

Im Zeitalter des Historismus überwogen zwischen der Wiener und der Ungarischen Kunst die Gemeinsamkeiten; hier wie dort herrschten vielfach von verwandten bis analogen Voraussetzungen geprägte, sehr ähnliche Kunstauffassungen und Stilideale. Erst in den letzten fünfundzwanzig Jahren vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs drifteten die österreichischen und ungarischen Kunsttendenzen auseinander. Die Wiener und die Budapester Moderne waren zwar in dem Sinn prinzipiell verwandt, daß beide versuchten, höchst zeitgemäß und neu zu sein (und beide traten gegen die ästhetischen und stilistischen Ideale der Vätergeneration auf), aber ihre eigenen Stilrichtungen und manche wichtigen Leit motive ihrer Weltbilder waren verschieden.

Die tonangebenden Führerpersönlichkeiten der Wiener Kunst der Jahrhundertwende (Gustav Klimt, Carl Moll, Otto Wagner, Josef Hoffmann – um nur einige wichtige Namen zu nennen) formten einen elitären urbanen Künstlerkreis, gekennzeichnet durch bewußten Wiener Lokalpatriotismus, den sie mühelos mit einem – oft an universellen Themen orientierten – ästhetizistischen Weltbild verbanden. Die Ungarn konzentrierten sich dagegen auf die Modernisierung der ungarischen Kunst: Die Architekten wollten einen modernen Nationalstil ins Leben rufen, die Maler schöpften – auch wenn sie im Namen der künstlerischen Autonomie gegen die veraltete Historienmalerei oder die anekdotische Genremalerei kämpften – ihre Themen aus der ungarischen Landschaft, aus der heimischen Natur und dem Leben auf dem Lande. Sie vermieden die Großstadthematik, suchten also nicht die malerische Verewigung des Fin-de-Siècle-Budapest.

Diese zwei divergenten modernen Zentren hatten ab den neunziger Jahren die Tätigkeit des jeweils anderen kaum zur Kenntnis genommen. Die Wiener ignorierten ihre ungarischen Kollegen weitgehend, die Ungarn aber wollten alles andere als den Wienern ähnlich zu sein. Eine neue Identitätssuche war es, die sie anspornte. Nicht, daß Wien und Budapest einander feindselig gegenübergestanden wären, es herrschten österreichischerseits eher bloßes Desinteresse und verstärkter Ich-Findungs-Drang bei den Magyaren. Beide nahmen die kulturelle Autonomie der beiden Teile der Monarchie penibel ernst: Sie etablierten jeweils ihre eigenen Organisationen und akzeptierten Vermischungen bis etwa 1907 nur sehr selten¹. Selbstverständlich

war diese Haltung äußerst kräftig durch die Politik gefärbt, doch hätte die Geschichte von Erfolg und Mißerfolg der Moderne (etwa die der Secession in Wien und die der Maler von Nagybánya) mit ihren verschiedenen Hochs und Tiefs eine mögliche Zusammenarbeit auch äußerst schwierig gemacht.

Später, nach 1907/08, änderte sich das Verhältnis. Damals herrschte schon eine vielfältig-pluralistische Einstellung innerhalb der experimentellen Strömungen beider Länder, und die junge Generation öffnete sich nunmehr in allen Kunstzweigen und -gattungen gegenüber dem früher vernachlässigten Partner.

Die Geburt der modernen ungarischen Malerei (Abb. 2 und 3)

Die ersten Anstöße zur Erneuerung der Malerei nahmen ihren Anfang in München, wo – neben der Akademie – Ende der achtziger Jahre eine junge und sensible Generation in der 1886 gegründeten Privatschule des selbst erst 29jährigen Malers Simon Hollósy (1857–1918) studierte und die persönlichen Korrekturen des Lehrers erlebte. Der junge Künstler hatte 1885 mit seinem Bild *Tengerihántás* [*Das Maisschälen*] eine staatliche Goldmedaille gewonnen und sich damit einen Namen gemacht – durchaus verdient, da dieses Werk mit seiner ungewöhnlichen Komposition der feinen malerischen Art der Bilder Wilhelm Leibls gleichkommt. Hollósy vereinte die verfeinerte, präzise Pinselführung der alten Meister mit einer hellen, natürlichen Farbenwelt. Obwohl das Thema an sich anekdotisch und verspielt ist, zählt das Bild zu den Hauptwerken der ungarischen Genremalerei. Hollósy bewunderte den Naturalismus des Franzosen Jules Bastien-Lepage (1848–1884), sein „Plein-Air-Naturalismus“² erscheint aber farbenvoller und nicht selten auch atmosphärischer als der seines Vorbilds (*Az ország bajai* [*Die Übel des Landes*], 1893).

Ebenfalls seit der Mitte der achtziger Jahre bürgerte es sich bei den ungarischen Kunststudenten in München ein, ihre weiteren Studien in Paris, vorrangig an der Académie Julian, fortzusetzen. Zu Ende des Jahrzehnts, wahrscheinlich angeregt von der internationalen Ausstellung 1888 im Münchner Glaspalast und der Weltausstellung in Paris 1889, studierte beinahe jeder junge ungarische Maler mehr oder weniger lang in Paris, wo eine verwirrend reiche künstlerische und stilistische Vielfalt herrschte. Die künstlerische Ausrichtung dieser Leute war häufig von der Kunst der Realisten oder „feinen Naturali-

sten“ beeinflußt, aber dieses Interesse brachten sie schon von München mit. Ihren patriotischen Verpflichtungen – alles Gelernte in den Dienst der Nationalkultur zu stellen – blieben sie noch immer treu, und mit wenigen Ausnahmen kehrten sie alle nach Hause zurück, um dort die Malerei zu erneuern.

Die erste Welle der Moderne erreichte Budapest sowohl in der Literatur als auch in den bildenden Künsten in den neunziger Jahren³. 1890 startete die neue bürgerliche Literaturzeitschrift der Epoche, *A Hét* [Die Woche]⁴ – auf ihren Seiten belebte sich der kritische Geist, erschienen kunstkritische Schriften aus der Feder der namhaftesten Schriftsteller der Zeit. Bereits am Beginn des Jahrzehnts wurden neuartige Meisterwerke in der Malerei geboren, die im Zeichen des Plein-Air-Naturalismus stehen. Daneben macht sich in den Bildern dieser Jahre auch die Inspiration anderer Strömungen bemerkbar, unter anderem die des Symbolismus oder des Ästhetizismus sowie der Farbenwelt von James MacNeill Whistler.

Das vielversprechende Talent dieser neuen Generation, István Csók (1865–1961), schuf 1890 ein Abendmahl-Bild mit dem Titel *Ezt cselekedjétek az emlékezetemre* [Tuet dies zu meinem Gedächtnis]; darauf folgte 1891 *Árvák* [Waisen], ein sonderbares, in Blautönen gehaltenes Bild, das 1894 in Wien eine Goldmedaille gewann. Daran schlossen sich die frühen Werke von Károly Ferenczy (1862–1917) in silbergrauen Tönen, unter anderem *Kavicsot hajigáló fiúk* [Steinwerfer] (1890) und 1893 *Bohémek karácsonya idegenben* [Weihnachten der Bohème in der Fremde] von István Réti (1872–1945). Diese Arbeiten besitzen nicht nur formal viel Gemeinsames; die vertiefte psychologische Annäherung an das immer aktuelle Thema, die emotionsbeladene, aber bescheiden gedämpfte Stimmung, das Einfangen der feinen Rührungen der Seele, kurz: die Art der Auffassung des Menschen sind auch innerlich verwandt mit der führenden psychologisch orientierten Literatur der Zeit, mit Ibsen, mit Tolstoi und mit Tschschew. Die Farben, die einheitlichen Tonharmonien, wie die Blautöne der *Waisen* oder die kompakte braune Farbwelt der *Bohème*, dienen der psychologischen Nuancierung und kreieren Atmosphäre. Diese herausragenden Leistungen gelten als neuartige Beispiele für den „Stimmungssymbolismus“.

Ludwig Hevesi schrieb in bezug auf die in Wien ausgestellten Bilder von Csók mit Recht, daß die ungarischen Maler – zu dieser Zeit – moderner waren als ihre Wiener Kollegen⁵. 1894 mag es einem wirklich so vorgekommen sein, als ob Wien den modernen Bestrebungen seiner Nachbarn hinterher hinkte. Im Winter dieses Jahres stellten zwei Maler der 1892 gegründeten Münchner Secession, Franz von Stuck (1863–1928) und Ludwig Herterich (1856–1932), ihre Arbeiten im Künstlerhaus aus, woraufhin die progressiven Kritiker der Kaiserstadt *unisono* die Erneuerung der österreichischen Kunst forderten. Der Vorsprung der Ungarn erwies sich jedoch als nicht von langer Dauer. Der Durchbruch der modernen Kunst wurde nämlich in Budapest durch die Millenniumsfeier des Jahres 1896 stark verzögert,

die von ihrem Wesen her gar nichts anderes sein konnte als die letzte große Demonstration des Historismus und der historisierenden Tendenzen auf allen Gebieten. Die Feierlichkeiten untermauerten durch ihren Blickwinkel die konservativen Bestrebungen, gaben aber auch Raum für fortschrittliche Äußerungen. Ihr wichtigstes Verdienst für die bildenden Künste bestand darin, daß sie es vermochten, sehr vielen Menschen in Ungarn die Wichtigkeit der visuellen Kultur zu vermitteln und zum Erlebnis werden zu lassen. Eine Million Menschen hat damals die Landesausstellung zum Millennium und ihre wichtigste Attraktion, den historischen Pavillon, besichtigt, wodurch vielen das erste Mal in ihrem Leben das künstlerische Erlebnis des historischen Gesamtkunstwerks zuteil wurde, das neben dem Geist alle Sinne beansprucht⁶. Es ist vielleicht nicht übertrieben zu behaupten, daß die Millenniumsausstellung deutlich dazu beitrug, daß nicht nur in Budapest, sondern auch im gesamten Land die visuelle Kultur im allgemeinen aufgewertet wurde, der Kreis der Kunstkenner sich deutlich erweiterte und sich allmählich eine positive Entwicklung beim Sammeln von Kunst abzeichnete.

Der ungarische Jugendstil

Die ungarischen Jugendstil-Bestrebungen haben eine ganz andere Geschichte als die in Wien⁷. Das Ziel, einen gemeinsamen lokalen Stil zu schaffen, wurde in Ungarn nicht aus einem einmaligen Zusammenschluß unterschiedlicher Kunstzweige geboren, wie dies im Fall von Wien mit der 1897 gegründeten Secession geschah. In den neunziger Jahren kämpften in Budapest Architekten, Maler und Designer im Kunstgewerbe jeder für sich, oft sogar miteinander rivalisierend und ohne Verständnis füreinander jeweils auf ihrem eigenen, enger gefaßten Gebiet für einen neuen Stil oder einfach nur für die Erneuerung der Kunst. Trotz des früheren Aufbruchs ließ der Durchbruch in den ästhetischen Idealen bzw. der Erfolg gerade aus diesen Gründen lange auf sich warten und traf später ein als in Wien. Während in Wien infolge der ersten außerordentlich erfolgreichen Ausstellung der Secession – bereits ein halbes Jahr nach der Formierung der Gruppe – die modernen Stilformen zu dominanten Tendenzen wurden, lehnten sich in Budapest lediglich viele Einzelkämpfer mit ihren Experimenten gegen die Gleichgültigkeit langer Jahre auf, und ihnen gelang es erst relativ spät, am Zenit ihres Lebens, in das öffentliche Bewußtsein des Publikums zu gelangen.

Zum schnellen Erfolg der Wiener Secession trug zweifellos die Tatsache bei, daß ihre ersten Versuche von einer Gruppe von Kritikern begleitet wurden, welche über eine außerordentlich große ästhetische Vorbildung und über dichterisches Talent verfügten. An ihrer Spitze finden wir den gebürtigen Ungarn Ludwig (Lajos) Hevesi (1843–1910), der seit 1875 als Feuilletonist beim Fremdenblatt arbeitete⁸. Hevesi wurde in den neunziger Jahren zum Vorbild und „Meister“ der Gruppe der jungen Kritiker, die ein wenig auch von ihm gelernt haben müssen, wie sie plastisch und anschaulich über

Bilder schreiben und die neuen Werte in der Malerei erkennen konnten. Die renommiertesten unter ihnen waren Hermann Bahr (1863–1934) und Berta Zuckermandl (1864–1945), die in den Tagesblättern die neuen und ungewohnten künstlerischen Ergebnisse konsequent positiv bewerteten und somit im Publikum Vertrauen für das Neue aufbauten⁹.

Als Gegenposition zur konservativen Kunsthalle¹⁰ formierte sich in Budapest kein Künstlerverein zum Schutz bzw. als Interessenvertretung der modernen künstlerischen Experimente. Es fehlte in Ungarn an einer der Secession vergleichbaren Institution, am fachlichen Forum und an Fachzeitschriften – wie dies die Zeitschriften *Ver Sacrum* sowie *Kunst und Kunsthandwerk* in Wien waren; folglich blieb die kritische Resonanz der Ereignisse in der modernen Kunst eher sporadisch. Die ungarischen Maler gründeten zunächst keine eigene Zeitschrift, um sich damit eine publizistische Plattform zu verschaffen, was ihre Erfolgchancen und die Möglichkeiten für ihren künstlerischen Durchbruch weiter verschlechterte.

Die erste Zeitschrift des Jugendstils war die 1897 gegründete *Magyar Iparművészet*¹¹ [Ungarisches Kunstgewerbe], die sich aber natürlich nicht mit Malerei befaßte. Erst 1902 wurde von dem Kritiker Károly Lyka (1869–1965), der ursprünglich in München eine Malerausbildung durchlaufen hatte, die erste bedeutende, reich illustrierte ungarische Fachzeitschrift für die bildenden Künste mit dem Namen *Művészet* [Kunst] ins Leben gerufen und beinahe im Alleingang redigiert. Während die Wiener Secession in erstaunlichem Tempo das ästhetisch hochgebildete Wiener Publikum erobern konnte, war es wahrscheinlich der Zersplitterung der Kräfte zuzuschreiben, daß sich die modernen Kunstströmungen in Budapest zwischen 1897 und 1903 nur sehr langsam und schrittweise durchsetzen konnten¹².

Die Architektur (Abb. 4)

Der Jugendstil der Jahrhundertwende und dessen ungarische Stilvarianten errangen im Stadtbild von Budapest keine dominante Stellung, obwohl sie die zweite goldene Epoche in der Baugeschichte markieren. Unter den vielen monumentalen späthistoristischen „eklektischen“ Gebäuden tut sich – ähnlich wie in Wien – nur an manchen Stellen ein Jugendstilbau wie ein merkwürdiger und eigentümlicher Farbtupfen auf. Im Gegensatz zu Wien aber ist hier der Jugendstil in so vielen Variationen vertreten, daß er keine so relativ einheitliche Formensprache in der Architektur der Stadt darstellt wie die Secessionkunst in Wien. Aus dem reichhaltigen Erbe der Architektur dieser Zeit müssen die Hauptwerke der renommiertesten Künstler wie Ödön Lechner, Béla Lajta, Aladár Árkay und Károly Kós hervorgehoben werden.

In der Architektur manifestierten sich auch diejenigen Stilerneuerungsversuche, welche die auffälligsten und heftigsten Debatten hervorriefen und die nationalen Gefühle bzw. die Frage der nationalen Kultur nicht unberührt ließen¹³.

Ödön Lechner (1845–1914), der Pionier der architektonischen Reform, experimentierte seit Anfang der neunziger Jahre mit der Ausarbeitung eines eigenen ungarischen nationalen Stils¹⁴. Das Gebäude des Museums für Kunstgewerbe [Iparművészeti Múzeum], sein erstes wirklich bedeutendes Werk, wurde 1896 zum Millennium fertiggestellt. Es ist – trotz des Orientalisierens und der „eklektischen“ Merkmale – durchaus originell und zeigt bereits die charakteristische ungarische Ornamentik. Das Geologische Institut [Földtani Intézet] ist schon ein repräsentatives Beispiel für den ausgereiften persönlichen Stil, der alle Hauptwerke Lechners kennzeichnet. Die Masse des Gebäudes wird von glatt verputzten Flächen umgeben, die Wandflächen werden durch bewegte Fensterformen belebt und durch die sanften Linien der Bandornamentik aus Backstein dekorativ rhythmisiert.

Die Hauptfassade weist die reichste Verzierung auf; die Attika mit ihrer gewellten Linienführung entstammt dem Formenschatz der sogenannten „Kranzgesims-Renaissance“ aus Nordungarn (der heutigen Slowakei). Die Verzierungselemente aus Zsolnay-Pyrogranitkeramik und die polychromen Dachziegel heben dieses Gebäude von der Umgebung ab und betonen seine Individualität. Die Postsparkasse, das wichtigste Werk dieses endlich gefundenen „ungarischen Stils“ von Ödön Lechner, wurde 1899 entworfen und war der letzte staatliche Auftrag an ihn.

Die scheinbar einfache Formensprache rief im Kreis der jungen Architekten ein enormes Echo hervor. Gleichsam in nur wenigen Monaten hatten sie alles von Lechner gelernt, was leicht zu übernehmen war: die rankende, mit Blumenmotiven aus der dekorativen Volksstickerei komponierte, immer symmetrische Ornamentik, die fein gezeichneten, organisch welligen Linien der Fensterkonstruktionen, die Verwendung von bunten Keramikaufsätzen und die gewellten Formen des Kranzgesimses. Fachliche Eifersucht im Bündnis mit konservativer Politik konnte zwar die Karriere von Ödön Lechner knicken, sein geistiger und moralischer Einfluß wurde aber für die Generation der jungen Architekten maßgebend. Er versammelte einige von ihnen um sich, die sein Ideal weitertradierten und versuchten, den Lechnerschen Beispielen folgend einen individuellen ungarischen Stil mit einer kohärenten Formensprache herauszubilden. „Ungarisch, zeitgemäß und modern“ – dies waren die Leitsprüche der Gruppe. Während Lechner selbst 1902 in den Hintergrund gedrängt wurde und von nun an keine bedeutenden offiziellen Aufträge mehr bekam, wurden seine Schüler wie auch der weiter gefaßte Kreis seiner Nachfolger mit vielen bedeutenden Bauprojekten vor allem in den Provinzstädten, aber auch aus dem Kreis privater Bauherren in Budapest beauftragt. Der Lechner-Kreis kombinierte die der Volkskunst entlehnte florale Ornamentik mit der organisch geformten oder streng geometrischen Gestaltungsweise des internationalen Jugendstils.

Lechners Ziel, einen nationalen Stil in der Architektur zu schaffen,

wurde bis zum Ersten Weltkrieg mehr oder weniger Herzensache für jeden bedeutenden ungarischen Architekten. Man versuchte in immer neuen Variationen, die folkloristische Ornamentik, die strukturellen Lösungen und Maßstäbe der heimischen bäuerlichen Architektur mit den modernsten Bestrebungen der internationalen Szene zu verschmelzen¹⁵.

In der ungarischen Architektur der Jahrhundertwende wurden vielfältige Einflüsse assimiliert. Kulturgeschichtlicher und kulturpolitischer Aspekte wegen fand wohl die zeitgenössische finnische Architektur die größte Resonanz. Obwohl in den ersten fünf bis sechs Jahren des 20. Jahrhunderts die Repräsentanten des nationalen Jugendstils die Übernahme der Formensprache von Otto Wagner und des Wiener Jugendstils charakteristischerweise im allgemeinen eher vermieden und betonten, daß die ungarische Architektur „mündig geworden und von nun an von der Wiener Architektur unabhängig“ sei, änderten sie nach 1906/07 diese Einstellung und wurden gegenüber Wien viel offener. Es entstand eine Reihe von Beispiele für die harmonische Verschmelzung von lokalen Inventionen und den aus Wien übernommenen Lösungen¹⁶ wie z. B. die Reformierte Kirche von Aladár Árkay (1868–1932) in der Városligeti Fásor aus den Jahren 1912/13, die neben dem Einfluß der finnischen Architektur vor allem in der inneren Raumgestaltung die Inspiration durch Otto Wagners Kirche am Steinhof verrät¹⁷.

Bezüglich der Bestrebungen um einen nationalen ungarischen Stil in der Architektur lassen sich drei Perioden bzw. Richtungen voneinander abgrenzen: erstens die Lechner-Schule, zweitens die Strömung, welche durch den Stil Béla Lajtas markiert wurde, sowie die Gruppe der sogenannten „jungen Architekten“, die sich aktiv an der Baukonjunktur ab 1909 beteiligten¹⁸.

Unter den Architekten, die zur ersten Gruppe gehören, ragen besonders hervor: Zoltán Bálint (1871–1939), Lajos Jámbor (1869–1955), Marcell Komor (1868–1944) und Dezső Jakab (1864–1932). Sie haben die wellig-organische Formenbildung mit der feinen Linienführung, die Verzierungselemente aus Keramik und die charakteristische Ornamentik von ihrem Nestor übernommen und – oft ins Monumentale gesteigert – weiterentwickelt.

Béla Lajta (1873–1920), ein begeisterter Jünger Lechners, verschmolz hingegen die Einflüsse aus der Volksarchitektur auf eine neuartige Weise mit den rationalen Bestrebungen der modernsten zeitgenössischen Architektur und entwarf etwa von 1909 bis 1911 ein modernes Geschäftshaus, das Rózsavölgyi-Haus (vollendet 1914), bedeutende Kommunalbauten und das Schulgebäude in der Vas utca (1909–1911), die alle Ähnlichkeit mit Loos'schen Bauten aufweisen. Lajtas Gebäude spiegeln auch die finnischen Einflüsse wider. Seine Formen sind deutlich geometrischer und wuchtiger als die seines Meisters; seine folkloristisch inspirierte Ornamentik ist im Gegensatz zu Lechners weichen und organisch anmutenden Details abstrakt und eckig stilisiert. Sie ergibt unverkennbar eine individuel-

le Handschrift unter den zahlreichen Varianten der ungarischen Stilexperimente¹⁹.

Die zweite und die dritte Welle der Nationalstil-Versuche hatten das Glück, die Unterstützung der progressiv-neoliberalen Leitung der Hauptstadt, mit Oberbürgermeister István Bárczy an der Spitze, zu genießen²⁰. Die Leitfigur der dritten Gruppe der „jungen Architekten“²¹, das Multitalent Károly Kós (1883–1977), erwies sich auch als Graphiker und Schriftsteller als besonders hervorragender Künstler des angehenden 20. Jahrhunderts²². Diese um 1909 auftretende neuerliche Welle der Nationalstil-Experimente übernahm alle wichtigen künstlerischen Prinzipien des Arts and Crafts Movement und hat sie praktisch verwirklicht: den Funktionalismus, die Materialgerechtigkeit und die handwerkliche Ausführung. Erfüllt mit einer romantisch-emotionalen, subtilen und sozial empfindlichen Bauethik hat Károly Kós (und haben auch die anderen, zu dieser lockeren Gruppe gehörenden Künstler) ihre Aufgaben umgesetzt. Besonders die für Kleingemeinden geplanten Projekte ergaben oft originelle Lösungen; sie basieren auf den lokalen Bautraditionen, nützen lokale Baumaterialien und Techniken und versuchen, den multifunktionalen Ansprüchen zeitgemäß gerecht zu werden. Diese Architektengruppe war von einem Regionalismus im besten Sinne, aber gleichzeitig auch sehr europäisch geprägt. Károly Kós selbst wurde mit dem wichtigsten hauptstädtischen Bauprojekt, dem Entwurf für den Hauptplatz der staatlich geförderten Wekerle-Siedlung, der wichtigsten Gartenstadt (1912–1913), betraut²³.

Otto Wagner arbeitete in Wien sehr eng mit der Secession zusammen; unter seinen Schülern finden wir die leitenden Architekten der Wiener Werkstätte. Die Architekten der Kaiserstadt – vor allem Josef Hoffmann (1870–1956) – spielten eine maßgebliche Rolle in der Ausarbeitung der geometrischen Formensprache des einzigartigen Wiener Jugendstils mit seinem Kult des Quadrats als Grundmodul sowie in der Genese des gleichsam puritanischen Stils, der sich aus der strengen, exklusiven Kombination von Schwarz-Weiß und Gold bzw. Silber herauskristallisierte. Letzterer übte sogar auf die Maler einen wichtigen Einfluß aus und beeinflusste die Linienführung der Graphiken, die inneren Maßstäbe und das Format der Bilder.

In der ungarischen Architektur läßt sich anfangs keine derartige Wechselwirkung feststellen. Die beiden Gattungen weisen eine separate Entwicklung auf, und es bleibt eher ein Ausnahmefall, wenn sich ein Maler auch als Entwerfer für das Kunstgewerbe versucht²⁴. Die einzelnen Gattungen der Kunst fanden erst nach 1907 wieder zusammen – als Resultat eines Generationenwechsels bzw. der wieder veränderten Kunstauffassung. Im Rahmen der zweiten, aber noch mehr der dritten Welle der nationalen Stilexperimente versuchten die Architekten schon dauernd, mit ähnlich gesinnten Maler- oder Kunstgewerbe-Kollegen zusammenarbeiten. Károly Kós war selbst in mehreren Kunstgattungen zu Hause; er hat Kunstbücher illustriert und gedruckt sowie Möbelentwürfe geliefert.

Die ungarischen Malerei der Moderne – Nagybánya und seine „Aura“
(Abb. 5)

Das Jahr 1896 markiert den Beginn einer neuen Periode in der Geschichte der ungarischen Malerei. Im Sommer dieses Jahres reiste Hollósy mit seinen Freunden und Schülern das erste Mal von München nach Nagybánya, in eine Kleinstadt am Fuße der Marmarosch-Berge an der siebenbürgischen (transsylvanischen) Grenze²⁵. Damit war die dortige Künstlerkolonie gegründet. Sie besitzt für die ungarische Malerei eine ähnliche historische Funktion wie die Secession in der österreichischen Kunst; es gibt aber deutliche Unterschiede in den Merkmalen und in den künstlerischen Zielsetzungen beider Gruppen.

Im Gegensatz zu den Wiener Malern war diese Gruppe keinesfalls als urban zu bezeichnen; sie schwärmte nicht leidenschaftlich für Budapest (während die Wiener ihre Stadt anhimmelten). Vielmehr porträtierte sie die ungarische Provinz, vor allem deren Landschaft. Im Kontext der ungarischen Kunstszene mag einem diese der Welt abgewandte Malergruppe trotzdem als „rebellisch“ vorgekommen sein, weil sie mit der Praxis der durchpolitisierten nationalen Kunst brach und sich zur Autonomie der Kunst bekannte. Vergleichen wir die Künstlerkolonie von Nagybánya mit weiteren Künstlergruppierungen in der Donaumonarchie um die Jahrhundertwende, so fällt auf, daß sich jene nicht das Gesamtkunstwerk zum Ziel setzte und auch nicht versuchte, das gesamte Spektrum der Kunstszene zu reformieren: Die Beteiligten wollten „nur“ Maler bleiben; als solche nahmen sie aber einen besonderen Rang ein. Diejenigen, die in Ungarn den Prinzipien des Gesamtkunstwerks und sozialreformerischen Idealen folgten, gründeten später in Gödöllő eine eigene Künstlergruppe.

Die erste Generation der Künstler von Nagybánya vertrat jene lyrische Naturbetrachtung, welche die pantheistische Empfindung und die tief verwurzelte Grundbestrebung des Stimmungssymbolismus nach der Erfassung der emotionalen Einheit von Mensch und Natur in Form der Farben- und Tonharmonie in sich vereinte. Diese künstlerische Überzeugung wurde von Károly Ferenczy (1862–1917) am konsequentesten umgesetzt, der in den folgenden Jahren die stimmungsvollsten symbolischen Kompositionen auf die Leinwand bannte, – auf diese Weise entstanden die Bilder *Három királyok* [Die drei Könige] (1899) und *Festő és Modell az erdőben* [Maler und Modell im Wald] (1901). In den ersten Jahren von Nagybánya werden Ferenczys Figuren im morgendlichen und abendlichen Zwielflicht und im Grün der schattenreichen Wälder gerade nur hauchfein angedeutet, wodurch sich die dargestellten biblischen Themen unter seinem Pinsel mystisch erklären. Ferenczys Kompositionen werden etwa um 1903 von strahlendem Sonnenlicht erfüllt. An die Stelle der Mystik tritt das Erlebnis der Lebensfreude, ohne jedoch die poetische Harmonie zwischen Mensch und Natur zu zerstören (*Oktober*, 1903, und *Festőnő* [Malerin], 1904). Das Leitmotiv der zehnjährigen Nagybánya-Periode von Ferenczy war diese vollkommen ausgeglichene Symbiose von Mensch

und Natur, eine dichterische Apotheose des idealisierten Lebens auf dem Lande, in einem ungarischen Arkadien.

Die spätere Schaffensperiode von Ferenczy strahlt nicht mehr diese ehrliche Freude am Leben aus; seine Modelle werden wieder vom Schatten befallen – diesmal ist es aber nicht mehr der mystische Schatten des Waldes, sondern eine Art bedrückender Mangel an Sonnenschein, was sich mitunter sogar zu existentieller Einsamkeit verdichtet. István Réti (1872–1945) aus der ersten Generation stellte nicht die Landschaft, sondern die psychologisierende Darstellung des Menschen in den Mittelpunkt seines Œuvres. Seine häufigsten Modelle waren müde gewordene alte Frauen, die er analytisch, mit tiefem Einfühlungsvermögen, darstellte (*Interieur II*, 1909).

János Thorma (1870–1937) – aus der Nagybánya-Gründergeneration – schuf ein prägnantes Beispiel für frühe moderne Experimente, die ohne Resonanz blieben. Das *Porträt von Irén Biltz* (1892) mit seinem goldenen Hintergrund ist ein Werk, auf das die Kritik überhaupt nicht aufmerksam wurde. Thorma nahm mit dieser Arbeit den stilistischen Pluralismus der „goldenen Periode“ Gustav Klimts vorweg, ohne damit aber ein Echo erwecken zu können. Dadurch wurde er verunsichert und ging nicht den Weg des dekorativen Symbolismus. Um 1902/03 strahlten die Sonnenfarben nicht nur auf den Bildern von Károly Ferenczy. Sie glühen auch auf dem Bild *Ruheszárítás* [Wäschetrocknen] (1902) von Béla Iványi Grünwald (1867–1940). Die Welt der kleinen Provinzstädte bei Adolf Fényes (1867–1945), dem prominentesten ungarischen Vertreter der sogenannten Armeleute-Malerei, ist ebenfalls von der hellen Sommersonne erfüllt (*Kisvárosi délelőtt* [Vormittag in der Kleinstadt] (1903), und damals änderte sich auch die Palette von József Rippl-Rónai endgültig zum Farbenreichtum hin.

József Koszta (1861–1949), der nach 1900 einige Sommer lang in Nagybánya arbeitete, schuf eine neue, dunkle Farbenwelt. Er malte die originellste, ergreifend lyrische ungarische Bauernmadonna in der sonnigen Szene des *A háromkirályok* [Die drei Könige] (1906), wobei er die Figuren auf einer Wiese silhouettenhaft im starken Gegenlicht darstellte.

Ferenczy wurde Ende 1905 zum Professor an der Musterzeichenschule in Budapest ernannt; von da ab verbrachte er nur noch die Sommerzeit in Nagybánya. Sein Stil änderte sich bald darauf. Die Künstlerkolonie verwandelte sich inzwischen in eine freie Malerschule, in die die Gruppe der sogenannten „Neos“ – junge Maler, die in Paris studiert hatten – neue Errungenschaften einbrachte. Die „Neos“ waren die ersten ungarische Fauvisten, die neben französischen Vorbildern auch Einflüsse des deutschen Expressionismus aufnahmen²⁶. Diese neue Malergeneration hielt nach ihren Pariser Erfahrungen die gefühlvolle Naturwiedergabe und die intime, emotionsbeladene Sichtweise, also den heftig proklamierten Naturalismus der „Väter“, für veraltet und verstaubt. So mußte die erste Generation bald bitter erfahren, daß das Neue, das Zeitgemäße, das Moderne

nicht mehr durch sie vertreten wurde und der Nachwuchs die Welt mit anderen Augen sah. Eine Konfrontation war unausweichlich. In Nagybánya begann ein langwieriger und verbissener Kampf zwischen den Parteien, der eigentlich den ersten entschlossenen Auftritt der radikalen Avantgarde in der ungarischen Kunstgeschichte markiert.

Die Volkskunst als die „reine Quelle“ der nationalen Moderne (Abb. 6)

Während das staatliche Mäzenatentum die ungarischen Jugendstilbestrebungen im Kunstgewerbe (etwa die Zsolnay-Keramik) bereits seit dem erfolgreichen Auftritt bei der Pariser Weltausstellung im Jahre 1900 unterstützte, blieb die moderne Malerei der Künstlerkolonie Nagybánya stets ein Stiefkind. Die Utopie der Erschaffung eines eigenen ungarischen Nationalstils bekam neuen Aufwind, als das politische und intellektuelle Klima des Landes sich um 1903 radikal veränderte. Die Beziehungen zur Wiener Regierung (und zu den anderen Nationalitäten) verschärfen sich, eine jahrelange politische Krise brach aus, die aber auf die Kultur dynamisierend wirkte. Alles, was auch nur im geringsten oppositionell schien, gewann eine nationale Färbung.

Hinter der lange keimenden, aber staatlich effektiv erst von dieser Zeit an unterstützten „Wiederentdeckung“ der Volkskunst stand der Glaube, daß die Kunst der Nation erst erneuert werden könnte, wenn man dabei auf die archaischeste, im Bauerntum erhaltene Tradition zurückgriff. Aus dieser Überzeugung sammelten zahlreiche junge Künstler, Architekten und Lehrer landesweit das folkloristische und ethnographische Erbe, das in fünf reich illustrierten Bänden veröffentlicht wurde. Dieses von dem Kunstschriftsteller Dezső Malonyai redigierte Werk, *A magyar nép művészete [Die Kunst des ungarischen Volkes]* (1907), hatte einen riesigen Publikumserfolg.

Das beeindruckende Unternehmen, das sich über mehrere Jahre hinzog, sensibilisierte die junge Budapester Intellektuellen-Elite für die Kultur des Volkes und für die sozialen Aspekte der modernen Kunst. So entstand eine informelle Plattform für die Zusammenarbeit. Die jungen Architekten beteiligten sich an der Katalogisierung des kulturellen Erbes der ungarischen Volksarchitektur und des Kunsthandwerks und lernten viel aus deren Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit. Die Maler sammelten Ornamente und zeichneten die Trachten und die malerischen Gegenden für die diversen Bände. Gleichzeitig begannen – als Erweiterung dieser Bewegung in Hinblick auf die Musik – Béla Bartók und Zoltán Kodály mit dem Sammeln von Volksliedern.

Für die Künstler, die Volkskunst sammelten, wurden nicht nur die Themen, sondern auch die typischen „ethnischen ungarischen“ Formen wichtig, noch mehr aber das Weltbild, das sich in der Volkskunst artikuliert, und die moralische Ordnung, wie sie sich in den Riten, aber auch in den Gegenständen offenbart. Man klassifizierte das nicht nur als archaischer, sondern auch als reiner und vor allem ethischer als die moderne urbane Welt.

Ein klassisches Beispiel für die nationale kulturelle Identitätssuche in der österreichisch-ungarischen Monarchie bildete die Künstlerkolonie von Gödöllő. Ihre Angehörigen waren die markantesten Vertreter der Wiederentdeckung und des beinahe sakralen Kultes der Volkskunst²⁷. Die Künstler, die sich stark an England orientierten und sich zu den ästhetischen Idealen der Präraffaeliten und von William Morris bekannten, gründeten mit Aladár Körösfői Kriesch (1863–1920) und Sándor Nagy (1869–1950) an ihrer Spitze Schritt für Schritt zwischen 1902 und 1906 mit starker staatlicher Unterstützung die Kolonie und das Weberatelier in Gödöllő. Körösfői Kriesch und Nagy fühlten sich beide sehr zum religiösen Symbolismus und zur Mystik jeder Art hingezogen, wobei sie mit einem Ruskin verwandten sozialen Engagement die Sünden ihrer materialistischen Zeit kritisierten. Sie hofften auf die Möglichkeit der Wiederherstellung der Einheit von Leben und Kunst und sahen in der Volkskunst die Bewahrerin dieser verlorenen Einheit.

Durch das Kultusministerium wurden die Arbeiten der Künstler dieser Kolonie, die auch staatliche Förderung genossen, regelmäßig auf internationalen Ausstellungen für Kunstgewerbe ausgestellt, damit diese betont ungarische bzw. als ungarisch empfundene, authentische Formensprache das moderne ungarische Kunstgewerbe im Ausland vertrat. Es nährte sich aus der Volkskunst und wies eine deutliche Abweichung vom Wiener Jugendstil auf. Ohne ein Monopol auf jugendstilzeitliche Tendenzen zu besitzen, bildeten die Künstler von Gödöllő bis heute die bekannteste Kolonie der Epoche in bezug auf Bestrebungen im Rahmen des Jugendstils, da sie mit dem staatlichen Patronat im Rücken am häufigsten in *Magyar Iparművészet* [Ungarisches Kunstgewerbe], der renommiertesten einschlägigen Zeitschrift, besprochen wurden.

Körösfői war vor allem als Freskenmaler bedeutend; sein stark kalligraphischer und ein wenig trockener, archaisierender Stil paßte gut zu den Jugendstilinterieurs (vgl. *A művészet forrása [Die Quelle der Kunst]*, 1907, im Palais der Musikakademie in Budapest). Von größtem bleibendem Wert sind Sándor Nagys Glasfensterentwürfe mit Themen aus Volksballaden oder aus der Bibel, ausgeführt von Miksa Róth (1865–1944) und seinem Atelier²⁸. Zu diesem Kreis gehörten noch mehrere Kleinmeister wie z. B. Jenő Remsey (1885–1980), der Graphiker Rezső Mihály (1889–1972) – ein enger Nachfolger Beardsleys – und Mariska Undi (1877–1959), die sich mit Modedesign, mit Kindermode und Stickerei beschäftigte.

Die wichtigste Tätigkeit der Kolonie war jedoch die Gründung der Webereiwerkstatt. Die dort produzierten Wandteppiche besitzen hohe künstlerische Qualität.

Das damalige Kunstgewerbe in Wien und Budapest unterschied sich voneinander allerdings nicht nur in bezug auf die Stilpräferenzen – in Ungarn dominierte die folkloristisch geprägte florenale Ornamentik, während in Wien die aus der lokalen Biedermeier-Überlieferung genährten abstrakt-geometrischen Bildungen bevorzugt wurden.

Gödöllő war auch bezüglich der Arbeitsorganisation und in Hinblick auf die soziokulturelle Funktion und Position ganz anders gearret als die Wiener Werkstätte, die wichtigste Kunstwerkstatt der österreichischen Hauptstadt. Der Großteil der Aufträge kam in Ungarn direkt vom Ministerium. Außerdem wurden diese Künstler von den leitenden kulturellen Gremien zu jeder bedeutenden internationalen Ausstellung entsandt, das heißt, sie genossen sozusagen den Rang offizieller Vertreter ihres Landes.

Man produzierte relativ wenig und entwarf nur einige wenige Gegenstände für den öffentlichen Kunstmarkt. Lediglich ein Bruchteil der Klientel kam aus der kulturell-intellektuellen Oberschicht. Die Wiener Werkstätte hingegen verkörperte ein wirtschaftliches Unternehmen von Künstlern, das von idealistischen Millionären unterstützt wurde. Das Design, also die Prototypen, entwarfen die „Anführer“ – Kolo Moser, Josef Hoffmann oder Dagobert Peche; ausgeführt wurden die Objekte von hochspezialisierten Handwerkern – Metallarbeitern, Keramikern, Textilherstellern – in modernen, manufakturartigen Werkstätten. Man besaß auch eine eigene Verkaufsstelle, in der Produkte fast aller kunstgewerblichen Zweige erhältlich waren (später waren es sogar mehrere Verkaufsstellen). Diese exquisiten Stücke konnten freilich nur von der besonders wohlhabenden bürgerlichen Oberschicht erworben werden.

Die Wiener Werkstätte war ein Unternehmen von weit größerem Volumen als die Werkstatt von Gödöllő. In bezug auf Zielsetzungen und Organisationsstruktur hätte eher die von Lajos Kozma 1913 gegründete Budapesti Műhely [Budapester Werkstätte] sich zum ungarischen Pendant entwickeln können; sie war jedoch infolge des Kriegsausbruchs nur von derart kurzem Bestand, daß sie keinen nennenswerten Kundenstock aufbauen konnte. Die antiurbanen, antikapitalistischen Ideale der Künstler von Gödöllő zogen andere Mäzene an als die Wiener Werkstätte, die sich mit Leib und Seele zur Weiterführung und Vermittlung der Wiener Handwerkstradition bekannte und die den Geschmack der städtischen Kunstelite und der Wiener Plutokratie bestimmte²⁹.

Gödöllő blieb in der ungarischen Malerei nicht die einzige Künstlerkolonie, die sich dem Geist des Jugendstils verschrieb. Unter der Leitung von Béla Iványi Grünwald (1867–1940) wurde 1909 in Kecskemét, einer wohlhabenden Stadt in der Tiefebene, eine weitere Künstlerkolonie ins Leben gerufen³⁰. Der Stil der Kecskeméter wies schon modernere Züge auf als der von Nagybánya, von wo viele „rebellische“ junge Künstler nach Kecskemét zogen, unter ihnen Csaba Vilmos Perlrott (1880–1955), der auch in Paris bei Matisse studierte. Die Kolonie in Kecskemét war insofern mit der in Gödöllő verwandt, als hier ebenfalls eine Webereiwerkstatt gegründet wurde, und auch hier finden wir unter den Malern einige Designer. Kecskemét genoss aber bei weitem nicht die großzügige staatliche Unterstützung wie Gödöllő; daher blieb seine Anziehungskraft deutlich geringer.



Abb. 6: Kat.-Nr. 5.4.2

Rundschau in der Malerei. Die Einzelgänger

Ein Teil der Maler, die mit dem Ideal des Jugendstil-Gesamtkunstwerks sympathisierten, unter ihnen der für alles Neue offene und experimentierfreudige János Vaszary (1867–1939), unterhielt Kontakte zu Gödöllő. Vaszarys Entwürfe für Wandteppiche wurden in der dortigen Webereiwerkstatt ausgeführt. Er hatte in München studiert und malte nach dem Vorbild des Plein-Air-Naturalismus zu Beginn der neunziger Jahre in Paris seine ersten plakartig kompakten, kraftvollen Bilder im Stil der Art Nouveau (z. B. *Feketekalapos nő [Frau mit schwarzem Hut]*, 1894). Wie der Großteil der Ungarn schulte er sein Können an der Académie Julian. Er war ein außerordentlich aufnahmefähiger, kritischer und unabhängiger Geist, der sich keiner Gruppierung anschloß. Allein ging er seinen eigenen Weg, er experimentierte ununterbrochen, hielt aber letztendlich nie an einer einzigen Stilströmung fest: Er malte in jedem Stil einige Meisterwerke, um sich dann neuen Lösungen zuzuwenden. Nachdem er sich mit dem Plein-Air-Naturalismus auseinandergesetzt hatte, stand er kurze Zeit unter dem Einfluß des deutschen Jugendstils, einer Mischung aus Naturalismus und Symbolismus³¹. In diesem Stil ist *Aranykor [Das goldene Zeitalter]* (1898) entstanden, eines der seltenen ungarischen symbolistischen Werke des ausgehenden 19. Jahrhunderts, in dem sich die moderne Interpretation des kulturellen Erbes der Antike artikuliert. In einem geheimnisvollen, mit gelblich-grünem Dunst gefüllten dunklen Garten opfert ein Liebespaar Blumen vor der Statue der Venus. Die Szene gleicht einem Traum; über ihr hängt eine eigenartige Melancholie, das latente Bewußtsein der Vergänglichkeit. Der reich geschnitzte, schwarz-goldene Rahmen des Gemäldes bildet einen organischen Teil der Komposition, was am ehesten mit den Werken des deutschen Malers Ludwig von Hofmann (1861–1945) vergleichbar ist.

In den späteren Jahren wandte sich Vaszary wieder anderen Themen und Stilen zu (*Abb. 7*). Nach der Periode des robusten Realismus mit bäuerlichen Figuren und den zeitgleich entstandenen sinnlichen und farblich raffinierten Akten schuf er – manchmal mit spätimpressionistischem Einschlag – dekorative Landschaften mit großer expressiven Kraft (*Kikötő [Hafen]*, 1905). Dieser stets wandelbare, vielstimmige, virtuose Meister, der auch ein exzellenter Lehrer war, blieb sein ganzes Leben lang ein einsamer, unabhängig experimentierender Künstler; er war anerkannt, doch erreichte er nie einen breiten Publikumserfolg.

An internationalen Maßstäben gemessen war der renommierteste Künstler der ungarischen Malerei um die Jahrhundertwende József Rippl-Rónai (1867–1927), der eine ähnliche Leitfigur verkörperte wie Gustav Klimt in Österreich. Im Gegensatz zu Klimt war er jedoch eine Leitfigur ohne nachfolgendes Heer. Sein Oeuvre ist außerordentlich vielfältig, voller formaler Neuerungen und bedeutender Werke³². Die beiden Künstler waren in ihrem Typus, ihrer Laufbahn und ihrer Rolle in der lokalen Kunstszene allerdings sehr unterschiedlich:

Während Klimt lange Zeit die führende Persönlichkeit war, errang Rippl-Rónai trotz seines Ansehens keinen Spitzenplatz im Budapester Kunstleben. Seit 1887 lebte er in Paris. Nach dem ersten großen Erfolg im Salon (*Öreganyám [Meine Großmutter]*, 1894) schloß er sich der Gruppe der Nabis an; aber bereits vor dieser Zeit bemühte er sich um die Herausarbeitung eines individuellen Stils. Er verstand es, die Einflüsse z. B. eines Eugène Carrière (1849–1906) oder von James Abbott McNeill Whistler (1834–1903) derart zu assimilieren, daß es sehr schwer fällt, ihn einer einzigen Richtung zuzuordnen. Die Bilder seiner frühen, der „schwarzen“, Periode, diese suggestiven, lyrisch-melancholischen Meisterwerke des Stimmungssymbolismus, bildeten selbst im Pariser Kontext eine ganz individuelle Stimme (*Pöttyösruhás nő [Frau mit getüpfeltem Kleid]*, 1892)³³. Seine ersten Ausstellungen in Budapest stießen auf Unverständnis. Nur die aristokratische Familie Andrassy – die über ein feines künstlerisches Empfinden verfügte – erteilte ihm den Auftrag, ein modernes Esszimmer zu entwerfen, welches das erste Beispiel für ein französisch gefärbtes Art-Nouveau-Interieur in Ungarn wurde. Der bezaubernde bestickte Wandteppich, eines von Rippl-Rónais bekanntesten Werken (*Vörösruhás nő [Frau in rotem Kleid]*, 1898), fügt sich organisch in das typisch sezessionistische Gesamtkunstwerk.

Rippl-Rónai wurde in seinem Heimatland zu einem einsamen Meister, der seine eigenen Wege ging und sich keiner Gruppe anschloß. Er zog 1901 nach Kaposvár, in seine kleine Heimatstadt in Transdanubien, und mußte bis 1906 warten, bis er auch vom Budapester Publikum geschätzt und geehrt wurde. Sein früher Stil, den eine matte, beinahe monochrome dunkle Farbenwelt auszeichnete, veränderte sich nach der Rückkehr nach Ungarn beträchtlich: Die Palette hellte sich auf, wurde farbig und freudig. Die vertraute Familienidylle, die von Beständigkeit gekennzeichneten Stimmungsbilder aus der Kleinstadt wurden zu seinen Lieblingsthemen (*Amikor az ember a visszaemlékezéseiből él [Wenn der Mensch aus seinen Erinnerungen lebt]*, 1904). Daneben zauberte er von Anfang an bis zu seinem Tod in nur einer einzigen Sitzung geborene, virtuose *alla prima*-Pastellporträts aufs Papier (*Andrassy Tivadarné arcképe [Bildnis der Gräfin Eleonóra Andrassy-Zichy, Gattin von Tivadar Andrassy]*, 1896).

Die Sammelausstellung des Jahres 1906 brachte dem vierzigjährigen Maler endlich den wohlverdienten moralischen und finanziellen Erfolg. Von nun an lebte er im Wohlstand und produzierte weiterhin zahlreiche Werke. Nach 1906 änderte er jedoch seinen Stil wiederum; dieser wurde immer dekorativer und plakartig. Mit seiner kurzen, ruckartigen Pinselführung erweckte er den vibrierenden Eindruck von bunten Mosaiken auf der Leinwand. Seine Interieurs aus dieser Zeit sind wieder mit der Raum- und Farbauffassung einiger seiner Nabis-Kollegen stark verwandt; seine Welt strahlt die gleiche *joie de vivre* aus wie die mediterranen Bilder von Pierre Bonnard (1867–1947), nur die Farben und die Landschaft sind anders. Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs blieb die Kunst Rippl-Rónais

eine heitere Licht- und Farbenkunst mit einer den Fauves ähnlichen Intensität. Leitmotiv war der üppige, in einer Farbenpracht glühende pannonische Garten mit Modellen – ein echtes Paradies auf Erden.

Der Überblick wäre nicht komplett, sollten wir den allereinsamsten unter den vielen einsamen ungarischen Malern, Tivadar Csontváry Kosztka (1853–1919), vergessen. Seine Kunst kann erst in Kenntnis seines merkwürdig mystischen Weltbilds verstanden werden. Wegen seiner Obsession (z. B. versuchte er in Syrien und im heiligen Land die Urheimat und die Urreligion der Ungarn zu finden!) blieb er in der Kultur des angehenden 20. Jahrhunderts weitgehend isoliert. Seine Bilderwelt weicht derart radikal von der seiner Zeitgenossen ab, daß sie ihn ausgrenzten³⁴. Csontváry wurde erst in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts zum Mitglied des Pantheons der ungarischen Malerei. Seine Kunst ist eigenartig und rätselhaft, aber faszinierend charismatisch. Trotz seiner Besessenheit und seiner visionären, exaltierten Art besitzt er eine kohärente innere künstlerische Logik. Seine bildliche Welt, die dem Betrachter auf den ersten Blick naiv erscheinen mag, ist außerordentlich komplex. In seinem Lebenswerk, das innerhalb eines Jahrzehnts entstand, finden wir neben expressiven Landschaften voller emblematischer Kraft (*Hortobágy*, 1903) und visionären, lyrischen Traumbildern (*Sétalovaglás a tengerparton* [Spazierritt am Strand], 1909) auch großformatige enigmatische Kompositionen mit symbolischer Bedeutung (*Magányos cédrus* [Die einsame Zeder], 1906), die später, Jahrzehnte nach seinem Tode, im öffentlichen Bewußtsein der ungarischen Kultur zur Metapher des nicht verstandenen Genies wurden und ihren Schöpfer in den Kreis der größten ungarischen Künstler des 20. Jahrhunderts hoben.

Ein anderer, obzwar nicht ausgegrenzter, aber in der Traumwelt seiner inneren Einsamkeit verschlossener Maler, der sanfte Lajos Gulácsy (1882–1932), beendete sein Leben in einer Irrenanstalt. Seine von den Präraffaeliten geprägte Phantasiewelt war durch das Schwärmen für Italien und Dante gekennzeichnet. Nachmals paarte sie sich mit beunruhigenden psychischen Visionen³⁵. Gulácsy nahm in seinem Schaffen den Einfluß vieler Kunstströmungen auf. Hinter seinen Bildern, die von der Melancholie der vergeblich nach dem Glück schmachtenden Seele überschattet sind, spürt man Anregungen durch Dante Gabriel Rossetti (1828–1882; *Paolo und Francesca*, 1903) oder die künstlich verspielte Welt des dekadenten Neorokoko. Manchmal verwandeln sich die Bilder in surrealistische Visionen – es sind die letzten malerischen Botschaften des allmählich umnachteten Geistes (*Rózsalovag* [Der Rosenkavalier], 1914–1918). Er war der einzige ungarische Maler, der sich schwärmerisch über die Gemälde von Klimt äußerte, obwohl dessen Stil in seinem künstlerischen Schaffen keine Spur hinterließ.

Der künstlerische Beginn des letzten großen Einzelgängers, Baron László Mednyánszky (1852–1919), kann bereits in die siebziger Jahre datiert werden. Er war den Zeitgenossen als unerreichbar vielschichtiger poetischer Meister der Landschaftsmalerei bekannt,

wobei seine dramatisch-expressiven Landstreicher-Porträts, jene visionären Abbildungen der Ausgestoßenen der Gesellschaft, erst viel später bekannt wurden³⁶. Mednyánszky, ein Anhänger mystisch-orientalischer Lehren und des Buddhismus, übernahm freiwillig eine Aufgabe als Kriegsberichterstatter und gab das Grauen der Kriegsfrent und der Schützengräben in bestürzenden Bildern wieder.

Die Entstehung der radikalen Avantgarde

Der Zeitraum zwischen 1905 und 1907 bedeutete in Wien wie in Budapest gleichermaßen eine Phase der großen Umgruppierungen: In Wien kam es zur Spaltung der Secession; die Klimt-Gruppe sonderte sich von den anderen Künstlern ab (und isolierte sich zugleich). In Budapest dagegen wurde der neue Ausstellungsraum des Nationalen Salons aufgebaut, und 1907 formierte sich ein Künstlerverein, der bis auf die Gruppe der ultrakonservativen Maler die Vertreter aller modernen Kunstströmungen zusammenschloß und sich die Veranstaltung gemeinsamer Ausstellungen zum Ziel setzte. Der Künstlerverein MIÉNK (Magyar Impressionisták és Naturalisták Köre [Kreis der ungarischen Impressionisten und Naturalisten]) hielt sich jedoch nicht allzu lange. Obwohl die erste Ausstellung zum echten Publikumserfolg geriet, zerfiel die Gruppe sehr bald. Die Zeiten waren einer pluralistisch geprägten prinzipiellen Toleranz nicht günstig, und vor allem die jungen Künstler konnten mit den zwanzig Jahre älteren Pionieren keinen Konsens finden. In Wien war die Lage ähnlich: Der junge Titan kehrte dem Klimt-Kreis, der Kokoschka selbstlos unterstützte, den Rücken und trat zum radikalen Gegner, dem Freundeskreis um Karl Kraus und Adolf Loos, über.

Die radikalste Gruppierung, die sogenannten Keresők [Die Suchenden], veranstaltete eigene Ausstellungen auf dem Lande. Infolge des unerwartet großen Erfolgs wurde dies wiederholt und zusätzlich auch mit einem Kulturprogramm angereichert. Das literarische und künstlerische Lager der jungen Generation schloß sich zusammen; die Radikalisierung wurde damit in beinahe allen Sphären der Kultur unaufhaltsam in Gang gesetzt. Eine neue Sicht, ein neues Wertesystem wurden gefordert. Die Suchenden sind unter dem Namen Nyolcak [Die Acht] dem Budapester Publikum bald bekannt geworden³⁷: Es handelte sich um Károly Kernstok (1873–1940), Róbert Berényi (1887–1953), Bertalan Pór (1880–1964), Dezső Czigány (1883–1937), Béla Czóbel (1883–1976), Ödön Márffy (1878–1959), Dezső Orbán (1884–1987) und Lajos Tihanyi (1885–1938).

Ein im ungarischen Spektrum ungewohntes Merkmal der neuen Gruppe bestand darin, daß die Mehrheit der acht Maler aus der bürgerlichen Schicht Budapests stammte und durch viele Fäden mit der bürgerlichen radikalen Elite verbunden war. Zu dieser gehörte als eine der wichtigsten „Zellen“ auch der Freundeskreis des jungen György (Georg) Lukács. Die Mitglieder des Kreises hatten eine kosmopolite Sichtweise, waren äußerst gut informiert und wiesen fundierte theoretische Kenntnisse in der Ästhetik auf. Sie zeichneten sich

– sogar in Fragen der Kunst – durch eine prinzipielle und ideelle Abstraktion aus, die vorher in Budapest eher selten war. Es ist freilich einzuräumen, daß sie den „Alten“ gegenüber keine besonders große Toleranz an den Tag legten und auch für nationale Fragen kein Interesse verrieten. Diese Budapester Intellektuellen waren mit der neoliberalen politischen Leitung der Stadt freundschaftlich verbunden, die somit die Laufbahn der jungen Künstler mit wichtigen Aufträgen zu ebnen vermochte. Der spirituelle Anführer der Acht war der Freimaurer Károly Kernstok; ihre künstlerischen Prinzipien wurden 1910 von Georg Lukács in einem Vortrag *Az utak elváltak [Die Wege haben sich getrennt]* formuliert, wodurch den Werten der Vergangenheit und dem subjektiven Individualismus, der hinter Naturalismus und Impressionismus verborgen lag, der Krieg erklärt wurde. Die Acht setzten sich allen anderen Strömungen entgegen, die der Kreis MIÉNK integrierte, und strebten nach der Erfassung des rational organisierten objektiven „Wesens“ der Welt. Sie zählten ihre Stilexperimente zur „forschenden Kunst“, welche für sie die Kunst der Ratio bedeutete, die an die Stelle der überwundenen „Kunst der Gefühle“ (Kernstok) getreten war.

In Kenntnis dieser Prinzipien ist es nur verständlich, daß neben dem Einfluß von Gauguin (der in erster Linie auf einige Vertreter der älteren Generation inspirierend wirkte) die Inspiration seitens Cézannes die breiteste Wirkung hinterließ und am tiefsten griff. Eigenartigerweise fand die Kunst van Goghs in Budapest keine Resonanz – im Gegensatz zu Wien, wo nicht einmal Klimt, Schiele oder Kokoschka frei von seinem Einfluß blieben³⁸. Die Acht ergaben in stilistischer Hinsicht keine einheitliche Gruppe; der Stil der Künstler änderte sich auch während des Bestehens der Vereinigung. In seinen monumental anmutenden Stilleben und Porträts verwendete Róbert Berény außerordentlich kräftige, summarisch vereinfachte Formen, aber eine zurückhaltende Farbenpalette, während der Kolorist Ödön Márffy, der zur Lyrik neigte, sogar in seinen kraftvoll-dynamischen Arkadien-Kompositionen nach einem harmonischen Kolorit strebte. Die Porträtmalerei des anfangs in Nagybánya studierenden Lajos Tihanyi reifte heran; seine expressiven, seelische Zustände erfassenden Porträts aus den Jahren 1912–1914 sind mit den Bildnissen Kokoschkas (*Selbstbildnis*, 1912) tief verwandt. Cézannes Einfluß spiegeln am intensivsten die Stilleben Dezső Czigánys, während sich die Werke Béla Czóbels an Henri Matisse anlehnen.

Budapest erwies sich um 1910 als reif, an den Stilexperimenten der internationalen Avantgarde teilzuhaben. Plötzlich erwachten die wohlhabenden großbürgerlichen und sogar auch die intellektuellen Schichten – die zwar weit bescheidenere finanzielle Möglichkeiten, aber einen umso besseren Geschmack besaßen – und stürzten sich begeistert auf die Rolle des Mäzens der Avantgarde. Ähnlich wie in Wien spielte dabei auch in Budapest das jüdische Großbürgertum eine führende Rolle. Es sammelte die Bilder zeitgenössischer moderner Maler und legte somit nicht nur über einen zielsicheren

Geschmack, sondern auch von der Ehrlichkeit des Wunsches nach Assimilierung Rechenschaft ab. Zahlreiche private Aufträge für die Bauweise des „ungarischen Stils“ kamen ebenfalls aus diesem Kreis³⁹. Abgesehen von den Acht existierten noch weitere Künstlergruppierungen, so z. B. die 1907 gegründete Kéve [Garbe], in der viele junge Künstler versammelt waren. Die Kunstszene wurde immer dynamischer, die internationalen Ausstellungen häuften sich, und die Ungarn begannen, auch ohne staatliche Förderung im Ausland auszustellen.

Während seit der Mitte der neunziger Jahre bis etwa 1907 Wien als der große Rivale im öffentlichen Bewußtsein der Kunstszene erschien, konnte die neue Generation ohne Minderwertigkeitsgefühl in der Kaiserstadt Beziehungen anknüpfen und sich mit den Österreichern messen. Merkwürdigerweise war es nicht die Secession, welche die ungarischen Aussteller beherbergte, sondern der Hagenbund, ein Künstlerverein mit einer weit pluralistischeren und toleranteren künstlerischen Leitung. Es gab nur eine einzige Ausnahme im Jahr 1903, als die Protagonisten der ungarischen Malerei der Moderne mit einer ausgesucht qualitätvollen Kollektion im Salon Pisko ausstellten. Da dieses Ereignis aber unmittelbar nach der großen Impressionismus-Ausstellung in der Secession stattfand, rief es kaum Resonanz hervor. Gemäß den Äußerungen in der zeitgenössischen Presse hatte 1910 die Ausstellung der Kéve einen größeren Erfolg.

Die Krämpfe lösten sich allmählich. Eine neue Ausstellungsinstitution mit mutigem Geist, das Művészház [Künstlerhaus], öffnete die Tore für allerlei Avantgarde. Im Zug der Öffnung wurden endlich auch Wiener Künstler nach Budapest eingeladen. Im Januar 1912 stellte im Künstlerhaus die Gruppe Neukunst Wien aus; die Besonderheit des Ereignisses war, daß neben den Porträts von Kokoschka, Schiele, Faistauer und Gütersloh auch Bilder von Schönberg – die berühmte Serie *Blicke* – gezeigt wurden. Im März 1913 konnten die Budapester schließlich die Sammelausstellung *Bund Österreichischer Künstler und Gustav Klimt* besichtigen. Klimts Kunst war aber seit längerem nicht mehr der letzte Schrei; vielmehr waren es die Werke der Expressionisten, die Zeichnungen von Schiele und Kokoschka.

Ab 1906/07 orientierte sich die ungarische Avantgarde eindeutig an Paris. Das bedeutete aber keinesfalls, daß die Maler und die Architekten für den deutschen Expressionismus, die neue Nonfigurativität, die italienische Malerei oder auch für die Experimente der Russen nicht ebenfalls offen gewesen wären.

In den Horizont der Ausstellungsveranstalter, die das Budapester Kunstgeschehen weitgehend bestimmten, paßte jeder gewagte künstlerische Erneuerungsversuch, jede Region Europas. Sie versuchten, ihre Beziehungen in der internationalen Kunstszene, einschließlich Wiens, auszubauen. In der groß angelegten internationalen Ausstellung mit dem Titel *Nemzetközi Posztimpressionista kiállítás [Internationale Ausstellung der Postimpressionisten]* war neben Archipenko, Picasso, Matisse, Delaunay, Kandinsky, Jawlensky, Gontscharowa

und Pechstein auch die ungarische Avantgarde mit Arbeiten von Géza Bornemissza (1884–1966), Béla Czóbel, Róbert Berény und Alfréd Réth (1884–1966) vertreten. An der Schwelle des Krieges, der für viele Ungarn ungeahnt und unerwartet kam, war Budapest also auf dem besten Wege, zu einem internationalen Zentrum der Kultur zu werden.

Zu dieser Zeit waren die Beziehungen zwischen den beiden Hauptstädten der Monarchie im Bereich der experimentellen Kunst nicht mehr durch Rivalität, sondern eher durch Zusammenarbeit gekennzeichnet, während die visuelle Sprache, das Alltagsleben, die kulturellen Festlichkeiten einander wie Geschwister ähnelten. In Budapest wurden Stücke von Schnitzler aufgeführt, in Wien wurde Molnár gespielt, und hier wie dort begeisterte man sich in gleicher Weise – oder eben nicht – für die Musik von Bartók und Schönberg. Dieses zwifache Goldene Zeitalter der Kultur wurde vom Ersten Weltkrieg und von den darauffolgenden unruhigen Friedensjahren zerstört.

Das Beziehungsgeflecht zwischen Wien und Budapest wurde nach dem Krieg in den nunmehr voneinander unabhängigen Staaten zwar nicht aufgelöst, hatte sich aber stark verändert. Ein wichtiges Kapitel dieser vollkommen andersartigen Epoche bestand aus der Tätigkeit der Avantgardisten der ungarischen Linken, die in die politische Emigration nach Wien gingen. Dies ist aber eine andere Geschichte. Das Erbe der abgeschlossenen Ära charakterisiert ein derartiger Reichtum, daß beide Metropolen an der Donau auch heute noch davon profitieren. Trotz der sozialen und politischen Krisen und Widersprüche der Epoche – aus der Sicht der Kunst – bedeutete sie eine über Jahrzehnte währende Blütezeit beider Städte. Die parallelen, aber voneinander deutlich abgesonderten künstlerischen Bestrebungen der langen Jahrhundertwende, die sich gelegentlich miteinander verflochten, um sich dann wieder gegeneinander zu wenden, wurden in der Tat zu einem Goldenen Zeitalter, unter dessen schimmernder Oberfläche bittere Kämpfe, Krisen und Mißerfolge verborgen lagen, gleichzeitig aber auch jene utopischen Träume, die nur virtuell, in den Kunstwerken, zu verwirklichen sind, niemals in der Realität. Diese Visionen, Träume und Sehnsüchte, die solcherart Gestalt angenommen hatten, sind auch heutzutage gegenwärtig und üben weiterhin eine magische Wirkung auf uns aus. Auf Grund ihrer ästhetischen Glaubwürdigkeit vermögen sie ihre Entstehungszeit für die Nachwelt zu verklären. Sie lassen uns jenes Zeitalter besser und schöner erscheinen, aus dessen Kämpfen und Schmerzen sie geboren wurden wie eine Perle aus den Qualen ihrer Muschel.

¹ So hat etwa Ludwig Hevesi die ungarische Kunst, obwohl er sie gut kannte, in seinem Überblickswerk über die österreichische Kunst des 19. Jahrhunderts vollkommen ausgelassen; Ungarn erschien dadurch als kulturell völlig unabhängiges Land mit eigenem Profil. Die Polen und Tschechen hingegen wurden als die „anderen Nationen von Österreich“ sehr wohl besprochen.

² Die Strömung des sog. Plein-Air-Naturalismus, der die Malerei von Jules

Bastien-Lepage als Vorbild betrachtet, wird im Ungarischen – nach Károly Ferenczys Formulierung – als „finom“, d. h. „feiner“, Naturalismus bezeichnet.

³ Die wichtigste kulturhistorische Literatur zum Thema: J. Lukács, *Budapest um 1900*, Berlin 1990; P. Hanák, *A Kert és a Műhely [Der Garten und die Werkstatt]*, Budapest 1988.

⁴ Sie erschien 1890–1924. Als Herausgeber (bis 1921) fungierte József Kiss.

⁵ L. Hevesi, *Vor Chorschluß (Internationale Kunstausstellung)*, in: Fremdenblatt Nr. 149, Juni 1894, 13.

⁶ I. Sármany-Parsons, *Ungarns Millenniumsjahr 1896*, in: E. Brix – H. Stekl (Hgg.), *Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa*, Wien – Köln – Weimar 1997, 273–292.

⁷ Vgl. J. Szabadi, *Jugendstil in Ungarn*, Budapest 1979; É. Gyöngy – Z. Jobbágyi, *Das Goldene Zeitalter. Kunst und Gesellschaft in Ungarn 1896–1914*, Budapest 1989.

⁸ I. Sármany-Parsons, *Ludwig Hevesi und die Rolle der Kunstkritik*, in: *Acta Historiae Artium*, 35/1990–1992, 2–28.

⁹ I. Sármany-Parsons, *Auftakt zur Moderne. Kritik der Wiener Tagespresse 1894*, in: S. P. Scheichl – W. Duchkowitz (Hgg.), *Zeitungen im Wiener Fin de Siècle*, Oldenburg 1997, 169–184.

¹⁰ 1859 wurde der Nationale Verein für Bildende Künste [Országos Magyar Képzőművészeti Társulat] gegründet, der seine erste Ausstellung 1863 organisierte. Er hatte ab 1877 seinen Sitz an der Radialstraße (heute Andrássy út 69–71) in der alten Kunsthalle, später, ab 1896, in der heutigen Kunsthalle am Heldenplatz. Der Verein war im 1. Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ein Vertreter der konservativen Künste.

¹¹ *Magyar Iparművészet (1897–1944)*. Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum és Iskola és a Magyar Iparművészeti Társulat közlönye, kéthavi lap [Ungarisches Kunstgewerbe. Organ des Ungarischen Museums für Kunstgewerbe bzw. der Kunstgewerbeschule und des Vereins für Ungarisches Kunstgewerbe].

¹² Siehe I. Sármany, *Entfremdete Nachbarn. Ein Doppelporträt der Wiener und Budapester Kunst um die Jahrhundertwende*, in: E. Thurner – W. Weiß – J. Szabó – A. Tamás, *Kakanien*, Wien – Budapest 1991, 359–389.

¹³ Monographien zur Architektur der Epoche: Á. Moravánszky, *Die Architektur der Donaumonarchie*, Berlin 1988; A. Lehne – T. Pintér, *Jugendstil in Wien und Budapest*, Wien 1990.

¹⁴ T. Bakonyi – M. Kubinszky, *Lechner Ödön*, Budapest 1981; Ausstellungskatalog *Lechner Ödön*, Budapest 1988. Zu Lechners Bezug zu Wien vgl. I. Sármany, *Otto Wagner und Ödön Lechner. Schicksalsparallelen um die Jahrhundertwende*, in: *Österreichische Osthefte* 41, 1999, 499–524.

¹⁵ J. Gerle – A. Kovács – I. Makovecz, *A századforduló magyar építésze [Ungarische Architektur der Jahrhundertwende]*, Budapest 1990.

¹⁶ Neben Otto Wagner, der die Arbeiten der Brüder Vágó stark geprägt hatte, wirkte in Budapest der Stil auch anderer Wiener Künstler befruchtend. So ist etwa das Lokal *Parisiana*, errichtet nach einem Entwurf von Béla Lajta aus 1910, ein hervorragendes Beispiel für die kreative Umsetzung des Stils von Adolf Loos.

¹⁷ P. Farbaký, *A fásori református templom*, in: *Ars Hungarica* XII, 1984, 255–269.

¹⁸ I. Sármany-Parsons, *Ungarischer Nationalstil und internationaler Jugendstil in Ungarn um die Jahrhundertwende. Wahlverwandtschaften in Architektur und Kunstgewerbe*, in: *Nationale und übernationale Kunstströmungen in der Habsburger Monarchie*, Salzburg 1989.

¹⁹ F. Vámos, *Lajta Béla*, Budapest 1970.

²⁰ E. Gyöngy, *Fejezetek a Bárczi-korszak történetéből [Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Bárczi-Ära]*, Budapest 1991.

²¹ Außer Károly Kós werden noch Dénes Györgyi, Béla Jánszky, Dezső Zrunczky und Tibor Szivessy zu dieser Gruppe gerechnet. Der älteste Vertreter der Strömung, die sie repräsentieren, mehr noch: der Initiator derselben war der Designer, Buchillustrator und Architekt Ede Toroczkaí Wigand, der zwar keine abgeschlossene Architekturausbildung besaß, aber viele Gebäude entworfen hatte.

²² A. Gall, *Kós Károly*, Budapest 2002.

²³ G. Nagy, *Kertvárosunk a Wekerle*, Veszprém – Budapest 1994.

²⁴ Wie Anm. 12.

²⁵ Ausstellungskatalog Nagybánya művészete, Budapest 1996, bzw. in deutscher Übersetzung: *Seele und Farbe, Nagybánya: Eine Künstlerkolonie am Rande der Monarchie*, Wien 1999.

²⁶ L. Jurecskó – Z. Kishontthy (Hgg.), *Nagybánya, Nagybányai festészet a neósok fellépésétől 1944-ig [Nagybánya. Die Malerei der Schule von Nagybánya vom Erscheinen der „Neos“ bis 1944]*, Miskolc 1992.

²⁷ K. Gellér – K. Keserü, *A gödöllői művésztelep [Die Künstlerkolonie von Gödöllő]*, Budapest 1987.

²⁸ In Budapest blieb eine relativ kleine Anzahl der Glasfenster-Ensembles erhalten, die nach den Entwürfen von Sándor Nagy entstanden sind. Die meisten gut erhaltenen Exemplare sind in den damaligen kulturellen Zentren von Transsylvanien/Siebenbürgen, z. B. in Marosvásárhely (heute Tirgu Mureş), zu finden.

²⁹ W. J. Schweiger, *Die Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk 1903–1932*, Wien 1983; Geller – Keserü 1987 (zit. Anm. 27).

³⁰ G. Sümegi, *A kecskeméti művésztelep és alkotóház [Die Künstlerkolonie und die Werkstatt von Kecskemét]*, Budapest 1996.

³¹ L. Haulisch, *János Vaszary*, Budapest 1978.

³² Ausstellungskatalog M. Bernáth – I. Nagy (Red.), *Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása [J. Rippl-Rónais Gesammelte Werke]*, Budapest 1998; M. Bernáth, *Rippl-Rónai József*, Budapest 1998.

³³ Das Bild wurde ursprünglich 1889 datiert; Mária Csernitzky ist aber der Meinung, daß es aus dem Jahr 1892 stammt. Mária Bernáth widersprach dem zwar, aber Kleid und Hut der modisch-elegant gekleideten Dame sprechen eher für die Spätdatierung. Vgl. Ausst.-Kat. Budapest 1998 (zit. Anm. 32), 213.

³⁴ L. Németh, *Csontváry Kosztka Tivadar*, Budapest 1961.

³⁵ B. Szig, *Gulácsy Lajos*, Budapest 1969; J. Szabadi, *Gulácsy Lajos*, Budapest 1983.

³⁶ M. Sarkantyú, *Mednyánszky László*, Budapest 1981.

³⁷ K. Passuth, *A Nyolcak festészete [Die Malerei der Acht]*, Budapest 1967.

³⁸ I. Sármany-Parsons, *Der Einfluß der französischen Postimpressionisten in Wien und Budapest*, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 34/35, 1990/91, 61–101.

³⁹ I. Sármany-Parsons, *Jüdisches Mäzenatentum in Budapest*, in: Tanulmányok Budapest Múltjából [Studien zur Vergangenheit von Budapest] XXV, 1996, 249–268.