische Grundebene ist durch einen auf dem Bild erscheinenden inneren Rahmen umfasst, womit angedeutet wird, dass die Basis eine «lebendige materielle Möglichkeit» darstellt, ein fruchtbarer Boden, ein plazentaartiges biologisches Gebilde ist, woraus die bedeutungsvollen Bilder, Pflanzen, Lebewesen und Figuren organisch, «im biologischen Sinne geboren werden». Die figurative Ebene erscheint meistens in Form einer Zeichnung und markant- (häufig als ein Negativ, das sich mit hellen Linien auf dunklem Hintergrund abzeichnet), womit es einen Widerspruch zum malerischen Charakter des Gemäldes darstellt.»⁹⁵ Zwar sind die Farben tatsächlich schichtenweise auf das Gemälde aufgetragen worden, doch kann dies nicht als optische Farbmischung bezeichnet werden, da man darunter im Allgemeinen versteht, dass „die in ihre Komponenten zerlegten Farben nur aus einer gewissen Entfernung betrachtet auf der Retina des Betrachters eine Form oder die Illusion der Form ergeben.“⁹⁶ Auch wenn diese Gemälde aus der Ferne ebenfalls einen schönen Anblick darbieten, so lohnt es sich doch, sie (gegebenenfalls auch mit einer Lupe) von ganz nah zu betrachten, da auf diese Weise eine ganz neue Welt vor unseren Augen erscheint: ein organisches Farbgewebe, das so lebendig wirkt, als ob wir unter einer Lupe frisch aufgeschnittenes Fleisch oder lebendiges Zellgewebe sähen. Jeder Teil des Gemäldes, gleich wie klein er auch ist, könnte ein Bild für sich sein.

⁹⁵ Die Analyse wurde für das Budapest Archiv C3 erstellt.

⁹⁶ Lajos Németh, *Seurat (1859-1891)*. Corvina Kiadó, Budapest 1966, S. 15.

Die Gemälde Ilka Gedős sind einzigartig, sie ähneln keinen anderen, was besonders in der modernen Kunst einen bedeutenden Wert darstellt: *„Ilka Gedő ist eine der einsamen Künstlerinnen der ungarischen Kunst. Sie ist weder Teil der avantgardistischen oder traditionellen Strömungen der ungarischen oder universellen Kunstgeschichte, ihre einzigartige künstlerische Methode vereitelt sogar die Möglichkeit dessen, ihr Lebenswerk mit den gegebenenfalls formal ähnlichen Beispielen der Kunstgeschichte zu vergleichen.“*⁹⁷ In seinem 1980 an Ilka Gedő gerichteten und in dem Nachlass der Künstlerin aufbewahrten Brief schrieb der Kunsthistoriker László Beke sehr treffend: *„Ich denke, dass es völlig sinnlos wäre, Parallelen zwischen Ihrer Malerei und den «zeitgenössischen» Strömungen zu suchen, da diese Kunst, was ihr Wesen anbelangt, in dem Zeitraum von 1860 bis 2000 zu jeder Zeit hätte entstehen können. Diese Kunst wird nicht «von außen» inspiriert, somit ergibt sich ihre Kohärenz und Authentizität aus dem Kontakt zwischen Künstlerin und Werk, worauf jeder Betrachter aufmerksam werden muss.“*⁹⁸ In ihrer Eröffnungsrede der Ausstellung in Szentendre, die einige Tage nach dem Tod der Künstlerin eröffnet wurde, hob Ibolya Ury hervor, dass *„die Ausstellung die Werke einer Künstlerin präsentiert, die außer ihrer inneren Kraft und ihrem eigenen Talent von nichts und niemandem abhängig ist. Ihre malerische Sichtweise macht sie so einzigartig, dass sie sich von allen anderen Künstlern unterscheidet, mit niemand anderem verwechselt werden kann.“*⁹⁹ Auch der namhafte ungarische Kunstkritiker János Frank betont die Einzigartigkeit ihrer Kunst: *„Jener Kunsthistoriker, der die geistigen Vorfahren Ilka Gedős zu suchen beabsichtigt, würde zu Recht in Verlegenheit geraten. Dieser Versuch würde scheitern. Die Urheimat Gedős ist ihre aus mehreren hundert Zeichnungen und 150 Gemälden bestehende eigene Welt. (...) Der Verfasser dieser Zeilen sah Gedő im Alter von 17 Jahren einige Male in einer ad hoc entstandenen Zeichenschule zeichnen, und ihr Werk war schon damals tadellos. (...) Ihre letzte große Periode ist die der «zweistufigen» Gemälde. Sie zeichnet die Komposition zuerst in ihr Skizzenheft, in die leeren Felder hingegen schreibt sie die Namen der entsprechenden Farben. So wie ein Freskomaler oder Gobelinweber, doch bei Gedő ist dieses Blatt nur von der Größe eines Modells. Aus den Farbmustern erstellte sie schon früher eine Sammlung. Sie improvisiert nie auf dem Gemälde,*

⁹⁷ Péter György, Gábor Pataki, Júlia Szabó und István F. Mészáros, *Gedő Ilka művészete (1921-1985) /The Art of Ilka Gedő (1921-1985)*. Új Művészet Kiadó, Budapest 1997, S. 19.

⁹⁸ Der Brief befindet sich im Nachlass Ilka Gedős.

⁹⁹ Der Text der Eröffnungsrede befindet sich im Nachlass der Künstlerin.

sondern vergrößert exakt ihren ursprünglichen Entwurf. Es gibt einige Gemälde, die auch das aus dem Spiralheft herausgerissene Blatt enthalten – links kann man die Lochreihe der Perforation sehen. Auf das Gemälde überträgt sie dann auch die auf dem Entwurf zu lesenden Beschriftungen, womit sie ihre Arbeitsmethode publik macht: Es erinnert an ein «Spiel im Spiel» in der Manier Pirandellos. Die Künstlerin gelangte bis zu einem auf eine Fläche platzierten, abstrakten Surrealismus, dessen Protagonisten die Kreaturen ihrer Privatmythologie sind. Die karierten oder gestreiften Farbfelder sind zurückhaltend, dennoch intensiv, ja man hat das Gefühl, als ob die warmen und kalten Farben über die gleiche Intensität verfügen würden. Die Unordnung dieser zweidimensionalen Gemälde ist streng konstruiert.»¹⁰⁰

Und tatsächlich gehört diese Malerei, die nach 1965 entstandenen Gemälde von Ilka Gedő, keiner Schule an, weder gehören sie zum abstrakten Expressionismus, zur Aktionsmalerei, zur analytischen Malerei, zur Farbfeldmalerei, zum Combine Painting, zum Drip Painting, zum Aktionismus, zum Hard Edge Painting, zum Hyperrealismus oder zur Pop Art usw. Diese Malerei scheint außerhalb der Stilrichtungen zu stehen, dennoch ist sie vollkommen authentisch.

Ich glaube jedoch trotzdem nicht, dass die Gemälde Ilka Gedős *„nicht in Perioden eingeteilt werden können“*, und auch nicht, dass *„sie ein ganz eigenartiges Verhältnis zur Zeit haben. Es gibt keine «Entwicklung» in der Reihenfolge der Bilder“*¹⁰¹ Im Folgenden werde ich daher versuchen, dieses kleine Oeuvre von 152 Ölgemälden in Perioden aufzuteilen:

1. Ölgemälde aus der Periode von 1945 bis 1948
2. Direkt nach dem Neuanfang von 1965 entstandene „Porträts“, ausgeführt zuerst in Pastell und dann auch in Öl
3. Kunstblumenserie
4. Rosengartenserie
5. Zirkusszenen und andere automythologische Szenen
6. Selbstbildnisse auf der Grundlage von Selbstporträtzeichnungen der Jahre 1947 und 1948

¹⁰⁰ János Frank: „Gedő Ilka“. *Áldozatok és gyilkosok* [„Ilka Gedő“ Opfer und Mörder] Hrsg. Anita Semjén. Cultural Exchange Foundation, Budapest 1996, S. 9.

¹⁰¹ István Hajdu: „Félig kép, félig fátyol – Gedő Ilka Művészete“ [Halb Bild, halb Schleier – die Kunst Ilka Gedős], In: István Hajdu –Dávid Bíró: *Gedő Ilka művészete* [Die Kunst Ilka Gedős], Gondolat, Budapest 2003.

6. 1. Ölgemälde aus der Periode von 1945 bis 1948

In die erste Gruppe der Ölgemälde gehören die Werke, die in dem Zeitraum 1945–1949 entstanden und auch in dem 2003 erschienenen Album abgebildet sind (Album/Farbtafeln: 1–8.).

Ölgemälde Nos. 1-8 des Albums



Kreuze auf Gräbern, 1947, Öl auf Papier, 32 x 25 cm



Garten, 1947, Öl auf Papier, 47 x 39 cm



Grabsteine, 1947, Öl auf Papier, 35 x 41.5 cm



Haus am Friedhof, 1947, Öl auf Papier, 32 x 48 cm



Häuser von Szentendre, 1947, Öl auf Papier, 53.5 x 38 cm



Alte Grabsteine, 1947, Öl auf Papier, 50 x 31.5 cm



Zwei Grabsteine, 1947, Öl auf Papier, 49 x 32 cm



Selbstbildnis mit Hut, 1948, Öl auf Papier, 49 x 32 cm

Diese Ölgemälde können als die Fortsetzung der während des Krieges entstandenen Pastelle, der Landschaftsbilder aus Szentendre, betrachtet werden. Die Stärke und zugleich Sensibilität der Farben fallen dem Betrachter sogleich auf. Das letzte Bild der Serie (Album/Farbtafel: 8.) ist ein mit dicken Pinselstrichen angefertigtes Selbstporträt. Der Betrachter bemerkt sofort, dass die Künstlerin mit der erhobenen rechten Hand das um 1500 entstandene berühmte Selbstbildnis Dürers zitiert. Die Malerin scheint ohne Alter, ihre Augen sind geschlossen, als ob sie sich im Zustand eines Wachtraums befände.

6.2. Direkt nach dem Neuanfang von 1965 entstandene „Porträts“, ausgeführt zuerst in Pastell und dann auch in Öl

Zu dieser Gruppe von Ölgemälden gehören die Werke, die nach dem Neuanfang der Künstlerin 1965 zuerst mit Pastell gezeichnet und dann auch als Ölgemälde verwirklicht wurden (Album/Farbtafeln: 9., 17., 18., 22., 25., 26., 27., 33., 40., 50., 62. und 63.)

Ölgemälde Nos. 9, 17-18, 22, 25, 26, 27, 33, 40, 50, 62-63 des Albums



Judit I, 1965, Öl auf Holzbrett, 54 x 19.5 cm



Dávid, 1968, Öl auf Papier, 29 x 16 cm



Ehepaar, 1968, Öl auf Leinwand, 40 x 51.5 cm



Porträt von Endre Bíró 1969, Öl auf Holzbrett, 51 x 19.5 cm



Tante Boriska, 1965-1970, Öl auf Leinwand gelegtem Papier, 60 x 51 cm



David, 1965-1970, Öl auf Leinwand gelegtem Papier, 57 x 45.5 cm



Porträt von Béla Tábor, 1969, Öl auf Holzbrett, 37 x 23 cm



Judit (Skizze) 1970, Öl auf Leinwand, 34.5 x 13 cm



Vera, 1965-1971, Öl auf Kartonpapier, 47.5 x 34.5 cm



Esther II, 1971, Öl auf geschichtetem Karton, 32 x 28 cm



Porträt von Klári Horváth I, 1971-72, Öl auf Leinwand gelegtem Papier, 60 x 48 cm



Porträt von Klári Horváth II, 1971-72, Öl auf Leinwand gelegtem Papier, 61.5 x 47 cm

Das erste Porträt stellt den ungarischen Maler Béla Veszelszky dar. *„Als ich im Herbst 1964 oder 1965 nach Hause kam, empfing mich Ilka damit, dass sie eine Karikatur von unserem Freund gemacht habe... Die typisch hohe und sehnig-magere Gestalt Veszelszkys, die auch in schüßigen Kleidern elegant wirkte, seine aufrechte Haltung waren sehr charakteristisch wiedergegeben, aber statt des Kopfes sieht man eine sternförmige Form, die viel weniger »naturalistisch« als die Figur- Béla Veszelszkys sehr hageres und kantiges Gesicht in Erinnerung ruft. (...) Ilka hatte diese kleinen Zeichnungen so angefertigt, dass sie – wie sie selbst sagte – während des Zeichnens intensiv an die gegebene Person dachte, doch gleichzeitig nicht versuchte, sie aus Erinnerung zu zeichnen.“*¹⁰²

(An dieser Stelle sei erwähnt, dass Ilka Gedő die Studie von Lajos Fülep über die Rolle der Erinnerung in der Kunst für so wichtig hielt, dass sie fast den ganzen Text derselben Wort für Wort in ein Heft abschrieb¹⁰³: *„Nehmen wir an, dass der Künstler vor dem Modell steht. Er sieht es, wenn er es betrachtet, und er sieht es auch dann, wenn er die Augen schließt. Nehmen wir an, dass beide Bilder, das mit offenen und geschlossenen Augen gesehene, d. h. das reale und das ideale, das physische und das geistige – dass beide Bilder das Werk des Geistes sind, und dass es keinen gattungsspezifischen (metaphysischen) Unterschied zwischen*

¹⁰² Endre Bíró: „Aufzeichnung über die künstlerische Laufbahn Ilka Gedős“ In: István Hajdu – Dávid Bíró, *Gedő Ilka művészete* [Die Kunst Ilka Gedős] Gondolat Kiadó, Budapest 2003.

¹⁰³ Heft Nr. 241 im Manuskriptnachlass Ilka Gedős.

den beiden gibt. Doch der qualitative Unterschied ist umso größer. (...) Welches Bild, welche Intuition wird der Künstler wiedergeben? (...) Das mit offenen Augen Gesehene = peinlicher Naturalismus. (...) Der andere Künstler ignoriert das mit offenen Augen gesehene Bild, das sogenannte, physische, äußere Modell, und betrachtet stattdessen jenes, das er mit geschlossenen Augen sieht. (...) Je mehr er das nur mit geschlossenen Augen sichtbare, innere Bild betrachtet, umso mehr entfernt er sich von dem anderen, löst er sich von ihm. (...) Die Frage ist, ob der Künstler, nachdem er auf das physische Modell verzichtet hat, all diesen Momenten hinterher rennen wird, um sie zu reproduzieren, oder ob er einige von ihnen auswählen wird. Wenn er das Letztere tut, ist die Frage, was das Kriterium der Auswahl sein wird, wird sie willkürlich oder gerechtfertigt, wird sie richtig und zuverlässig sein. – Aus den Veränderungen, die das innere Bild durchläuft, entsteht mit der Zeit ein Bild, das sich sowohl von der Wirklichkeit als auch von allen anderen vorangegangenen inneren Bildern unterscheidet, und nicht nur in seiner Qualität, sondern auch darin, dass dieses Bild sich nicht mehr verändern will, sich gegen den Prozess des Bewusstseins wendet. (...) Was überzeugt den Künstler von der Endgültigkeit des Bildes, davon, dass dieses die Synthese von sämtlichen vorangegangenen und noch möglichen Bildern ist? Ein vages Wissen oder die klare Erkenntnis dessen, dass das Bild im Laufe der Veränderungen jene Form angenommen hat, in der er sich an das Bild erinnern würde, wenn er das physische Modell nie mehr sähe. (...) Hinsichtlich der Vergangenheit ist diese Auswahl größtenteils schon erfolgt – der Künstler betrachtet die Gegenwart nicht als Gegenwart, sondern so, als ob er sich an sie erinnern würde; mit anderen Worten unterwirft er die Gegenwart demselben Prozess, dem die Erinnerung die Vergangenheit unterwirft. Dies ist der Prozess der Verschmelzung und Ergänzung. (...) Wir erinnern uns nicht daran, was wir sehen, sondern wir sehen das, woran wir uns erinnern oder erinnern würden.“¹⁰⁴

In dieser Gruppe der Gemälde ist vielleicht das in zwei Versionen ausgeführte *Porträt von Klári Horváth* (Album/Farbtafeln: 62., 63.) das schönste und in stärkstem Maße technisch ausgereift; diese beiden Gemälde verfügen über eine Reihe von teils in Öl, teils in Pastell erstellten Vorstudien.

¹⁰⁴ Die Studie erschien 1911 in einem eigenständigen Band. Der redigierte Text kann in einer Gesamtausgabe nachgelesen werden: Lajos Fülep, *Egybegyűjtött írások I, Cikkek, tanulmányok, 1909-1916*. [Gesammelte Schriften I, Artikel und Studien, 1906–1916], Kunsthistorisches Forschungsinstitut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest 1995, S. 131–133 und S. 135.

6. 3. Kunstblumenserie

Im Zusammenhang mit der Serie von Kunstblumen ist wichtig zu bemerken, dass Ilka Gedő sich stark für die Kunst Ostasiens interessierte. Unter ihren Notizen befindet sich ein Abschnitt, den sie aus einem mir leider unbekannten Werk herausgeschrieben hat: *„Der Unterschied zwischen dem Bildbegriff des Ostens und jenem Europas ist entscheidend: auch der europäische Künstler ist ein Schaffender, doch was er erschafft, ist nicht er selbst, sondern etwas anderes. Der zweite Unterschied: Auch der europäische Künstler steht in Verbindung mit dem Publikum, doch bietet er diesem sein Werk bereits als ein vollendetes und fertiges Werk, als Gegenstand dar. (...) Der östliche Künstler schafft einen Rahmen, der dann durch den Betrachter vollendet wird, beziehungsweise schafft der Betrachter das Bild neu. Der europäische Künstler schafft nicht sich selbst und überreicht dem Betrachter des Bildes die Mittel nicht bewusst. Der europäische Künstler ist Prometheus, der Nebenbuhler des Schöpfers, der das Feuer zwar gestohlen hat, doch mit dem Feuer nicht mehr glücklich werden konnte. Der europäische Künstler ist der Machtmensch, der ein Schöpfer wie der Demiurgos zu sein wünscht, der etwas anderes, ein ganzes Universum schaffen will. Für den Machtmenschen, der diesem Zwiespalt nicht entkommen kann und auch nicht will, bleibt die Gottheit immer fremd, bleibt sie immer ein Feind. Der Künstler will in Europa, ebenso wie der Priester oder der Soldat, den Gott besiegen, will ihn enträtseln oder nachahmen. Wenn er etwas schafft, schafft er in der Tat etwas anderes. Sein Werk ist das Resultat eines waghalsigen Unterfangens, ein auch in seinen eigenen Augen wertloses Wunder. / Der Jargon der modernen Psychologie würde sagen, Prometheus, der erste europäische Mensch, habe einen Minderwertigkeitskomplex gehabt. Er hielt es nicht mehr für natürlich, in seinem Ursprung mit Gott identisch zu sein, und wollte deshalb dessen Platz an sich reißen. In der uralten menschlichen Tradition und ihrer Spur folgend auch in der östlichen Kunst gilt es nicht als Ehrgeiz oder Wahnsinn, wenn sich der Mensch mit Gott identifiziert und Gott zum Menschen wird, der Mensch den Namen des über allem Stehenden und Unbenennbaren trägt. Der Sinn der Kunst besteht in der Hilfe, eins zu werden, und das Leben ist eine solche „Kunst“, solch ein Werk. Im Osten ist es keine Gotteslästerung, kein Wahnsinn mit Gott eins zu werden, sondern das einzige natürliche Ziel: «Wer den Vishnu verehrt, ohne dabei selbst zu Vishnu zu werden, dessen Ehrerbietung ist vergeudet.» Für uns dagegen ist dieser Anspruch die Maßlosigkeit selbst.“*¹⁰⁵

¹⁰⁵ Heft Nr. 254 im Manuskriptnachlass der Künstlerin, Notizen aus der ersten Ausgabe von Béla Hamvas – Katalin Kemény, *Forradalom a művészetben.: Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon* [Revolution in der Kunst: Abstraktion und Surrealismus in Ungarn], Misztótfalusi, Budapest, 1947

Ilka Gedő fertigte mit ihren Gemälden zu bestimmten Themen oder Motiven Serien an. Die Kunsthistorikerin Júlia Szabó bemerkt bei der Analyse der Kunstblumenserie: *„Ähnlich den großen Malern des 19. Jahrhunderts widmete Gedő der Malerei und der Kompositionspraxis Fernostasiens große Aufmerksamkeit. (...) Als Gedő ihre Arbeit wieder aufnahm, näherte sie sich dem Landschaftsbild mit der Anschauungsweise der Künstler Fernostasiens: Die Pflanzen erscheinen nicht bloß als Ziermotive oder Farbflecken, sondern sind Wesen voller Leben, die Bilder hingegen spiegeln nicht die lebendige Natur, sondern nur deren Essenz oder Schein wider. Das ist der Grund, warum Gedő ihre in den sechziger und siebziger Jahren entstandene Ölgemäldeserie Kunstblumenserie nannte.“*¹⁰⁶

Zur Zeit „der kreativen Schaffenspause“ nach 1949 betrieb Gedő umfangreiche kunstgeschichtliche und kunsttheoretische Studien, indem sie detaillierte Notizen dazu erstellte. In ihrem Nachlass befindet sich die Bibliothekskarte des Museums für Bildende Künste¹⁰⁷, zudem erwähnt sie diese Bibliothek des Öfteren auch in ihren Notizbüchern und Aufzeichnungen. Es war Lajos Szabó, der sie auf das Werk von Curt Glaser aufmerksam gemacht hatte.¹⁰⁸ Sie fertigte ausführliche Notizen über dessen Werk an, wobei sie sich in ihr Heft Sätze folgender Art aufschrieb: *„Nur in der Landschaft findet man Tiefe und Genüsse, die nimmer versagen. Darum wendet sich der gebildete Mann, der malt, vor allem der Landschaft zu.“* Oder: *„Die Pflanze ist dem Künstler nicht ein ornamentales Formgebilde, nicht ein bunter Farbfleck. Sie ist ein lebendes Wesen, und der Künstler hat das gleiche Interesse an dem Bildungsgesetz, das dem Bau einer Blume immanent ist, wie an Formen des Gesteins oder der Berge, der Tiere oder der Menschen.“* Sie sammelte Notizen über die Kunst Ostasiens und begann auch, Notizen zu einer größeren Studie zu sammeln, weiterhin nahm sie sich vor, eine Reihe von Büchern zu diesem Thema zu studieren (so etwa Henry P. Bowie: *On the Laws of Japanese Painting*; Friedrich Hirth: *Über die Ursprungslegenden der Malerei in China.*). Das Notizbuch Nr. 227 enthält sehr umfassende Angaben zu Kakuzo Okakuras „Das

¹⁰⁶ Júlia Szabó, „Ilka Gedő's Paintings (A Retrospective)“, In: *The New Hungarian Quarterly* (1987/IV), S. 189.

¹⁰⁷ Datum der Einschreibung: 14. Juli 1951.

¹⁰⁸ Der Hinweis auf diesen Umstand ist im Notizbuch Nr. 280 nachzulesen. Curt Glaser, *Die Kunst Ostasiens, der Umkreis ihres Denkens und Gestaltens*. Insel Verlag, Leipzig 1913, S. 94 und 125.

Buch vom Tee“, die die Faszination der Künstlerin von der Kunst Ostasiens bezeugen: *„Vielleicht sind auch die Blumen imstande, die Bedeutung des Blumenopfers zu schätzen. Sie sind nicht feige wie die Menschen, manche von ihnen gehen jauchzend in den Tod: Die Kirschblüten geben sich dem Wind ohne Vorbehalt hin. (...) In der Religion liegt die Zukunft hinter uns. In der Kunst ist die Gegenwart unvergänglich. Ein wahres Kunstverständnis ist nach Ansicht der Teemeister nur bei denjenigen möglich, die die Kunst zur wahren Schaffenskraft verwandeln. (...) Der Teemeister wollte sogar den Künstler übertreffen: Er war bestrebt, die Kunst selbst zu sein. Derjenige, der nur mit dem Schönen zusammenlebte, kann schön sterben. (...) In ihrer Bestrebung mit dem großen Rhythmus des Universums in Harmonie zu sein, waren sie auch entschlossen, ins Unbekannte zu gehen.“*¹⁰⁹

Ich sehe jene Meinung nicht als belegt, nach der in der zweiten Schaffensperiode Ilka Gedő *„Glaube an die metaphysische Gültigkeit der Kunst, um sich eines Anachronismus des 19. Jahrhunderts zu bedienen, auflöste. (...) Während sie in der schon erwähnten und mit Stefánia Mándy sowie Endre Bálint 1954 geführten Debatte im Zusammenhang mit Lajos Vajda, die Kunst, und innerhalb der Kunst die Malerei, für eine eigenartig geformte theologische Kommunikation von universaler Gültigkeit betrachtete, hielt sie sie zehn Jahre später für das wichtigste Ziel eines mit sich selbst geführten und auch verbal als rollenhaft angedeuteten spielerisch-automythologischen Dialogprozesses.“*¹¹⁰ In der bereits behandelten Studie schreibt Gedő genau, dass *„Ein Künstler, ein Maler ist, nicht Christus, der die Welt erlöst, sondern höchstens ein Grünewald (sein Golgotha Bild!), der auch auf den höchsten Höhen der Kunst etwas darstellt.“* Es ist anzunehmen, dass die Künstlerin nie an die Heiligkeit der Kunst glaubte, also gar keinen Glauben besaß, der sich später hätte auflösen können. Der Sachverhalt, dass sie die in der zweiten Periode entstandenen Ölgemälde als einen „spielerisch-automythologischen Dialogprozess“ auffasste, kann hingegen damit erklärt werden, dass auch sie sich dem Zeitgeist am Ende der siebziger Jahre nicht vollkommen entziehen konnte. Es handelt sich um die endgültige Entkräftung der durch die Avantgarde

¹⁰⁹ Heft Nr. 227 im Manuskriptnachlass der Künstlerin.

¹¹⁰ István Hajdu: „Félig kép, félig fátyol – Gedő Ilka Művészete“ [Halb Bild, halb Schleier – die Kunst Ilka Gedős], In: István Hajdu – Dávid Bíró: *Gedő Ilka művészete* [Die Kunst Ilka Gedős] Gondolat, Budapest 2003. S.25.

und die Gegenkultur hervorgebrachten Mentalität und um die sich hieraus ergebenden Konsequenzen für die Kunst. Der namhafte ungarische Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker Lóránt Hegyi schrieb Anfang der achtziger Jahre: *„Die Kunst «zieht sich» in sich selbst zurück, sie verlässt, das breite Feld der Expansion (...) und wird völlig zum Ausdruck der inneren Welt, der Weltanschauung, des Verhältnisses zur Realität und eines fiktiven Welterschaffens des modernen Menschen des späten 20. Jahrhunderts. Sie möchte nichts anderes sein als «nur Kunst», doch dies bezieht sich «nur» auf die Totalität der Kunst, auf die intime Vollkommenheit des Kunstwerkes. Die Kunst verlässt also den Bereich des praktischen Handelns, damit sie sich vollständig auf sich selbst konzentrieren kann.“*¹¹¹

In diesem Zusammenhang erachte ich den Gedankengang als sehr treffend, den ein ungarischer Kunsthistoriker bei der Analyse der Gemälde Ilka Gedő über deren *„schon zerfallene Welt“* formuliert: *„Ilka Gedő behandelt den Raum ihrer Gemälde als einen gefundenen Gegenstand, sie leiht ihn sich gleichsam aus (im Allgemeinen aus ihren frühen Zeichnungen, oft aus Kinderzeichnungen), um diesen dann mit Farben zu durchweben und zu füllen. Während die durch Paul Klee konstruierte Welt einen warmen Glanz der Farben, ihre aus der Tiefe emporkommende Transparenz verströmt, hüllt Ilka Gedő eine schon zerfallene Welt in ihren nostalgisch schmerzvollen Farbschleier, dessen Kontrast von kalten und warmen Farben immer nach der Tonalität eines unbenennbaren Angstgefühls strebt.“*¹¹²

Wenn wir beispielsweise das Bild *Kunstblume mit grauem Hintergrund* (Album/ Farbtafel: 132.) betrachten, so fällt auf, dass die kalten Farben in einem aufgeteilten Feld von feiner Textur übereinander und nebeneinander zu sehen sind.

¹¹¹ Hegyi Loránt, *Új szenzibilitás (Egy művészeti szemléletváltás körvonalai)* [Die neue Sensibilität /Die Grundrisse der Veränderung eines Stilansatzes], Magvető Kiadó, Budapest 1982, S. 215-216.

¹¹² István F. Mészáros, „Hold-maszkok, tündöklő háromszögek“ [Mondmasken und funkelnde Dreiecke], In: Péter György, Gábor Pataki und István F. Mészáros, *Gedő Ilka Művészete (1921-1985) /The Art of Ilka Gedő (1921-1985)*, Új Művészet Kiadó, Budapest 1997, S. 70.

Ölgemälde Nr. 132 des Albums



Kunstblume mit grauem Hintergrund, 1980-81, Öl auf Leinwand, 47 x 57 cm

Durch diese übereinander und nebeneinander liegenden Flächen wird in dem Betrachter der Sinn für das Vergehen der Zeit heraufbeschwört.¹¹³ Von den in das Bild „hineinhängenden“ Blumen haben zwei gelbe Blütenblätter, und diese zwei gelben Farbflecke stellen ein Gleichgewicht zu den bläulichen und grauen Feldern dar. Vor dem in dunklerem Ton gehaltenen Hintergrund scheint das Gelb hervortreten, wodurch ein geheimnisvoller Raumeffekt entsteht, der durch zwei klaffende und als bedrohliche Tiefe erscheinende schwarze Farbflecke zusätzlich intensiviert wird. Es ist eine Welt von unfassbarer *Schönheit und Angst*. Die beiden gelben Blütenblätter erscheinen zwischen den aus kalten Farben bestehenden, zersplitterten Feldern wie leuchtende Himmelskörper. Die beiden Blumenblätter (vor allem das untere) stehen also im Quantitätskontrast zu den zersplitterten und den Fluss der Zeit heraufbeschwörenden bläulich-grauen und grauen Feldern des Bildes: *„Die in die Minderheit versetzte Farbe, die sozusagen in Not geraten ist, wehrt sich und wirkt leuchtender, als wenn sie in harmonischer Menge vorhanden ist. Diese Tatsache kennt auch*

¹¹³ István Hajdu: „Félig kép, félig fátyol – Gedő Ilka Művészete” [Halb Bild, halb Schleier – die Kunst Ilka Gedős], In: István Hajdu – Dávid Bíró: *Gedő Ilka művészete* [Die Kunst Ilka Gedős] Gondolat, Budapest 2003.

der Biologe und Pflanzenzüchter. Wenn eine Pflanze, ein Tier oder Mensch durch schwierige Verhältnisse in den Lebensumständen in Not gerät, dann mobilisieren sich in den Pflanzen, Tieren und Menschen Widerstandskräfte, die sich in vergrößerter Leistung manifestieren, wenn sie Gelegenheit dazu erhalten. Wenn man durch längere Betrachtung einer in der Minderheit vorhandenen Farbe die Möglichkeit gibt, ihre Farbwirkung im Auge kund zu tun, so wird man bemerken, daß sie immer intensiver und erregender wird.“¹¹⁴ Der im oberen Teil des Bildes erscheinende gelbe Fleck (Blütenblatt) ist viel größer als das untere Blütenblatt von dunklerem Ton, das im grauen unteren Teil erscheint: *„Will sich ein gelber Fleck zwischen hellen Farbtönen behaupten, so muß er eine größere Ausdehnung haben, als wenn dasselbe Geld vor dunklen Tönen stehen würde. Zu den dunklen Farben muß ein kleiner gelber Fleck gegeben werden, weil seine Helligkeit hier stark zur Wirkung kommen kann.*“¹¹⁵

Ilka Gedős Ölgemälde entstanden in einer Weise, in der die Malerin ihre visuellen Ideen auf ein kleines Blatt zeichnete: Damit entstand die Grundidee, die Gedő die „Urzeichnung“ nannte und die im Grunde genommen *„die Benennung einer visuellen Idee, oder anders ausgedrückt, ein Erinnerungsdokument darstellt, das imstande ist, die in ihr ursprünglich entstandene vergängliche und aufscheinende Vision heraufzubeschwören. (...) Der von der Urzeichnung bis zur endgültigen Version des Gemäldes führende Prozess ist die Einbettung der anfänglichen Vision in einen Kontext, innerhalb dessen schon alles auf die Ausführung (Farben und Töne) des Gemäldes ankommt.*“¹¹⁶ Die visuelle Idee schwebte also der Künstlerin vor Augen, und der Titel eines ihrer schönsten Rosengärten (Album / Farbtafel: 67), *Rosengarten mit geschlossenen Augen*, erinnert den Betrachter an diese Methode.

¹¹⁴ Johannes Itten, *Kunst der Farbe--Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst – Studienausgabe*, Ravensburger Buchverlag, Ravensburg 1970, S. 62.

¹¹⁵ Ebd. S. 63.

¹¹⁶ István F. Mészáros, „Hold-maszkok, tündöklő háromszögek“ [Mondmasken und funkelnde Dreiecke], In: Péter György, Gábor Pataki und István F. Mészáros, *Gedő Ilka Művészete (1921-1985) /The Art of Ilka Gedő (1921-1985)*, Új Művészet Kiadó, Budapest 1997, S. 70.

Ölgemälde Nr. 67 des Albums



Rosengarten mit geschlossenen Augen, 1972, Öl auf Leinwand gelegtem Papier, 60 x 48 cm

Die Kunstblumen-Gemälde mit einer bescheideneren Farbwelt sind die Farbtafeln: 21, 23, 35, 43, 52, 54, 58, 68, 89, 70, 82, 107, 108 und 134 im Album der Künstlerin. Die Kunstblumen-Gemälde mit einer komplizierten Struktur und einer raffiniert verfeinerten Farbwelt sind die Farbtafeln: 29, 65, 122 und 132.

6. 4. Rosengartenserie

Zu der Reise meiner Eltern nach Paris kam es 1969/70. Die beiden Söhne durften nicht mitfahren; sie mussten sozusagen als „Geiseln“ zu Hause bleiben. Ilka Gedő nahm in Paris an der Sammelausstellung der Galerie Lambert teil. Endre Bíró war damals mit einem staatlichen Stipendium für ein Jahr nach Frankreich gegangen, das er durch ein weiteres amerikanisches Stipendium von bedeutender Höhe ergänzen konnte. Sie mieteten in der unmittelbaren Nähe des Boulevard St. Michel, einige hundert Meter vom Jardin des Plantes eine kleine Mansardenwohnung.

Zu den Gemälden aus der Serie der Rosengärten einfacherer Struktur können die nachstehenden Bilder gezählt werden (Album / Farbtafeln 31, 32, 36, 44, 46, 47, 60, 75, 79, 80,

83, 89, 96, 105 und 120). „Ilka Gedő hatte – wie die Serie *Rosengarten* zeigt – eine besondere Freude an der Beobachtung der Pflanzen, wie auch etwa der bedeutende Maler der Romantik, P. O. Runge, dessen Schriften sie eingehend studierte. Die sich dem Pflanzenleben zuwendende Nostalgie kann mit der Art Nouveau, dem Pflanzenkult der Künstler der Sezession, verglichen werden. Während ihres Aufenthaltes in Paris 1969/70 verbrachte sie ihre Zeit außer in den Museen am ehesten im botanischen Garten (*Jardin des Plantes*) und im *Luxembourg Park*. Die perfekte Harmonie zwischen der natürlichen und der vom Menschen erschaffenen Welt in der Hauptstadt Frankreichs spielte in ihrer künstlerischen Neugeburt gewiss eine wichtige Rolle. Aus ihrer Pflanzenserie wird deutlich, dass sie mit einem unglaublichen Feingefühl in der Lage war, den hohen, schlanken Stiel einer Pflanze, den vielfarbigen Blütenkörper, die durch jeden Windhauch sich wandelnden Blätter und Blütenblätter zu beobachten. Ihre Gemälde «*Rosengarten*» sind durch die Vermittlung der Vielfalt von Farben, durch die unzähligen Varianten organischer Formen gekennzeichnet. Auf einem der Gemälde sind neben der auf einen flachen Hintergrund gezeichneten Blume die Farben derselben auch in Worten notiert: Ilka Gedő traute sich hier bereits, sich offen zu ihrer Arbeitsmethode zu bekennen. Alles ist in Bewegung, ist im Wandel, verschmilzt miteinander, verwebt sich auf diesen Gemälden, unter denen der Titel des monumalsten Bildes *Rosengarten im Wind* lautet.“¹¹⁷

Ölgemälde Nr. 72 des Albums



Rosengarten im Wind, 1972-73, Öl auf Karton, 1972-73, 52.8 x 63 cm

Zu der Gemäldegroupe der Serie *Rosengarten* von komplexerer Struktur können folgende Gemälde gezählt werden (Album / Farbtafeln 37, 38, 59, 61, 67, 76, 86, 89, 109, 116, 118 und 127). Aus dieser Gruppe könnte man das Gemälde *Rosengarten mit dreieckigem Fenster* (Album / Farbtafel: 118) aus der Sammlung der Ungarischen Nationalgalerie hervorheben,

¹¹⁷ Júlia Szabó, „Gedő Ilka művészi munkássága” [Die Kunst Ilka Gedős], In: Péter György, Gábor Pataki und István F. Mészáros, *Gedő Ilka Művészete (1921-1985) /The Art of Ilka Gedő (1921-1985)*, Új Művészet Kiadó, Budapest 1997, S. 42.

dessen Besonderheit darin liegt, dass es die konstruktivistische Struktur der Bildfläche, die bereits für sich genommen sehr schön ist, mit einer hauchzarten Farbpoetik kombiniert. Hinter der geometrischen Fensterzeichnung scheint der mit kalten Farben gefüllte Rosengarten auf, dessen dunklen Raum weiße sich hinunterschlingende Ranken durchkreuzen. Die helleren Farbflächen der Mauer um das dreieckige Fenster herum empfindet der Betrachter, als rage dieselbe im Vergleich zu dem sich in der Ferne verlierenden Garten etwas aus dem Bild heraus.

Ölgemälde Nr. 118 des Albums



Rosengarten mit dreieckigem Fenster, 1979-80, Öl auf Leinwand, 1979-80, 50 x 55 cm

Der Betrachter des Gemäldes *Jardin des Plantes* (Album / Farbtafel: 122) steht überwältigt vor dem Bild. Er ist in eine Landschaft von unfassbarer Schönheit gelangt. Das auf dem unteren Teil des Bildes befindliche bläulich-weiße Feld scheint optisch näher zu liegen, während es den Anschein hat, das gelbe Feld darüber befände sich weiter weg und das weißlich-gelbe Feld noch ferner erscheint. Diese beiden letzteren Felder durchkreuzen Blumen- und Pflanzenranken.

Ölgemälde Nr. 122 des Albums



Jardin des Plantes, Paris, 1980 Öl auf Leinwand, 57.5 x 46 cm

6.5. Zirkusszenen und andere automythologische Szenen

Es gibt Gemälde mit einfacherer Struktur, auf denen der Betrachter automythologischen Themen (Album / Farbtafeln: 34, 49, 51, 56, 104, 124, 128, 129, 130, 131, 135, 139, 147 und 148) begegnet. Auf anderen Gemälden dieses Themenbereichs ist sowohl die Struktur als auch die Farbwelt komplexer. Manchmal ist auch der Titel der Gemälde äußerst aussagekräftig, wie etwa *Deprimierter Engel* (Album / Farbtafel: 119), es herrschen also Zeiten, in denen selbst die Engel deprimiert sind und (beinahe) aufgeben.

Ölgemälde Nr. 119 des Albums



Deprimierter Engel, 1979, Öl auf Karton, 46 x 49.5 cm

Auf dem Gemälde *Ungeheuer und Junge* „können wir ein scherzhaft erschreckendes Ungeheuer und die Konturen eines die Arme emporhebenden Jungen sehen. Obwohl dieses Werk eines einheitlichen Raums entbehrt, verfügen die verschiedenen Farbakkorde an manchen Stellen dennoch über einen die Raumtiefe vermittelnden Effekt. Die Figuren sind auch hier „Gegebenheiten“, und aus diesem Grunde kann ihnen kein symbolischer Inhalt zugeschrieben werden: Gedő kopiert nicht einfach zwei Figuren, sondern vergrößert das Originalblatt selbst. Sie hält die getreue Wiedergabe der Perforation des herausgerissenen Blattes für ebenso wichtig wie die Darstellung der einzelnen Figuren. Es gibt kein Hauptthema oder Nebenthema, da für die Malerin sämtliche Punkte der mit der Gittermethode vergrößerten Ebene von gleicher Bedeutung sind und mit der gleichen Gründlichkeit und unter Anwendung der gleichen Methode ausgeführt sind. Gedő gibt nicht einfach das herausgerissene Heftblatt wieder, sondern – wie in so vielen Fällen – auch das Bild des Blindrahmens, wodurch die Grenze von Wirklichkeit und Illusion verwischt wird.“¹¹⁸

Ölgemälde Nr. 128 des Albums



Ungeheuer und Junge, 1981, Öl auf Leinwand, 55 x 65 cm

¹¹⁸ Péter György – Gábor Pataki, „Egy művészi felfogás paradoxona” [Das Paradoxon einer künstlerischen Anschauungsweise], In: Péter György, Gábor Pataki und István F. Mészáros, *Gedő Ilka Művészete (1921-1985) /The Art of Ilka Gedő (1921-1985)*, Új Művészet Kiadó, Budapest 1997, S. 14.

6.6. Selbstbildnisse auf der Grundlage von Selbstporträtzeichnungen der Jahre 1947 und 1948

Zu dieser Serie gehören die folgenden Ölgemälde: Album / Farbtafeln: 137, 141, 142, 143, 150 und 152. Mit Ausnahme eines Gemäldes (Album / Farbtafel: 142) entstanden sämtliche Bilder auf der Grundlage von Selbstporträtzeichnungen aus den Jahren 1947/48, die auf Fotopapier vergrößert wurden und die die Künstlerin dann auf die Leinwand legte und übermalte.

Selbstbildnis mit Hut (Album / Farbtafel: 137) strahlt eine traurige Stimmung aus, doch die Linie der Lippen zeugt von innerer Kraft und Konfrontationsbereitschaft gegenüber der Welt. Die Farbwelt des Gemäldes bringt Spannung in diese Traurigkeit. Im rechten oberen Teil befindet sich eine dunkle rötlich-orangefarbene Oberfläche, die durch den hellblauen Streifen auf der linken Wange im Gleichgewicht gehalten wird (Kalt-Warm-Kontrast), wobei dieser hellblaue Streifen im Kontrast zu dem weißen und gelbgrauen Feld daneben steht. Unter den Farben setzt sich der aus der Originalzeichnung stammende Kontrast von Licht und Schatten deutlich durch.

Ölgemälde Nr. 137 des Albums



Selbstbildnis mit Hut, 1983, Öl auf Leinwand gelegtem Fotopapier, 60 x 48 cm

Das *Rosarote Selbstbildnis* (Album / Farbtafel: 141) ist eine auf strengste Weise genaue und bis zur Selbstquälerei ehrliche Darstellung des vollkommenen seelischen Zusammenbruchs. Die Stirn und der obere Teil des Gesichts sind in einem dunklen orange-roten Farbton gehalten. Die Augen sind nicht sichtbar, sie lassen sich nur durch zwei milchfarbige Felder erahnen, und Mund und Nase sind vom Gesicht verschwunden, infolge dessen das Gesicht an das eines Skeletts erinnert. Der Betrachter könnte das Gemälde auch in einer Weise deuten, dass sich die Malerin hinter einer roten Maske verbirgt. Die linke Seite des Bildes ist durch zwei graue und einen schwarzen Streifen gegliedert. Das Gelb des obersten Feldes wird durch pfützenfarbiges Grau gebrochen, und das „Gelb verliert dabei seinen strahlend hellen Ausdruckscharakter und bekommt etwas Krankes, heimtückisch Giftiges“¹¹⁹ (...) An einer späteren Stelle stellt Itten fest: „Wie es nur eine Wahrheit gibt, so gibt es nur ein Gelb. Getrübte Wahrheit ist kranke Wahrheit, ist Unwahrheit. So ist der Ausdruck des getrübten Gelb Neid, Verrat, Falschheit, Zweifel, Misstrauen und Irresein.“¹²⁰ Die graue Farbe der Streifen unter dem getrübten Gelb steht im Kontrast zu der markanteren Farbe des obereren Teils des Gesichtes, was in sich selbst eine angenehme Wirkung hervorrufen könnte und dennoch nicht der Fall ist, da das Gesicht und dessen rote Farbe Wahnsinn, geistige Zersetzung heraufbeschwören.

¹¹⁹ Johannes Itten: a.a.O., S. 55.

¹²⁰ Ebd. S. 85. In dem Kapitel des Buches, das sich mit dem Qualitätskontrast, d. h. mit dem Gegensatz zwischen gesättigten, leuchtenden Farben und stumpfen, trüben und gebrochenen Farben, beschäftigt, legt er dar: „Eine Farbe kann mit Schwarz gebrochen werden. Gelb verliert dabei seinen strahlend hellen Ausdruckscharakter und bekommt etwas Krankes, heimtückisch Giftiges. Es büßt sofort seine Strahlkraft ein.“ (S. 55)

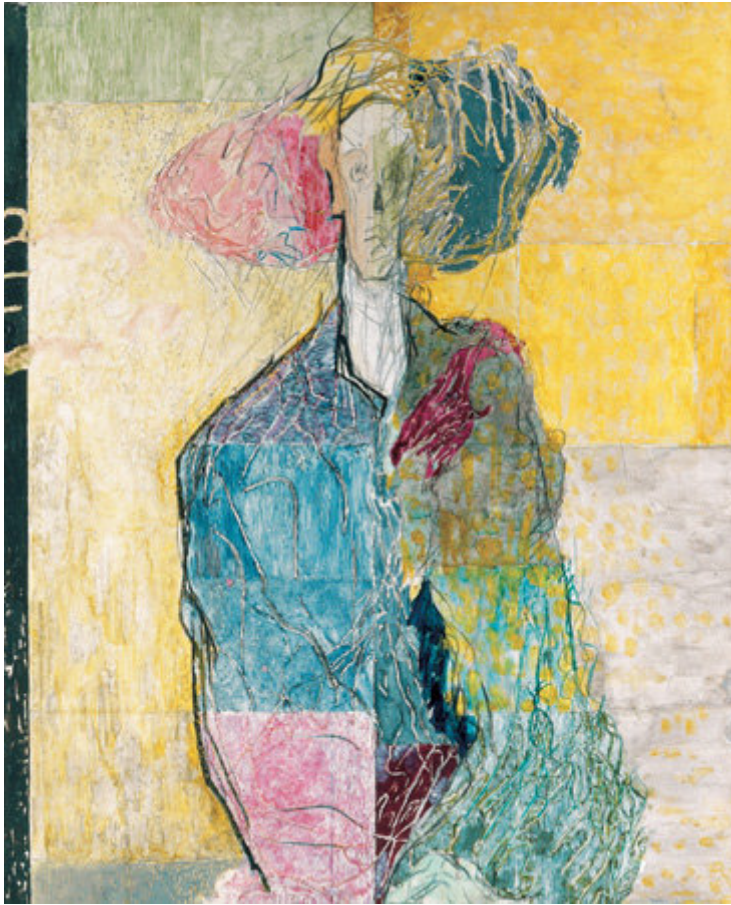
Ölgemälde Nr. 141 des Albums



Rosarotes Selbstbildnis, 1984, Öl auf Leinwand gelegtem Fotopapier, 59 x 49 cm

In dem Gemälde *Selbstbildnis mit Strohhut* (Album / Farbtafel: 143) setzt sich die Künstlerin selbst ein Denkmal. In der Ecke rechts oben ist ein angenehmes Gelb zu sehen, das mit dem Blau auf der linken Seite der Jacke unter der Schulter kontrastiert wird. Die graublaue Farbe der rechten Seite des Hutes mit riesiger Krempe steht im Kontrast zu dem gelben Feld dahinter. Die helleren Farben des Hintergrundes werden durch einen schwarzen Streifen auf der linken Seite des Bildes im Gleichgewicht gehalten. Der Kontrast zwischen warmen und kalten Farben kommt nicht nur zwischen den Hauptfeldern zur Wirkung, sondern auch innerhalb der einzelnen Felder, wodurch eine Poetik der Farben zustande kommt.

Ölgemälde Nr. 143 des Albums



Selbstbildnis mit Strohhut, 1984, Öl auf Leinwand gelegtem Fotopapier, 60 x 48.5 cm

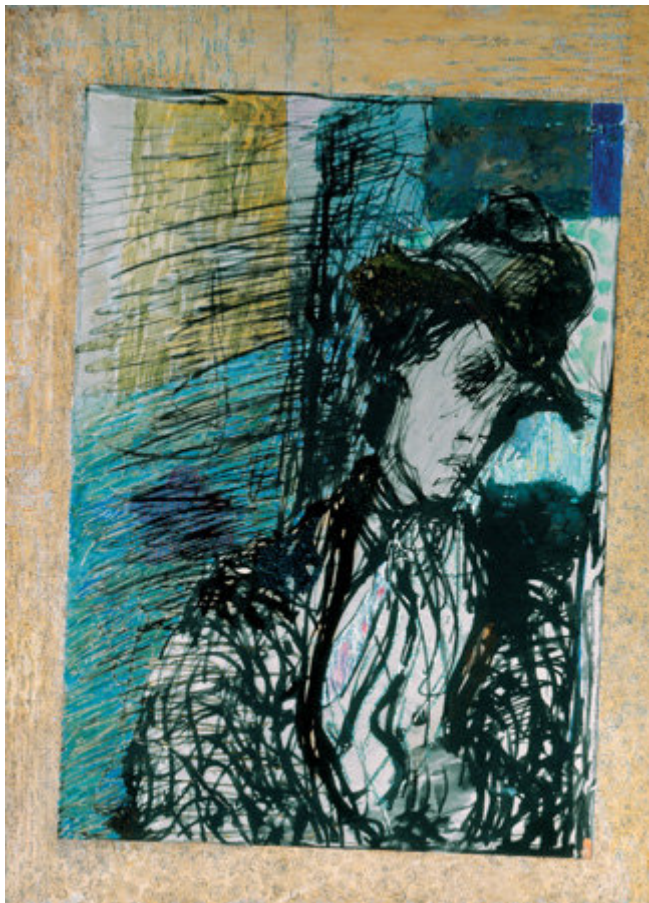
Das aus dem Jahr 1985 stammende Gemälde *Selbstbildnis mit Hut* (Album / Farbtafel: 150) wurde unter Verwendung einer Tuschzeichnung angefertigt. Der leicht geneigte Kopf, der Blick, der sich fast in der Ferne verliert, erwecken den Eindruck, als ob man ein in ein Album eingeklebtes Foto sähe. Die durch kalte Farben dominierte Farbwelt steht im Kontrast zu den helleren Farben des Rahmens im Hintergrund. Dem Gemälde liegt eine Tuschzeichnung aus dem Jahr 1948 zugrunde, die den Kontrast von Licht und Schatten erzeugt. Die vorherrschende Farbe des die Ferne und Traurigkeit suggerierenden Hintergrunds ist das Blau, das durch schwarz, grün-grau und grau-weiß gebrochen wird. Blau ist die Farbe der Traurigkeit (auf English: „to have the blues“ oder „I feel blue“.), und wenn dieses Blau „*trüb* wird, sinkt es in Aberglauben, Furcht, Verlorenheit und Trauer, immer aber weist es in das Reich des Übersinnlich-Seelischen, des Transzendenten.“¹²¹ Den Kontrast von Blau und Schwarz betrachtend, können wir an folgendes denken: „*Steht Blau auf Schwarz, so leuchtet*

¹²¹ Ebd., S. 88.

Blau in heller, reiner Kraft. Wo Unwissenheit, Schwarz, herrscht, da leuchtet das Blau des reinen Glaubens wie ein fernes Licht.”¹²²

Die auf der Leinwand erscheinenden in Schwarz wirbelnden und der Originalzeichnung folgenden Linien drücken Trauer und Todessehnsucht aus. Auch der sacht zur Seite geneigte Kopf vermittelt Todesahnung und Resignation. Es ist nicht verwunderlich, dass für die Malerin eine in ihrer Jugend entstandene Zeichnung nur Erinnerung ist, doch weist die grenzenlose Traurigkeit der Erinnerung auf das Vorgefühl des Todes hin.

Ölgemälde Nr. 150 des Albums



Selbstbildnis mit Hut, 1985, Öl in gemischter Technik auf Leinwand gelegtem Fotopapier, 60 x 48.5 cm

Auf dem Gemälde *Das Doppelporträt* (Album / Farbtafel: 152) aus dem Jahr 1985 zeigt eines der zwei Selbstporträts das Gesicht der Künstlerin, während das andere Porträt mit dem zur Seite geneigten Kopf die Augen und den Mund nur erahnen lässt. Das Bild stellt die

¹²² Ebd., S. 135.

Resignation dar, die die Künstlerin hinsichtlich des Vergehens der Zeit und des Lebens fühlt. Sie erinnert sich an zwei Ichs ihrer Jugend: Das eine Ich ist ein selbstbewusstes, das noch im Kontakt zur Außenwelt steht, während das andere Ich sich resigniert mit der Einsamkeit abfindet.

Ölgemälde Nr. 152 des Albums



Das Doppelporträt, Öl auf Leinwand gelegtem Fotopapier, 58 x 42 cm

7. *Leiden und frühzeitiger Tod*

Im Jahr 1972 lockerte der Staat seinen Druck auf das kulturelle Leben des Landes. Der bis dahin durch die offizielle Kunstpolitik glorifizierte sozialistische Realismus umfasste plötzlich viel mehr als einen verwässerten Akademismus des 19. Jahrhunderts, der durch die kommunistische Ideologie ergänzt wurde. Dies waren jene Zeiten, als sich auch in den Köpfen der Ideologen des Systems die Erkenntnis durchsetzte, dass gerade die meisten westlichen Künstler des Modernismus das Wertesystem der von ihnen so missachteten bürgerlichen Gesellschaft ablehnten, während es genau der „sozialistische Realismus“ war, der zumindest stilistisch den bürgerlichen Kitsch verwirklichte, weil er scheinheilig an der realistischen Malerei des 19. Jahrhunderts festhielt. *„Es darf nicht vergessen werden, dass während sich in Westeuropa die Debatten mit den tatsächlichen Fragen der Kunst befassten, in Ungarn jahrzehntelang sinnlos darüber diskutiert wurde, welche Eigenschaften die Kunst besitzen sollte.“*¹²³ Das Zentralkomitee der kommunistischen Partei leitete mit Hilfe des Ministeriums für Bildung und Kultur das kulturelle Leben. Das Kunstlektorat, die *einzigste* Organisation, die berechtigt war, Ausstellungen zu genehmigen, stand unter der Leitung des Ministeriums. Nur diejenigen Künstler wurden anerkannt, die einen guten Kontakt mit den führenden kommunistischen Funktionären unterhielten. (Endre Bálint beispielsweise konnte 1957 in den Westen gehen, also zu einer Zeit, als die politische Abrechnung mit den Beteiligten an der Revolution von 1956 im Gange war. Als ich 1973 einen Monat in Düsseldorf verbrachte, erzählte mir Lyubomir Szabó aufgebracht, dass Endre Bálint angeblich als Abgesandter der ungarischen Behörden in den Westen kam und Kontakte mit den Mitgliedern des Kreises um Lajos Szabó ausbaute. Es ist gut vorstellbar, dass Lyubomir Szabó Recht hatte, aber es ist ebenso leicht vorstellbar, dass das nicht der Wahrheit entsprach. Doch kann dies nicht mehr mit absoluter Sicherheit festgestellt werden, weil die Agenten des gestürzten Regimes die Akten „sortiert“ haben, und sehr viele kompromittierende Akten vernichtet wurden, bzw. bis zum heutigen Tage sehr viele Dokumente der Öffentlichkeit nicht zugänglich sind, obwohl es durchaus normal und völlig akzeptabel sein könnte, dass die

¹²³ Péter György – Gábor Pataki: *Official Arts Policies in Hungary (1945-1985)* /Manuskript/

Dokumente eines Regimes, das jeglicher Legitimität entbehrte, der Öffentlichkeit dargelegt werden müssten.¹²⁴

Die politische Elite Ungarns traf also eine strategische Entscheidung: Sie würde der Geheimpolizei des früheren Regimes gehorchen und die Vergangenheit des Landes nicht klären. Es ist wohl kaum Aufgabe dieser Studie, die tragischen Konsequenzen zu analysieren, die Ungarn wegen dieser Politik erleiden muss, die davon zeugt, dass der gesunde Menschenverstand und die moralische Haltung zusammengebrochen sind, was nur scheinheiliges Gerede zur Folge hat: *„Die politischen Veränderungen der Wende von 1989/90 führten nur zu einem vorübergehenden Zusammengehörigkeitsgefühl, aber der durch die Presse beschleunigte Illusionsverlust und die in den Kellern immer wieder aufgefundenen Leichen aus der Kádár-Zeit führten bald zu einer feindseligen Atmosphäre. Der sich aufgrund der größeren Möglichkeiten zuspitzende Wettlauf um Reichtum und das Erscheinen der Raubritter des Neukapitalismus sowie der auf dem Nährboden der Spitzelgesellschaft der vorangegangenen Jahrzehnte gewachsene Verdacht haben das Sozialkapital zerstört.“*¹²⁵ Die Folge ist ein Gedächtnisverlust und Gedächtnisausfall von solchem Maße, der Ungarn noch viel kosten wird. Die Wirkung ist jedoch schon jetzt deutlich sichtbar: *„Budapest ist nicht länger ein geistiger Schauplatz, nicht einmal im Sinne negativer Inspiration; es hat keine geistige Atmosphäre. Budapest ist eine Stadt ohne Gedächtnis, wo statt der vibrierenden*

¹²⁴ Aufgrund der in dem Historischen Archiv der Staatsicherheitorgane zur Verfügung stehenden Dokumente kann jedoch gesagt werden, dass Endre Bálint kein Agent war, doch seine guten Beziehungen zu den Machthabern scheinen ziemlich eindeutig dokumentiert zu sein. In der Mappe Nr. 0/16/853 kann man folgenden Text lesen: *„Endre Bálint verließ Ungarn am 17. April 1957 legal und reiste zwecks der Veranstaltung einer grafischen Ausstellung nach Frankreich, von wo er nicht zurückkehrte.“* Er kehrte aufgrund der durch die Ungarische Botschaft in Paris erteilten Erlaubnis am 6. Juli 1962 zurück. In den zusammenfassenden Bemerkungen des Verhörprotokolls ist zu lesen: *„Genannte Person erwähnte wichtige Funktionäre der Partei und der Regierung, wie z. B. Dr. Ferenc Münnich und György Aczél, weil er sie darum bat, bei der Erledigung seines Problems behilflich zu sein.“* Er erklärte, dass *„er sich von den 1956 emigrierten Ungarn streng fern hielt, und es nicht für nötig erachtete, mit politisch engagierten Personen Kontakt zu haben.“* Auf die Frage hin, ob er Personen gekannt habe, die eine „feindliche Tätigkeit“ gegen die Volksrepublik Ungarn ausübten, antwortete er: *„Ich kenne einen Schriftsteller namens Ferenc Fejtő, der ein Freund meines letzten Gastgebers, Pál Czitroms, ist. (...) Er lebt seit ca. 20 Jahren im Westen und ist ein vorbehaltloser Anhänger der westlichen Politik, obwohl er sich selbst für einen Linksintellektuellen hält.“*

¹²⁵ Zitiert durch Péter Niedermüller in dem literarischen Wochenblatt (*Élet és Irodalom*, 2005/ Nr. 30). Buchbesprechung über: Margit Ács (et al.), *Szent István-terv gondolatok a magyar nemzet felemelkedéséről* [Gedanken über den Aufstieg der ungarischen Nation], Magyar Szemle Alapítvány, Budapest 2005

Erregung der Selbstprüfung und resoluter Erkenntnis eher Legenden und falsche Nostalgien hervorgebracht werden.“¹²⁶

In der Familie Gedő-Bíró wurde sehr oft darüber gesprochen, wie sehr sie das Regime verabscheuten. Wenn ich meine Erinnerungen aus längst vergangenen Zeiten heraufbeschwöre, dann scheint es mir fast, als wäre in unserer Familie Tag und Nacht darüber gesprochen worden. Es herrschte für sie nie Zweifel daran, dass das Regime eines Tages zusammenstürzen würde. Doch wann? In hundert Jahren? In fünfzig Jahren? Morgen? Niemand wusste es. Das Ehepaar Gedő-Bíró hat aus Paris ein Buch eines russischen Historikers mitgebracht, das zu jener Zeit in Frankreich als Bestseller galt. Der Autor, Andrei Amalrik, der zu einer Haftstrafe von fünf Jahren in Sibirien verurteilt worden war, stellte schon im Titel des Buches die Frage: *Erlebt die Sowjetunion das Jahr 1984?* Amalrik floh vor den Behelligungen durch die Polizei in den Westen. (Man drohte ihm mit Verhaftung und Mord.) Endre Bíró stellte oft die Frage, ob Amalrik wohl das Jahr 1984 erleben würde – er wurde in Spanien 1980 unter mysteriösen Umständen das Opfer eines Autounfalls.

Ilka Gedő gehörte praktisch zu den Künstlern, die auf der Schwarzliste standen. Sie war 59 Jahre alt, als ihre erste offizielle Ausstellung stattfand. Der Künstlerin gelang es 1982 beinahe, dass eine Ausstellung in der Ungarischen Nationalgalerie organisiert wurde, aber aufgrund der zur Verfügung stehenden Aufzeichnungen, ist es äußerst wahrscheinlich, dass Endre Bálint diese Ausstellung mit Hilfe seiner Beziehungen vereitelte. Ihr Ehemann, Endre Bíró, machte Aufzeichnungen über die Reihe der Ereignisse, die schließlich dazu führten, dass die Entscheidung, eine Ausstellung zur Kunst Gedős zu organisieren, rückgängig gemacht wurde. Anfang Dezember 1978 wurde Ilka Gedő durch Lenke Haulisch, eine Kunsthistorikerin der Ungarischen Nationalgalerie, verständigt, dass die Nationalgalerie eine Ausstellung ihrer Arbeiten beabsichtige. Im Januar 1979 verständigte Endre Bálint das Ehepaar Gedő-Bíró darüber, dass er eine Ausstellung im Rahmen der Werkstattserie haben würde. Eine Woche später informierte eine Mitarbeiterin der Nationalgalerie die Künstlerin, dass sie unlängst Endre Bálint aufgesucht habe, der die Kunst Gedős gepriesen und auch vorgeschlagen hätte, bei der Zusammenstellung des Ausstellungsmaterials „behilflich“ zu

¹²⁶ Imre Kertész, „Budapest. Ein überflüssiges Bekenntnis“, In: Imre Kertész, *Eine Gedankenlage Stille während das Erschießungskommando neu lädt*, Rowohlt Taschenbuchverlag, Berlin 1999, S. 123.

sein. Am 27. April 1979 wurden die Zeichnungen ausgewählt, und eine der Mitarbeiterinnen erwähnte nebenbei, dass Endre Bálint sie darum gebeten hätte, ihn telefonisch über die Vorbereitungen zur Ausstellung zu verständigen. Eine Aufzeichnung¹²⁷ Endre Bíró's zeugt davon, dass er am 29. Mai 1979 einen Anruf von Endre Bálint erhielt. Bíró erkundigte sich bei Bálint darüber, ob er etwas über die Vorbereitungen wisse. Bálint antwortete, dass er über die Ausstellung gut informiert sei, da ihn die Mitarbeiterin der Nationalgalerie aufgesucht habe, und er wolle gar keinen Hehl daraus machen, dass diese Mitarbeiterin vor dem Gedanken einer Ausstellung zurückgeschreckt sei, weil die Zeichnungen Gedő's nicht in die Geschichte der ungarischen Kunst eingegliedert werden könnten; ihre Kunst erinnere sie ein wenig an den Jugendstil, und das Ganze sei ein bisschen surrealistisch. Daher ginge es ein bisschen zu weit, eine Ausstellung in der Nationalgalerie zu veranstalten, Gedő sollte lieber zuerst in einem Haus der Kultur eine Ausstellung organisieren, und bei diesem Vorhaben würde dann auch die Nationalgalerie behilflich sein. Daraufhin erwiderte Bíró, dass dies eher zu Beginn der sechziger Jahre aktuell gewesen wäre, woraufhin Bálint ohne zu zögern damit herausplatzte: „Wenn ihr eine gute Beziehung zu Frau Vajna aufbauen könnt, kann die Ausstellung vielleicht doch noch stattfinden.“ Obwohl Gedő in einem Brief vom 4. März 1982 offiziell über die Veranstaltung der Ausstellung verständigt wurde (*„Die Ungarische Nationalgalerie hat Ihre in der Werkstattserie zu veranstaltende Ausstellung in ihren Jahresplan aufgenommen.“*¹²⁸), fand die Ausstellung doch nicht statt. Erst 23 Jahre später wurde in den Räumlichkeiten, die ursprünglich für die Ausstellung vorgesehen waren, die Gedächtnisausstellung Ilka Gedő's veranstaltet. In seinen auf Tonband aufgenommenen Erinnerungen stellt Endre Bíró vielleicht allzu neutral fest: *„Bálint hätte Ilka viel mehr helfen können, und es wäre ihm möglich gewesen, ihr weniger zu schaden.“*¹²⁹

Das Ehepaar Gedő-Bíró führte eine intensive Korrespondenz mit den Freunden, die 1956 in den Westen geflohen waren. Am 24. September 1978 schrieb Endre Bíró folgendes an Magda Kotányi¹³⁰: *„Eine Sache kann keinen besseren Erfolg haben als die Anerkennung der*

¹²⁷ Diese Aufzeichnung wurde im Manuskriptnachlass Ilka Gedő's gefunden.

¹²⁸ Der Brief befindet sich im Manuskriptnachlass Ilka Gedő's.

¹²⁹ Interview mit Endre Bíró zu dessen Lebensweg.

¹³⁰ Magda Kotányi (geborene Huszár), die erste Frau Attila Kotányis, schrieb ihrem Mann einen Nekrolog, in dem es heißt: „Wir sind im Dezember [1956] mit Lajos Szabó, Lyubomír Szabó und einem Haufen Kinder [aus Ungarn] geflohen. Wir kamen nach Brüssel, wo bereits 1958 die Bilder

Größe Lajos Vajdas hier und jetzt. Die Eröffnungsrede von Gábor Karátson wurde im Wochenblatt Új Tükör veröffentlicht. Dieser begabte und allzu begeisterte Verehrer aus der zweiten Generation der Kunst von Lajos Vajda sagt, dass er der einzige Künstler sei, der seit dem Zeitalter der Renaissance die FORM gefunden habe. B.B. [Endre Bálint] bezeichnet Lajos Vajda in der Monatschrift Vigilia ohne Weiteres als einen besseren Künstler als Klee. Ilka bemerkte ironisch, dass der Grund hierfür sei, dass auf diese Weise er selbst, der anerkannt beste Schüler Lajos Vajdas, mindestens so wichtig sei wie Klee. / Die Welt ist nicht so homogen, dass sich hinter allem eine gut formierte Maffia verbirgt, wie sich Ilka das vorstellt. Die Welt ist viel formloser: Im Hintergrund steht eine amöbenhafte und nebulöse Verflechtung, die aus Snobismus, Bequemlichkeit und Faulheit, aus gut durchdachtem Eigeninteresse besteht. Das geht automatisch, d. h. dass jemand unter den Epigonen der Epigonen keinen Platz findet. (...) Endre Bálint ist heutzutage eine Großmacht in Ungarn. Er

von Lajos Vajda, Lajos Szabó, Endre Bálint sowie von ihm [Kotányi Attila] und Lyubomir Szabó in der größten Galerie ausgestellt wurden. Er wurde Mitglied der Pariser Internationale Situationniste und Redakteur ihrer Zeitschrift. Doch als er seine Genossen auf die buddhistischen, taoistischen, hinduistischen Traditionen in einer Streitschrift aufmerksam machte, wurde er aus der Bewegung „internationale situationniste“ ausgeschlossen. Dieselbe löste sich auch bald darauf auf, doch ihre Thesen übten einfluss auf die Pariser Studentenrevolte. Kotányi folgte 1964 – gemeinsam mit seiner ab diesem Zeitpunkt zusammenlebenden und ihn während seiner schweren Krankheit in den letzten beiden Jahren pflegenden Lebensgefährtin Jenny – Lajos Szabó nach Düsseldorf. Als Professor an der Kunstakademie hielt er Seminare mit dem Titel Anti-Architektur. (...) Er lehnte nicht nur die militärischen, doch auch die bürgerlichen Werte ab. Er vermied Karriere und Bereicherung und war durch Tradition und Avantgarde motiviert. Er verschrieb sich dem Zeitgeist und war in seiner besten Verfassung dessen scharfäugiger Kritiker. (...) Selbst seine zwei Lähmungserkrankungen vermochten ihn nicht zu brechen. Was seinen Mut angeht, ist er seinen Soldatenahnen treu geblieben.” Magda Huszár, „Búcsú Kotányi Attilától” [Abschied von Attila Kotányi], In: Élet és Irodalom (2003/44) Im „Überwachungsmaterial” (K-673/T) im Historischen Archiv des Staatssicherheitsdienstes berichtet in einer Meldung ein Informant mit dem Decknamen „Szabó” über Attila Kotányi: „Hinsichtlich seiner heimischen Beziehungen wissen wir nur von dem Universitätsprofessor Endre Bíró, der an der Universität für Veterinärmedizin lehrt. Bíró war im Sommer 1958 in Brüssel, wo er mehrere Tage bei Kotányi wohnte. Angeblich hat er mehrere Manuskripte hinausgeschmuggelt.” (Neben dem Text ist handschriftlich zu lesen: „Identität feststellen und Abwehrdienst eilends verständigen!”) Am 6. Juli 1961 ordnete die Unterabteilung II/3 B des Innenministeriums an, das „Forschungsmaterial” im Archiv zu hinterlegen (S. 36: „mit der Angelegenheit begann sich unsere Abteilung im Mai 1958 als einem Tipp zu beschäftigen, der zum Kreis um Anna Kéthly hätte führen können. Bei der Weltausstellung in Brüssel beschäftigte sich unser Informant mit Decknamen Szabó, der sich anlässlich der Ausstellung dort aufhielt, mit Kotányi, konnte jedoch keinen Fortschritt in der Sache erzielen”) Das Material gelangte also ins Archiv, und die Angelegenheit wurde abgeschlossen. Aus dem Material, das im Fonds 2.2.2 des Historischen Archivs der Staatssicherheitsdienste zu finden ist, stellt sich heraus, dass man, wenn auch sehr viel später, zu Beginn der 70-er Jahre (13. Oktober 1971), versucht hatte, auch Endre Bíró als Informant anzuwerben, was dieser jedoch ablehnte: in der Behördensprache: „Wurde für die Arbeit im Netzwerk als untauglich befunden, daher wurde von einer Anwerbung Abstand genommen.”

ist nicht ein Meister der Massen, sondern der «wahren Kunstkenner», der über eine große Hofhaltung verfügt. Kurzum. Er könnte auch etwas machen, aber dazu ist er allzu beschäftigt mit seinen Krankheiten und zwischen den Krankheiten mit seinen Ausstellungen.» Die Antwort von Magda Kotányi am 18. Oktober 1978 lautet: „Ich habe vorhin mit dem Chefredakteur telefoniert, und er hat nie in seinem Leben von Lajos Vajda gehört. Und das ist nicht seine Schuld. Und da bin ich bei der Ursache meines dumpfen Zornes angelangt. Es ist kein Zufall, dass es «gelungen» ist, aus Vajda eine hyper-provinzielle Lokalgröße zu machen, weil auf diese Weise auch aus Endre Bálint eine hyper-provinzielle Lokalgröße werden konnte. Im Laufe der hier verbrachten Jahre wurde Bálint endgültig klar, dass er im internationalen Maßstab wohl kaum eine Chance hat, dass irgendjemand seine hübschen oder weniger hübschen Werke bemerkt. Zu diesem Zweck brauchte er die Stallwärme zu Hause. / Gelinde gesagt, musste ich darüber lachen, wie du dich darüber freust, dass Júlia Vajda die Zeichnungen von Vajda, keine Kosten und Mühe scheuend, endlich hat restaurieren lassen. Denn das, jetzt halte dich fest, hätte schon viel früher ohne jegliche Kosten und Mühe geschehen können, als anno Februar 1958 der Direktor des hiesigen Musée des Beaux Arts, Robert Giron, auf den Erfolg der Gruppenausstellung von Lajos Vajda, Lajos Szabó, Attila Kotányi und Lyubomir Szabó reagierend das Angebot machte, die großen Zeichnungen kostenlos vom besten Restaurator restaurieren zu lassen, weil er über den Zustand dieser wertvollen Werke bestürzt war, sowie darüber, dass Endre Bálint-diese in einer Rolle mit sich herumtrug./ Giron hat auch angeboten, Vajda ohne jegliche Gegenleistung dem Weltpublikum vorzustellen./ Endre Bálint verschwand mit den Zeichnungen ziemlich schnell und legte sie unter das Bett seines Mansardenzimmers zurück./ Das bedarf wohl keines Kommentars, und die übrigen Zeugen leben auch noch. / Aber all das ist nicht so sehr wichtig, ich erwähne das nur wegen der historischen Richtigkeit. All diese Intrigen werden bald Vergangenheit, und es bleibt von ihnen nichts anderes übrig als Staub und Asche und für eine kurze Zeit ein wenig blauer Rauch. / Und die Werke von Lajos Vajda und Lajos Szabó und auch die von Dezső Korniss beispielsweise werden einmal der Welt vorgestellt werden, und Endre Bálint bleibt nur für eine kurze Zeit eine Lokalgröße. / Die schriftlichen Spuren der im Zusammenhang mit der zwischen Lajos Szabó, Endre Bálint, József Jakovits und Stefánia Mándy über die Kunst von Lajos Vajda stattgefundenen Debatte sind wahrscheinlich nur bei Stefánia Mándy aufbewahrt, und sie wird vermutlich noch zu Lebzeiten erkennen, dass es für ihre eigenen, persönlichen Interessen günstiger ist, diese

bekannt zu machen als sie zu verschweigen und zu verstecken.”/ Der Brief von Magda Kotányi an das Ehepaar Gedő-Bíró vom 30. Juni 1977 enthält die folgenden tröstenden Worte: „Ich sehe eure derzeitige Situation in der Maffia so, dass ihr jetzt die virtuelle Garde des virtuellen Lajos [Szabó] seid, d. h., dass ihr das, was Endre «die fruchtbare Luft unserer Jugend» nannte, bewahrt habt. Und der Zorn seitens eines sich selbst wiederholenden Clowns, der schon seit langem sein Talent gegen kleinere und größere Klauereien eintauschte, ist nicht verwunderlich. Was Ilkas Diagnose anbelangt, bin ich derselben Meinung, aber ich meine, dass auch Endre Recht hat, wenn er sagt, über die Diagnose hinaus darf man dem ganzen Blödsinn keine allzu große Bedeutung zuschreiben. (...) Sie wollen uns nicht deshalb völlig von Himmel und Erde abschreiben (wie das bezüglich Lajos Szabó selbstverständlich noch zeit seines Lebens der Fall war), weil wir Versager sind, sondern, weil sie wissen, dass wir keine Versager sind, sie aber Angst vor ihrem eigenen Versagertum haben. (...) Ilka muss in Paris ausstellen, dann wird sie auch zu Hause eine Ausstellung haben. Um eine dortige Ausstellung muss sie so bitten, dass sie Endre Bálint vollkommen außer Acht lässt./Eine dortige Ausstellung muss sie in der Weise offiziell beantragen, dass Endre Bálint nicht davon erfährt. Wenn er erkennt, dass er nicht alle Fäden in der Hand hält, wird er auf allen vieren bitten, behilflich sein zu dürfen.” Doch auch schon früher (z. B. in einem Brief vom 14. Oktober 1976) ist der Ton der Düsseldorfer sehr negativ, wenn es um Endre Bálint geht: „Was Endre Bálint betrifft, habe ich nur über seine Beziehung zu Lajos Szabó geschrieben, und über seinen Satz in «einem» seiner Bücher über Lajos Vajda, nämlich dass er Lajos Vajda und Lajos Szabó in Brüssel ausgestellt habe, was eine derartige Lüge ist, dass von den Kotányis keiner mehr mit ihm reden sollte, bis er dies nicht schriftlich richtig gestellt hat. Ich habe ihm das mehrmals gesagt, damit er das wiederholen kann, wem immer er will. / Die Lüge, diese Attitüde des «das sage ich – das sage ich nicht» ist ihm leider zur zweiten Natur geworden.”

Botond Kocsis, ein Apotheker von Beruf, doch ein großer Anhänger der Kunst und ein etwas snobistischer Verehrer vieler Künstler, erblickte einmal bei Endre Bálint eine kleine Zeichnung von Ilka Gedő. Die Zeichnung gefiel ihm so sehr, dass er sich mit dem Ehepaar Bíró-Gedő in Verbindung setzte. Später machte er die namhafte Kunsthistorikerin Júlia Szabó auf das Werk der Künstlerin aufmerksam, und es ist ihr zu verdanken, dass das Museum Szt. István Király in Székesfehérvár eine Ausstellung aus ihren Werken veran-

staltete. Zu jener Zeit war Gedő 59 Jahre alt. Trotz des großen Erfolgs dieser Ausstellung kann nicht verschwiegen werden, wie hart das Leben der Künstlerin nach der Ausstellung wurde. Vor der Ausstellung arbeitete sie einsam und in den Hintergrund gedrängt, dennoch bewahrte sie, obwohl sie mit der Anerkennung ihrer Kunst nicht zufrieden war, das seelische Gleichgewicht. Nach der Ausstellung in Székesfehérvár war dieses Gleichgewicht nicht mehr gegeben. Gedő begann zu ahnen, was ihr zustehen könnte, würde ihre Kunst besser anerkannt. Die Künstlerin, die dreißig ihrer Notizbücher den Titel „Exil“ gab und diese Hefte mit demselben Titel mit Nummern versah, erkannte, was sie tatsächlich hätte bekommen können, und was sie nun nicht mehr bekommen würde, wodurch sie ihren Seelenfrieden vollkommen verlor. Eine sich auf alles erstreckende und eindeutige Unterdrückung ist in ihrer Eindeutigkeit in gewisser Hinsicht tolerierbarer als eine halbherzige Anerkennung. Obwohl die letzten vier, fünf Lebensjahre der Künstlerin der sehr intensiven schöpferischen Arbeit gewidmet waren, konnte Gedő die Bitterkeit, die sie aufgrund ihrer Zurückgesetztheit empfand, nicht loswerden. Sie hatte das Gefühl, ein bedeutendes Werk geschaffen zu haben, ohne dafür materiell anerkannt worden zu sein. In dieser Stimmung der Verzweiflung entstand ein langer Brief, eigentlich eine sehr detaillierte Studie, die Gedő an den Cousin ihres Mannes richtete *„Ich denke, es ist die Anstrengung wert, die seltsame Geschichte der armen Birós niederzuschreiben. Vielleicht kannst du mir helfen. /Im September 1964 sagte Endre plötzlich: Ich bin neugierig, wie hoch eigentlich unsere Einkünfte in diesem Jahr waren. Ilka wunderte sich darüber, dass er sich gerade jetzt mit so etwas beschäftigen wollte und war völlig erstaunt, als E. mit großer Energie aus der Tiefe des Schreibtisches eine Schachtel mit Belegen hervorkramte, nach einem Bleistift griff und Zahlen aufschrieb. Hatte ich so viele Sondereinkünfte? rief Endre überrascht. I. brachte vor Staunen kein Wort heraus. Seit einer Ewigkeit musste sie sich anhören, dass sie mit dem Gehalt von E. nicht auskommen könnten. Glücklicherweise hätten sie Sondereinnahmen, die die Rückzahlung der Schulden ermöglichen würden. I. war zunächst derart überrascht, dann so entsetzt, dass sie kein Wort hervorbrachte. Es stellte sich nämlich heraus, dass E. auch die Sonderausgaben aufgeschrieben hatte, und der Gesamtbetrag der Sonderausgaben im Vergleich zu dem der Sondereinnahmen lächerlich klein war. (...) In den folgenden Monaten, ja Jahren, wollte die neugierige I. immer wieder ausfindig machen, seit wann und mit welchen Methoden E. den Unbekannten und Unersättlichen Bauch (UUB) fütterte, mit einem Wort, sie forschte neugierig nach, jedoch nicht ununterbrochen, denn manchmal wurde sie, wenn sie auf eine*

Methode der Unterschlagung stieß, dermaßen verzweifelt und erschöpft, dass ihr Interesse nachließ. (...) Als E. eines Tages über den Tisch gebeugt an seiner Bilanz arbeitete, bemerkte I. plötzlich: Wozu jeden sinnlosen Posten aufschreiben, lass uns so Buch führen, dass wir nur die Sondereinnahmen und Sonderausgaben aufschreiben. Der Vorschlag war klar und sachlich, er entbehrte jeglicher Hintergedanken, was wohl dem Umstand zuzuschreiben war, dass I. durch diesen Alptraum derart erschöpft war, so dass sie sich bei ihrem Vorschlag bloß darüber freute, eine gute Idee gehabt zu haben. Dieses gute Gefühl hielt jedoch nicht lange an, da E. aufbrauste, was sie wie eine unerwartete Ohrfeige empfand. „Keinesfalls! Ich bin doch nicht verrückt! Damit man dann wohl sagen kann, wohin das Geld verschwunden ist.“ Dieser lange Brief wird mit den Ereignissen des Pariser Aufenthalts, das heißt mit der Schilderung der Jahre 1970/71 fortgesetzt und mit der Folgerung beendet, dass Endre Bíró wahrscheinlich einem nahen Verwandten Bestechungsgelder zahlen musste: „Eines schönen Tages sagte ich: Es geht hier genauso zu, wie zu Hause, wo du z. B. jahrelang einen niedrigeren Lohn verbuchtest, als du bekamst, und als du vor der Abfahrt nach Paris schnell 2000 Forint brauchtest, sagtest du, dass genau dieser Betrag auf mysteriöse Weise aus deinem Schreibtisch verschwunden sei, und ich könnte noch eine Reihe von solchen Dingen aufzählen. E. wollte nicht wissen, welche ich damit meinte. Seine Abscheu überwindend, so gemeinen Verleumdungen ausgesetzt zu sein, sagte er ritterlich: Das mit dem Gehalt beruht auf einem Irrtum. Und jenes Geld, scheint es, hast du wohl weggenommen. Ich rede nie mehr ein Wort mit dir. (...) Ich möchte die nach unserer Heimkehr verschwundenen Beträge nicht zusammenschreiben.(...) Ich bin viel verzweifelter, wenn ich auf einem Blatt mit einer «Gesamtverrechnung» das Verschwinden eines Betrags von 12.000 Ft entdecke, als das Fehlen eines Betrags von 500 Ft auf einem Notizblatt. Dazu kommt: Wenn man schon einmal rechnet, dann möchte man genau rechnen, aber das Schicksal der verschwundenen Gelder wird aus gut verständlichen Gründen immer ein Geheimnis bleiben, und deshalb lasse ich mir in meiner Vorstellung zwei Villen am Balaton bauen: eine schöne aus dem mit absoluter Sicherheit verschwundenen Geld und eine wunderschöne aus allen mit absoluter Sicherheit verschwundenen Geldern. Zum Abschluss so viel: Als wir auf der Heimreise Tante Vica besuchten, sagte E, als Tante Vica das Zimmer verließ, bitte erzähle den Verwandten zu Hause nicht, dass das amerikanische Stipendium von X Dollar auf XY Dollar erhöht wurde. I. versprach es, und von da an war E. so fröhlich, als wäre ein Wunder geschehen.“¹³¹

¹³¹ Das Heft befindet sich im Manuskriptnachlass der Künstlerin.

Ilka Gedő hatte 1982 eine Kammerausstellung in der damals zur Budapester Kunsthalle gehörenden Galerie in der Dorottya utca, und die Ungarische Nationalgalerie kaufte 1983 zwei Gemälde der Künstlerin. Als das Museum Szt. István Király in Székesfehérvár seine permanente Sammlung der modernen ungarischen Kunst zusammenstellte, besuchten zwei britische Kunsthistoriker, die aus der Karpatho-Ukraine stammende Jekaterina (Kate) Young und Chris Carrel, das Szt. István Király Museum zu Székesfehérvár, wo sie die zwei Grafiken von Gedő erblickten. Sie wollten Ilka Gedő aufsuchen, aber ein Angestellter des Ministeriums für Erziehung und Kultur, wollte das Zustandekommen dieses Treffens mit absoluter Sicherheit verhindern. Er log und sagte, dass sich die Künstlerin nicht in Budapest aufhielte und erst in ein paar Monaten zurückkehren würde. Die Malerin Ilona Keserű teilte ihnen jedoch mit, sie könnten Ilka Gedő anrufen, und so kam das Treffen zwischen der Künstlerin und den beiden Kunsthistorikern einschließlich der Besichtigung ihrer Sammlung doch zustande.

Ilka Gedő kam im April 1985 mit hohem Blutdruck ins Krankenhaus, und im Laufe der Kontrolluntersuchungen wurde Lungenkrebs diagnostiziert. Im Mai desselben Jahres verschlechterte sich ihr Zustand so sehr, dass jedem klar wurde, dass sie im Sterben lag. Die Familie und der enge Kreis von Bekannten wussten, dass es ihre letzten Tage, Wochen waren. Ende Mai, drei Wochen vor ihrem Tod, erhielt Gedő einen „tröstenden“ Brief von Júlia Szabó: *„Ilka, bitte werde gesund! Im Laufe meiner Auslandsreise habe ich zahlreiche Museen aufgesucht, und erinnerte mich an deine Zeichnungen und Gemälde. Du bist ein großer Meister der europäischen Malerei! Wenn die Renovierung des Museums in Székesfehérvár beendet ist, kann jeder dorthin gehen, deine Werke besichtigen und sich selbst davon überzeugen. Ich habe auch andere Pläne. Es wäre so gut, wenn wir hier in Budapest ein Museum der Modernen Ungarischen Kunst hätten.“*¹³² *Ich denke dabei an ein einfaches aber mit guter Beleuchtung ausgestattetes Gebäude mit weißen Wänden, Teppichboden und Klimaanlage und mit so viel Ausstellungsfläche, dass das Museums-lager fast leer steht. Ich habe viele solche Museen in Deutschland gesehen. Wenn doch nur so ein Museum nach Budapest gezaubert werden könnte. Davon träume ich, und vielleicht wird mein Plan eines*

¹³² Stattdessen wurde dann das sogenannte LUMÚ (Ludwig Museum – Museum für zeitgenössische Kunst) aufgebaut.

Tages auch mit den Plänen anderer übereinstimmen.” Wie schade, dass dieser Brief Júlia Szabós die Künstlerin erst so spät erreichte.

In den letzten Tagen des Monats Mai 1985 brach Ilka Gedő physisch völlig zusammen, ihr Zustand verschlechterte sich rasant. Gerade in diesen Wochen wurde sie darüber verständigt, dass der staatliche Künstlerfonds ihr die Genehmigung erteilte, eine Atelierwohnung in der Künstlerkolonie von Szentendre zu nutzen. Es ist anzunehmen, dass ihre Feinde darüber Bescheid wussten, dass die Künstlerin im Sterben lag, somit konnten sie ihr den Gnadenstoß versetzen, indem sie den eingereichten Antrag im letzten Moment annahmen.

Mitte Mai wurde Gedő in das Sanatorium in Budakeszi verlegt. Genau in diesen Tagen besichtigten Chris Carrel und Kate Young die Sammlung der Künstlerin. Carrel berichtet: *„Es war anfänglich so, dass wir bloß für eine Stunde-vorbeikommen, doch wir waren von der Sammlung so begeistert, dass daraus mehrere Tage wurden.“*¹³³ Gedő fiel am 15. Juni ins Koma und starb am 19. Juni. Sie wurde am 25. Juni begraben. In seiner Begräbnisrede zitierte der Rabbiner István Berger aus dem Buch Hiob: *„Der Fittich der Straußin hebt sich fröhlich; aber ist's ein Gefieder, das sorgsam birgt? Läßt sie doch ihre Eier auf der Erde liegen zum Ausbrüten auf dem Boden und vergißt, daß ein Fuß sie zertreten und ein wildes Tier sie zerbrechen kann! (...) Doch wenn sie aufgescheucht wird, verlacht sie Roß und Reiter.“*

¹³³ *Studio International*, 1986 Vol 199 No. 1012 . (1986/10-12), S. 59. *„Ilka Gedő at the Compass Gallery provides the smallest, quietest, most moving works brought from Hungary to Glasgow. Her gentle drawings, made as a young woman, record the hopelessness of wartime ghetto life. Her thin, spare, spidery pencil twists of painful, nervous intensity capture hungry, hollow-eyed children or exhausted figures asleep on a makeshift bed; the fear and angst-ridden era of Schiele's Vienna lurks in the huddled, frightened families. In 1946 she applied this same searing honesty to drawings of the old Ganz engineering factory, where labour was hard, not heroic: a bitter task the State did not want recorded. This time her nostalgic and symbolic abstracted rose gardens in soft, transparent colours hint at Jugendstil, Klee and Munch. Ilka Gedő's female artistic sensibility produced mountains of work in the paper-strewn corner of her tiny bedroom. As Carrell says. «I went for an hour, was completely bowled over by what I saw in her piles of portfolios and spent days there.» Sadly she died just after his last visit. Carrell is to do a major touring memorial and a book on Gedő in two years' time.“*

8. Rezeptionsgeschichte

Im Oktober 1985 wurden die Gemälde und Grafiken von Ilka Gedő in einer im Rahmen der ungarischen Kulturtage veranstalteten Ausstellung in Glasgow gezeigt. (Im Gegensatz zu den anderen Künstlern wurden die Werke Gedős gesondert in einer Einzelausstellung /Compass Gallery – 178 West Regent Street/ gezeigt.) Die wichtigsten britischen Zeitungen (*The Glasgow Herald*, *The Scotsman*, *The Financial Times*, *The Times*, *The Daily Telegraph* und *The Observer*) beschäftigten sich mit dieser Veranstaltungsreihe und würdigten innerhalb dessen die Kunst Gedős. In der *Times* vom 29. Oktober 1985 schrieb John Russel Taylor: *„Die bemerkenswerteste und charakteristischste von all den hier gezeigten Künstlern ist Ilka Gedő in der Compass Gallery. Bedauerlicherweise starb sie im Juni, als die ungarischen Kulturtage vorbereitet wurden, und es hat den Anschein, sie sei in Ungarn recht unbekannt. Die Ausstellung umfasst einige ihrer Ghettozeichnungen aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs, sowie die außerordentlich charakteristischen Blumen- und Gartenbilder ihrer letzten neun Jahre, mit kapriziösen, dennoch gespannt komponierten Gemälden, die den Betrachter mit ihren intensiven und sensiblen Farben auf besondere Weise an Mondrians Sterbende Chrysantheme erinnern. Sich am Rand des Naiven bewegend, üben diese fragilen Werke einen Zauber aus, und es ist gut möglich, dass ihr Erfolg in Glasgow (eine größere Retrospektive ist hier geplant) bald versichert, dass diesem Propheten wenigstens postume Anerkennung in ihrem eigenen Land zukommt.“*¹³⁴

Im Herbst 1987 fand eine retrospektive Ausstellung in der Budapester Kunsthalle statt, und im Februar 1989 wurden die Grafiken in der Städtischen Kunstgalerie Szombathely gezeigt.

Die zweite Ausstellung in Glasgow fand zwischen dem 9. Dezember 1989 und dem 13. Januar 1990 in dem Glasgower *Third Eye Centre* statt. Der für die Ausstellung geplante

¹³⁴ John Russel Taylor schrieb in der *Times* vom 29. Oktober 1985: „But the most memorable and distinctive of all is Ilka Gedo at the Compass Gallery. / Sadly she died in June, when the season was already in preparation: sadly also, she is apparently quite unknown in Hungary. The show includes some of her remarkable ghetto drawings from the Second World War, as well as some of the highly idiosyncratic flower and garden paintings of her last nine years, wayward yet tense scribbles, richly and delicately coloured, which oddly recall Mondrian's dying chrysanthemum. Fluttering on the edge of the naïve, these fragile works still cast their spell, and one imagines that their Glasgow reputation (a major retrospective is planned) will soon ensure this prophet at least posthumous honour in her own country.“

Katalog konnte wegen Geldmangels leider nicht erscheinen, dennoch fand diese retrospektive Ausstellung großen Anklang. In den ersten Tagen wurde die Ausstellung auch von den Studenten der in unmittelbarer Nähe liegenden Kunstakademie aufgesucht. Viele von ihnen fertigten Kopien von den Zeichnungen an. Jemand erklärte mir, dies sei nicht verwunderlich, denn die Studenten würden, falls sie etwas sehr interessant fänden, die ausgestellten Werke oft abzeichnen. Die Retrospektive präsentierte einen umfassenden Überblick von Gedős künstlerischem Wirken, somit zeigte sie auch eine Auswahl der Jugendwerke aus dem Zeitraum 1934–1944. Muro Macdonald schrieb in der Zeitung *The Scotsman*: „*Gedős Arbeit zeugt von einer Introvertiertheit, doch ist dies durchaus positiv zu verstehen. In diesen Zeichnungen erscheint oft eine weibliche Figur, die sich mit einem Ellbogen auf den Tisch stützt, während ihr Kopf auf der Hand ruht, und die auf den Porträts dargestellten Personen sind häufig in Gedanken versunken. Viele der Bleistiftzeichnungen stellen, den Grafiken Van Goghs ähnlich, die sichtbare Realität dar, doch zeugen sie auch von emotionaler Sensibilität.*”¹³⁵

1991 wurde in der Ungarischen Nationalgalerie eine Ausstellung mit dem Titel *Die Sechziger Jahre / Neue Tendenzen in der ungarischen Kunst* gezeigt, bei der auch ein Gemälde Ilka Gedős vertreten war. Es handelt sich um *Kunstblume mit fallenden Blättern* (Album / Farbtafel: 29), das in Székesfehérvár in der Sammlung des Museums Szt. István Király zu finden ist. Ein Kritiker der Ausstellung bemerkte: „*Das Fehlen von Béla Nagy Fekete bzw. die auffallend reduzierte Präsenz von Ilka Gedő und vor allem Erzsébet Vaszkó sind durch nichts zu rechtfertigen. Die beiden letztgenannten Künstler sind nur durch je ein kleines Gemälde vertreten.*”¹³⁶ Des Weiteren stellt der Kritiker fest: „*Es wäre ein wirklicher Kontrast entstanden, wenn die von der offiziellen Kunstkritik der Epoche als große Kunst betrachteten Werke zusammen mit solchen Werken gezeigt worden wären, die die besten Vertreter des Fachs zu Recht als große Kunst betrachten. All das parallel zur Schau zu stellen, was die*

¹³⁵ Murdo Macdonald in einer Ausgabe des *Scotsman*, die zur Zeit der Ausstellung erschien und den Titel *Glasgow tribute to artist of extraordinary gifts* trug: „*Gedő's work displays deep introversion but in a very positive sense. A typical subject of her drawing is a woman reading, head propped on her hand, and very often those she portrays seem to be enclosed in a world of their own thoughts. They are drawn in pencil in a way that, as many of Van Gogh's drawings, evokes straightforward physical reality and emotional sensitivity at the same time.*”

¹³⁶ Péter György: „Mostantól fogva ez lesz a múlt (Hatvanas évek)” [Von nun an ist dies die Vergangenheit (Sechziger Jahre)], In: Péter György: *Elsüllyedt sziget* [Versunkene Insel], Képzőművészeti Kiadó, Budapest 1992, S. 98.

*Nationalgalerie z. B. zu jener Zeit und was sie in den achziger Jahren sammelte. (...) Dann hätte sichtbar werden können, welche metaphysische Tiefe die finsternen Pastellzeichnungen von Erzsébet Vaszkó verströmen, und wie faszinierend die malerische Intensität von Ilka Gedő ist.”*¹³⁷

Im Frühling 1994 präsentierte die New Yorker Janos Gat Gallery eine Ausstellung der Werke Ilka Gedős. Der Inhaber der Galerie János Gát war Anfang der siebziger Jahre mit 17 Jahren über Jugoslawien nach Israel geflohen. Er ging nach Paris, wo er Mitglied der durch Péter Halász gegründeten, Mitte der siebziger Jahre aus Ungarn vertriebenen und unter dem Namen *squat theatre* bekannt gewordenen Avantgardetheatergruppe wurde, später wanderte er nach Amerika aus. Anfang der neunziger Jahre gründete er mit der Unterstützung eines New Yorker Fabrikanten eine Kunstgalerie, die sich im sechsten Stock eines Mietshauses in Manhattan unweit des Bezirks der Diamantenhändler befand. Das größte jüdische Wochenblatt Amerikas, *Forward*, veröffentlichte einen langen Artikel über diese Galerie und die Ausstellung: „*János Gát ist bestrebt, die wichtigsten zeitgenössischen und toten Künstler der ungarischen Avantgarde vorzustellen, die wegen ihres Judentums oder ihrer oppositionellen Haltung, nie offiziell gewürdigt wurden, und das neuste Resultat dieser Bestrebung ist die retrospektive Ausstellung der Werke Ilka Gedős.*” Ab April des Jahres 1995 zeigte das New Yorker Jüdische Museum in seiner permanenten Ausstellung mit dem Titel *Kultur und Kontinuität: die jüdische Reise* ein halbes Jahr lang vier Zeichnungen Gedős, die in das Eigentum des Museums übergingen.

Anita Semjén, die die Kunst Gedős über János Gát in Amerika kennen lernte, organisierte unter dem Titel *Opfer und Täter* eine Ausstellung aus den Zeichnungen von György Román, die die 1945 und 1946 stattgefundenen Gerichtsprozesse gegen die ungarischen Kriegsverbrecher dokumentierte, sowie aus den 1944 im Budapester Ghetto entstandenen Zeichnungen Gedős. Dieselbe Ausstellung, ergänzt durch Ölgemälde, wurde auch im Yad Vashem Art Museum in Jerusalem gezeigt, in dessen Besitz sich derzeit die besten Ghettozeichnungen der Künstlerin befinden.

¹³⁷ Ebd.: S. 111–112.

Vom 21. November bis zum 19. Dezember 1995 zeigte die New Yorker Shepherd Gallery eine Ausstellung aus den Grafiken (Tischserie, Selbstporträts und die Serie der Ganz-Fabrik) der Künstlerin, zu der auch ein Katalog erschien.

1997 wurde in Budapest ein kleines Heft über Ilka Gedő¹³⁸ mit Texten aus der Feder von Péter György, Gábor Pataki, Júlia Szabó und István F. Mészáros herausgegeben. Das Zustandekommen dieses ursprünglich für die zweite Glasgower Ausstellung vorgesehenen Bandes ist recht verworren. Anfang 1995 wurde das ungarische und englische Manuskript des Buches dem Verlagsredakteur von Új Művészet, Gábor Pataki, übergeben. Das Manuskript war mit einer Zeittafel und einer Auflistung der Einzel- und Gemeinschaftsausstellungen sowie den Museen, in denen Werke der Künstlerin vertreten sind, ergänzt. Gábor Pataki gab das Manuskript unredigiert in die Druckerei, was den Schluss nahelegt, er habe offensichtlich die Absicht gehabt, einen von syntaktischen, grammatischen und orthographischen Fehlern wimmelnden Text entstehen zu lassen, damit die Künstlerin in einem schlechten Licht erschien. Ein Lektor musste nachträglich mit der sprachlichen Bearbeitung und Redaktion des englischen Textes beauftragt werden. Der Verlagsdirektor, der beabsichtigte, mit dem Erscheinen des Buches ein *Fait accompli* zu schaffen, löschte von der Liste der Museen, in denen Werke der Künstlerin vertreten sind, das New Yorker Jüdische Museum und benannte das Jerusalemer Israel Museum in Jüdisches Museum um. Für den Vertrieb des Buches wurde nicht gesorgt, in den Buchhandlungen war es überhaupt nicht zu sehen, und es ist anzunehmen, dass die gedruckten Exemplare vernichtet wurden. Der Nationalbibliothek mussten mehrere Jahre nach dem Erscheinen dieses Buches einige Exemplare geschenkt werden. Der Verlag verletzte das Pflichtexemplarrecht und gab nur ein einziges Exemplar an die Nationalbibliothek ab, weswegen es in dieser Präsenzbibliothek unmöglich war, den Band zur Leihgabe zur Verfügung zu stellen.

1998 gelangten 15 Zeichnungen in das Eigentum der Sammlung von Drucken und Zeichnungen des British Museums und sechs Zeichnungen in das Eigentum des Israel Museums.

2003 erschien ein prächtiges Album – sowohl in ungarischer als auch englischer Fassung. Eine Mitarbeiterin der Ungarischen Nationalgalerie, Marianna Kolozsváry, trug erheblich zur

¹³⁸ Péter György, Gábor Pataki und István F. Mészáros, *Gedő Ilka Művészete (1921-1985) /The Art of Ilka Gedő (1921-1985)*, Új Művészet Kiadó, Budapest 1997.

Verwirklichung dieses Bandes bei. Der Ausdruck „erheblich“ ist einerseits genau, doch gleichzeitig auch ungenau, denn sie trug nicht nur wesentlich zur Verwirklichung des Albums bei, sondern erteilte auch Ratschläge zur Verwirklichung des Projektes, mangels derer dieser Band nie hätte herausgegeben werden können. Die Söhne der Künstlerin schenkten der Ungarischen Nationalgalerie dreißig Grafiken und drei Ölgemälde, was die Unterstützung der Herausgabe dieses Albums in zwei Sprachen ermöglichte. Außer zahlreichen Dokumenten, einer sehr guten einführenden Studie aus der Feder von István Hajdu, einer Zeittafel und der Reproduktion einer großen Anzahl von Grafiken enthält das Album auch die Farbproduktion sämtlicher Gemälde.

Die Ungarische Nationalgalerie zeigte eine retrospektive Ausstellung Ilka Gedős von November 2004 bis Ende März 2005. Die Kuratorinnen der meisterhaft installierten Ausstellung waren Marianna Kolozsváry und Zsuzsa Jobbágyi, zahlreiche andere Mitarbeiter der Nationalgalerie jedoch verhielten sich im Zusammenhang mit der Ausstellung äußerst abweisend. Das den Museumsprogrammen gewidmete Spezialheft des vierten Quartals 2004 einer Budapester Programmzeitschrift erwähnte die Ausstellung nicht einmal. Die für Pressekontakte zuständige Mitarbeiterin der Nationalgalerie erklärte, dass sie dieses Programm der Redaktion des Programmheftes nicht hätte melden können, da sie nicht genau darüber informiert gewesen sei, wann die Ausstellung eröffnet werden sollte: eine lächerliche Erklärung in Anbetracht des Umstands, dass das Eröffnungsdatum schon mehr als ein halbes Jahr früher festgelegt worden war. Dieselbe Mitarbeiterin lud mich zu einer Pressekonferenz ein, bei der sie den Vertretern der Presse nicht einmal den Ausstellungskatalog der Gedő-Retrospektive präsentieren konnte, weil sie nur ein paar fotokopierte Seiten von sehr schlecht lesbarer Qualität an die Teilnehmer verteilte, was den Eindruck erwecken konnte, sie wolle offensichtlich irgendwie Schaden anrichten. Nach der Pressekonferenz, als ich das Album über Gedő mit ein paar begleitenden Bemerkungen präsentieren durfte, musste ich mir ruhig anhören, wie sie mir erzählte, dass es noch Monate dauern könne, bis für die Ausstellung in der Presse Werbung gemacht würde. Sie sicherte mir dennoch zu, bis März eine Anzeige aufzugeben, und hielt einen langen Vortrag über die Schwierigkeiten, in einer Zeitung zu annoncieren. Ich wechselte das Thema und merkte an, es sei „nicht vorteilhaft“, dass in der riesengroßen Vorhalle der Nationalgalerie nur ein Blatt von der Größe A/4 auf die Retrospektive im dritten Stock der Galerie aufmerksam mache. (Zahlreiche Kritiken bemerkten im

Übrigen später zu Recht, dass die Ausstellung in dem riesengroßen Ausstellungsraum der Nationalgalerie ein bisschen versteckt liege.) Die Mitarbeiterin der Galerie versprach mir, große Plakate erstellen zu lassen, die sie dann mit Hilfe einer Staffelei in der Vorhalle aufstellen könnten. Das Versprechen wurde nicht eingehalten. Man wollte anscheinend keine Werbung für die Ausstellung machen, und so wurden auch keine Plakate gedruckt.

Im Zusammenhang mit den Zeitungsanzeigen stellte sich zwei Monate nach der Eröffnung der Ausstellung heraus, dass die oben erwähnte Mitarbeiterin der Nationalgalerie überhaupt nicht dafür zuständig war, sondern ein anderer Mitarbeiter. Auf meine Bitte hin wurde in der Wochenzeitung *Élet és Irodalom* zweimal für die Ausstellung geworben, und statt der versprochenen vier ließ die Nationalgalerie, wenn auch sehr verspätet, zumindest zwei Anzeigen für die Retrospektive erscheinen. Die Mitarbeiter der Nationalgalerie führten mich monatelang in die Irre, indem sie behaupteten, eine Reihe von Grafiken würde in einer thematischen Ausgabe der Wochenzeitung *Élet és Irodalom* erscheinen. Als eine der Mitarbeiterinnen mir Anfang Januar (zu jener Zeit lief die Ausstellung schon seit zwei Monaten) erklärte, dass ihre Aufgabe die Zusammenstellung dieser thematischen Ausgabe sei, stellte sich heraus, dass sie nicht einmal wusste, dass ich schon vor Monaten die eingescannten Bilder an die Nationalgalerie abgegeben hatte. Sämtliche Grafiken, die der Nationalgalerie als Leihgabe übergeben wurden, waren eingescannt worden, später gelang es mir auch, die Grafiken einzuscannen, die sich im Eigentum des Museums befanden, all diese Kopien hatte ich also dem Museum übergeben, denn ohne diese hätte keine thematische Ausgabe erscheinen können. Ich konnte verständlicherweise nicht in Erfahrung bringen, was die Nationalgalerie ohne die eingescannten Bilder hätte organisieren wollen. Wir sprachen sogar darüber, wer den begleitenden Text zu den Zeichnungen schreiben sollte. Ich erinnere mich daran, einen kurzen Artikel von Ágnes Gyetvai empfohlen zu haben, aber ich erwähnte auch, dass diese Frage von der Nationalgalerie entschieden werden sollte. Inzwischen rief mich der Leiter der Abteilung für Medienbeziehungen an und informierte mich darüber, dass er auf dem Weg ins Museum die gescannten Bilder an die Redaktion abgegeben habe. Später stellte sich heraus, und das erfuhr ich direkt von dem Chefredakteur der Zeitschrift *Élet és Irodalom*, dass es gar keine Vereinbarung zwischen der Nationalgalerie und der Wochenzeitung hinsichtlich dieser thematischen Ausgabe gegeben habe. Als ich den Leiter danach fragte, warum dann überhaupt darüber gesprochen worden sei, erhielt ich einen recht

schroffen Brief. „Was Sie dem Chefredakteur geschrieben haben, trifft nicht zu: Es wurde Ihnen von mir keine thematische Ausgabe versprochen. Ich sagte Ihnen nur, dass ich mich mit Károly Szikszay hinsichtlich einer eventuellen thematischen Ausgabe in Verbindung gesetzt habe. Die Wochenzeitung versprach uns nichts Bestimmtes, und ich habe die CDs noch nicht übergeben, weil überhaupt noch nicht sicher war, ob dieses Projekt verwirklicht werden könnte. Die Redaktion informierte mich darüber, dass die früheren thematischen Ausgaben nur darum möglich waren, weil es sich um keine monographischen, sondern thematischen Ausstellungen handelte. Es nützt also überhaupt nichts, die Redaktion zur Verantwortung zu ziehen, weil sie keine feste Versprechung gemacht hat; die Absicht, diese thematische Nummer zu verwirklichen, bestand nur unsererseits. Ich würde mich sehr freuen, wenn Sie keine Sonderwege in Sachen Ilka Gedő einschlägen, und es gefällt mir auch nicht, wenn Sie hinter meinem Rücken vorgehen.“

Der Nationalgalerie wurden die Scannings von 200 Grafiken zur Verfügung gestellt, damit die Besucher der Ausstellung diese Werke am Computer besichtigen könnten. Obwohl ein Nutzungsvertrag ausgearbeitet worden war, wurde dieser nie unterzeichnet, und das Schicksal des eingescannten Materials ist ebenfalls nicht geklärt: genauer gesagt, muss ich glauben, dass dieses wirklich vom Computer der Galerie gelöscht worden ist. Die Buchhandlung der Galerie machte die ungarische und die englische Version des Albums den Interessenten nicht regelmäßig zugänglich: Besonders die englische Fassung verschwand immer wieder, als wolle man verhindern, dass dieses Album gekauft wird. Gegen Ende der Ausstellung wurden das englische und das ungarische Album allerdings in einer Vitrine permanent zur Schau gestellt.

Die letzte Woche der Ausstellung in der Nationalgalerie überlappte sich mit einer Ausstellung von Mihály Munkácsy. Es wäre wohl zu viel gewesen, am Eingang zum einen auf die Retrospektive Ilka Gedős, zum anderen auf die Ausstellung der Werke Munkácsys hinzuweisen. Man hatte wohl den Eindruck, dies sei unwürdig, und so wurde das Plakat zur Ausstellung von Ilka Gedő eine Woche vor dem Ende derselben an den beiden Eingängen entfernt, das gleiche geschah jedoch auch mit dem kleinen „Plakat“, das sich an der Wand in der Vorhalle befunden hatte.

Schon im Herbst 2003 wurde dem Archiv der Nationalgalerie eine detaillierte Dokumentation übergeben. Im Sommer 2005 erhielt ich dann einen Dankesbrief vom Direktor der Nationalgalerie, der mich darüber verständigte, dass das Material unter der im Brief angegebenen Nummer in den Bestand des Archivs aufgenommen worden sei. Zufälligerweise war ich jedoch am Vortag im Archiv gewesen, wo sich herausgestellt hatte, dass das Material noch nicht katalogisiert worden war. Die Mitarbeiterin des Archivs war etwas beschämt und nahm das im Schrank der Archivleiterin verschlossene Dokument hervor. Eine Kopie des Dankesbriefes lag ebenfalls vor. Daraufhin schrieb sie die Archivnummern auf die zwei riesengroßen Mappen. Auf meine Frage, wann der Inhalt des Archivmaterials postenweise erfasst und katalogisiert würde, bekam ich keine klare Antwort. Ich übergab ihr die Pressematerialien der von der Nationalgalerie veranstalteten Retrospektive, doch die Archivmitarbeiterin merkte sofort an, dass diese Materialien anderswo abgeheftet werden müssten. Doch auch hinsichtlich dessen, wohin das Pressematerial gelangen würde, erhielt ich keine klare Antwort, denn die Archivmitarbeiterin hatte es zudem plötzlich sehr eilig. Ich musste bestürzt feststellen, dass sich im Archiv nicht einmal der Ausstellungskatalog befand, den die Nationalgalerie selbst zu ihrer eigenen Gedő-Retrospektive herausgegeben hatte! Es ist daher nicht verwunderlich, dass ich keineswegs sicher bin, ob das Archiv die Gedő-Dokumentation Interessenten zur Verfügung stellt.

Auch im Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften gibt es einen Archivfonds über Ilka Gedő, doch ist dieser nicht katalogisiert. Zitat aus einem Brief an den stellvertretenden Direktor des Instituts: *„Ich bedanke mich dafür, dass seit dem 18. Januar auch auf der Website des Instituts zu sehen ist, dass es einen Fonds zu Ilka Gedő gibt. Das ist sehr gut, denn in der Nationalgalerie findet derzeit eine retrospektive Gedenkausstellung Gedős statt. Am Eingang zur Ausstellung kann man seit gestern ihre Grafiken auch auf einem Monitor besichtigen. / Ein nicht inventarisierter Fondsbestand «neigt dazu», dass Teile des Fonds verloren gehen. Dazu genügt, dass z. B. irgendjemandem der Brief des Yad Vashem Art Museums missfällt, in dem das Museum nicht nur den Besitz von 145 Zeichnungen von Ilka Gedő bestätigt, sondern der auch die Inventarnummern und Scannings sämtlicher Grafiken enthält. Es kann auch vorkommen, dass jemand irrtümlicherweise einige Dokumente nicht in die Archivbox zurücklegt. Ihr Standpunkt bedeutet unter anderem, dass die Bestätigung seitens des Yad Vashem Art Museums über den Besitz der*

1944 entstandenen Zeichnungen samt der Inventarnummern nicht so wichtig ist, dass sie archivarisches erfasst werden müsste. / Damit kann ich mich nicht einverstanden erklären. Ist es das, was diese Kinder, alle Opfer des ungarischen Holocausts, die auf diesen Zeichnungen zu sehen sind, verdienen? Sind sie Teil eines unübersehbaren Haufens von Dokumenten geworden? / Die Ausstellungen Ilka Gedő in Ungarn sowie im Ausland rechtfertigen die Inventarisierung dieses Fonds, da der Inhalt desselben auf diese Weise mit größerer Sicherheit für die Zukunft aufbewahrt werden könnte. 1995 (das ist nun schon 10 Jahre her!) versprochen Sie mir, die Materialien zu I. G. zu inventarisieren (Brief Nr. 177/1995), und jetzt 10 Jahre später sind Sie der Meinung, dass sich eine Inventarisierung überhaupt nicht lohne (Brief Nr. 19/2005): «Ähnlich anderen Fonds, sind wir bedauerlicherweise nicht imstande, eine detailliertere Beschreibung zu geben.» Tatsache ist jedoch, dass unzählige Fonds im Archiv inventarisiert sind, und es für mich kein Trost ist, dass, es auch solche Fonds gibt, die dem Gedő-Fond ähnlich nicht inventarisiert sind. / Voriges Jahr habe ich zusammen mit der Archivmitarbeiterin ein Inhaltsverzeichnis erstellt, das auch die früheren Materialien enthält. Dieses Inhaltsverzeichnis habe ich Ihrer Kollegin sowohl in ausgedruckter Form als auch auf einer Diskette übergeben. Vielleicht ist es bei Ihnen noch zugänglich. / Jetzt schicke ich es Ihnen trotz allem noch einmal, in der Hoffnung, dass meine Bitte hinsichtlich der Inventarisierung des Fonds von Ilka Gedő erfüllt werden kann, vor allem, da ich das Inhaltsverzeichnis schon zusammengestellt habe, die Inventarliste also schon fertig ist. / In Anbetracht der obigen Bemerkungen bitte ich darum, die Inventarisierung des Fonds von Ilka Gedő zu erstellen.» Den Brief schrieb ich vergebens, meine Bitte wurde mit heftigen kritischen Worten abgelehnt, und es wurde kein Inventar über die Dokumentation erstellt.

ENDE

9. Zeittafel

1921	Ilka Gedő wird am 26. Mai in Budapest geboren. Der Vater ist Lehrer am jüdischen Gymnasium in Budapest. Die Mutter, Elsa Weiskopf, ist Beamtin.
1939	Sie besucht im Herbst des Jahres die Freischule von Tibor Gallé.
1939-42	Dank familiärer Verbindungen erhält sie Unterricht von Victor Erdei.
1940	Ab 1940 stellt sie im Landeskulturverein der ungarischen Israeliten (OMIKE) ihre Grafiken aus.
1942-43	Sie zeichnet in der Privatschule von István Örkényi-Strasser.
1944	Im Budapester Ghetto entsteht eine große Reihe von Zeichnungen.
1942	Mit ihren Grafiken nimmt sie an der durch die Gruppe der Sozialistischen Künstler veranstalteten Ausstellung teil.
1945	Im Herbst 1945 immatrikuliert sich Gedő an der Ungarischen Akademie der Bildenden Künste. Sie verlässt die Akademie nach einem halben Jahr aufgrund familiärer Gründe. Sie zeichnet bei dem ehemaligen Bauhäusler Gyula Pap.
1946	Heirat mit dem Biochemiker, Dr. Endre Bíró.
1947	Sie nimmt an der Zweiten Freien Nationalen Ausstellung der Freien Gewerkschaft Ungarischer Künstler teil. Geburt des ersten Sohnes Dániel.
1949	Beendet ihre künstlerische Laufbahn für den Zeitraum von 1949–1965.
1950	Ab 1950 nimmt sie eine lange Zeit nicht am Kunstleben teil. Sie interessiert sich für kunstphilosophische und kunstgeschichtliche Fragen und fertigt Übersetzungen aus Goethes Farbenlehre an.
1953	Geburt des zweiten Sohnes Dávid.
1962	Die Ungarische Nationalgalerie kauft drei Grafiken.
1965	In einer Atelierausstellung wird eine Auswahl der Grafiken aus der Periode zwischen 1945 und 1948 gezeigt. Wiederaufnahme der künstlerischen Laufbahn.
1969-1970	Sie verbringt ein Jahr in Paris. Teilnahme an einer Gruppenausstellung der Galerie Lambert.
1974	Aufnahme in den staatlichen Verein der Bildenden Künstler.
1980	Retrospektive Ausstellung im István Király Museum von Székesfehérvár.
1982	Ausstellung in der Budapester Dorottya Galerie. (Die Ungarische Nationalgalerie kauft zwei Gemälde.)
1985	Gedő stirbt am 19. Juni in Budapest. Im Sommer findet eine Einzelausstellung in der Galerie der Künstlerkolonie von Szentendre statt. Im Oktober findet eine Einzelausstellung Gedős in Glasgow anlässlich der Ungarischen Kulturellen Wochen statt. Die Kunst Gedős wird in den Artikeln der britischen Presse (<i>Glasgow Herald</i> , <i>The Scotsman</i> , <i>Financial Times</i> , <i>The Times</i> , <i>Daily Telegraph</i> , <i>The Observer</i> , <i>The Guardian</i>) gewürdigt.
1987	Größte ungarische Gedő-Ausstellung in der Budapester Kunsthalle.
1989	Ausstellung in der Städtischen Kunstgalerie Szombathely.
1989-1990	Von Ende Dezember bis Januar findet eine umfassende Werkausstellung im Third Eye Centre in Glasgow statt.

- 1994 Einzelausstellung in der New Yorker Janos Gat Gallery.
- 1995 Von Februar bis Oktober findet eine Ausstellung von Ilka Gedő und György Román unter dem Titel *Opfer und Täter* im Budapester Jüdischen Museum statt. Ab dem 18. April bis Januar 1996 zeigt das New Yorker Jüdische Museum vier Zeichnungen von Gedő in der Gruppenausstellung mit dem Titel *Kultur und Kontinuität: die jüdische Reise*. Vom 21. November bis zum 19. Dezember zeigt die New Yorker Shepherd Gallery eine Ausstellung aus den Grafiken (Tischserie, Selbstporträts und die Serie der Ganz-Fabrik).
- 1996 Ergänzt durch Ölgemälde wird die Ausstellung *Opfer und Täter* im Yad Vashem Art Museum gezeigt.
- 1997 Einzelausstellung in der New Yorker Janos Gat Gallery
- 1998 1998 gelangen 15 Zeichnungen in das Eigentum der Sammlung von Drucken und Zeichnungen des British Museum und sechs Zeichnungen in das Eigentum des Israel Museums.
- 1999 Teilname an der Sammelausstellung des Israel Museums. Zehn Zeichnungen von Gedő gelangen in das Eigentum des Düsseldorfer Museums Kunst Palast.
- 2001 Grafikausstellung im Museum Kiscell. Die Ungarische Nationalgalerie kauft drei Gemälde Gedős.
- 2002 Zwei Gemälde werden in die Dauerausstellung der Ungarischen Nationalgalerie aufgenommen.
- 2003 Der Budapester Verlag *Gondolat Kiadó* veröffentlicht in einer ungarisch-englischen Parallelausgabe ein großes Gedő-Album (*Gedő Ilka művészete (1921-1985), oeuvre katalógus és dokumentumok; The Art of Ilka Gedő (1921-1985), oeuvre catalogue and documents*).
- 2004 Werkausstellung in der Ungarischen Nationalgalerie vom 18. November bis 3. April 2005.
- 2006 Ausstellung von Ilka Gedő im Berliner Collegium Hungaricum vom 9. März bis 10. Mai. Eine repräsentative Auswahl von Grafiken und Gemälden aus der Sammlung der Ungarischen Nationalgalerie und des Museums Kunst Palast Düsseldorf wird gezeigt.
- 2011 Acht Zeichnungen von Ilka Gedő in das Eigentum der Sammlung des Kupferstichkabinetts Berlin
- 2011 2011 gelangen 8 Zeichnungen von Ilka Gedő in das Eigentum der Sammlung des Kupferstichkabinetts Berlin.
- 2012 2012 gelangen 3 Zeichnungen von Ilka Gedő in das Eigentum der Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, USA
- 2013 2013 gelangen 12 Zeichnungen von Ilka Gedő in das Eigentum der Grafischen Sammlung der Wiener Albertina.
- 2013 Kammerausstellung von Ilka Gedő in der Vorhalle des ungarischen Nationaltheaters vom 22. März bis 23. April.
- 2014 Ilka Gedő wird durch drei Grafiken und drei Ölgemälde an der Budapester Gemeinschaftsausstellung der Ungarischen Nationalgalerie und des Israel Museums unter dem Titel *Dada und Surrealismus-Neigeordnete Realität* vertreten (von 9. bis 5. Oktober, 2014)