

DIE KUNST DER JAHRHUNDERTWENDE IN UNGARN 1896 – 1914

Zu Beginn der neunziger Jahre herrschte in Ungarn in allen Disziplinen der Schönen Künste noch der akademische Historismus vor. Die großen Aufgaben z. B. in der Malerei konzentrierten sich auf die 1896 abgehaltene Millenniumsfeier, die wie die vorherrschende Geschichts- und Kulturauffassung historisierenden Charakter besaßen. Der wichtigste Mäzen in Ungarn war noch immer der Staat, und er erwartete, daß sich die Künstler seiner Kulturpolitik gegenüber loyal verhielten und daß die Kunst die ihr in der Ausformung einer nationalen Kultur zugeordnete, moralisch didaktische Aufgabe erfüllte. Daneben hatte die Kunst die Rolle zu erfüllen, der staatlichen Repräsentation Glanz und Schönheit zu verleihen. Diese beiden Aufgabenstellungen erklären, warum vom Staat in erster Linie die Historienmalerei und die traditionelle allegorische Malerei gefördert wurde.

Für die künstlerische Entwicklung bedeutet dies, daß nur der von der Münchner Historienmalerei beherrschte akademische Stil von den staatlichen mit Kunstförderung befaßten Institutionen als angemessen anerkannt wurde. Dessen Repräsentanten, z. B. Gyula Benczur und seine Schule, verfügten über die meisten Aufträge und besaßen de facto das Monopol auf dem Kunstmarkt. Ein noch unterentwickeltes bürgerliches Mäzenatentum bedeutete beschränkte finanzielle Möglichkeiten für Künstler, die nicht der offiziellen Stilrichtung folgten. Daher fanden bis zur Mitte der neunziger Jahre neue Stilrichtungen in Ungarn kaum finanzielle oder ideelle Unterstützung. Fördernd griffen nur einige wenige Aristokraten- und Bürgerfamilien ein. In der Hierarchie der Künste nahmen die bildenden Künste in Ungarn eine untergeordnete Stelle ein: im ungarischen Geistes- und Kulturleben rangierte die Literatur an erster Stelle.

Die neue Künstlergeneration, die sich in der Mitte der neunziger Jahre für eine Autonomie der Schönen Künste einsetzte, stellte sich die Aufgabe, das Ansehen

der bildenden Künste zu vergrößern und bewußt zu machen, daß eine Notwendigkeit zur Schaffung einer modernen, zeitgemäßen ungarischen Kunst bestehe. Diese umfangreiche Zielsetzung beinhaltete vielfältige Aufgaben: die neuesten künstlerischen Strömungen sollten in Ungarn eingebürgert werden; parallel dazu sollte ein kunstverständiges Publikum erzogen werden, das Mäzenatentum sollte erweitert und neue Formen der Künstlerausbildung geschaffen werden.

Zum selben Zeitpunkt wie in Wien wurden in Budapest die modernen europäischen Stil Tendenzen fühlbar, nämlich um 1896/97; sie verursachten hier wie dort einen Aufruhr im Kunstleben, aber aufgrund der unterschiedlichen Voraussetzungen, des andersartigen künstlerischen Klimas und der unterschiedlichen Verankerung im gesellschaftlichen Leben entwickelten sich die neuen Stil Tendenzen andersartig. In beiden Hauptstädten der Monarchie hatte die künstlerische Avantgarde die Aufgabe, die Vorrangstellung der künstlerisch überholten akademischen Malerei zu brechen. In Wien hatte die Secession diese Aufgabe schnell und erfolgreich erfüllt; in Ungarn hingegen konnte die Avantgarde der Malerei, die Pleinair-Schule von Simon Hollósy, die im Sommer 1896 von München nach Nagybánya übersiedelte, diese Aufgabe nur langsam und schrittweise verrichten.

Bis 1896 lebte die Schule von Simon Hollósy (1857–1918) in München, weit weg von den heimischen Kulturkämpfen; nach ihrer Übersiedlung wählte sie nicht die schnell wachsende Hauptstadt, die damals im Taumel der Millenniumsfeier lag, als Wohnsitz, sondern das stille Bergwerkstädtchen Nagybánya, am Rande Siebenbürgens gelegen. Die landschaftliche schöne Umgebung hielt zahlreiche Themen für die jungen Maler bereit, die beinahe alle im Bann des Naturalismus von Bastien Lepage standen und

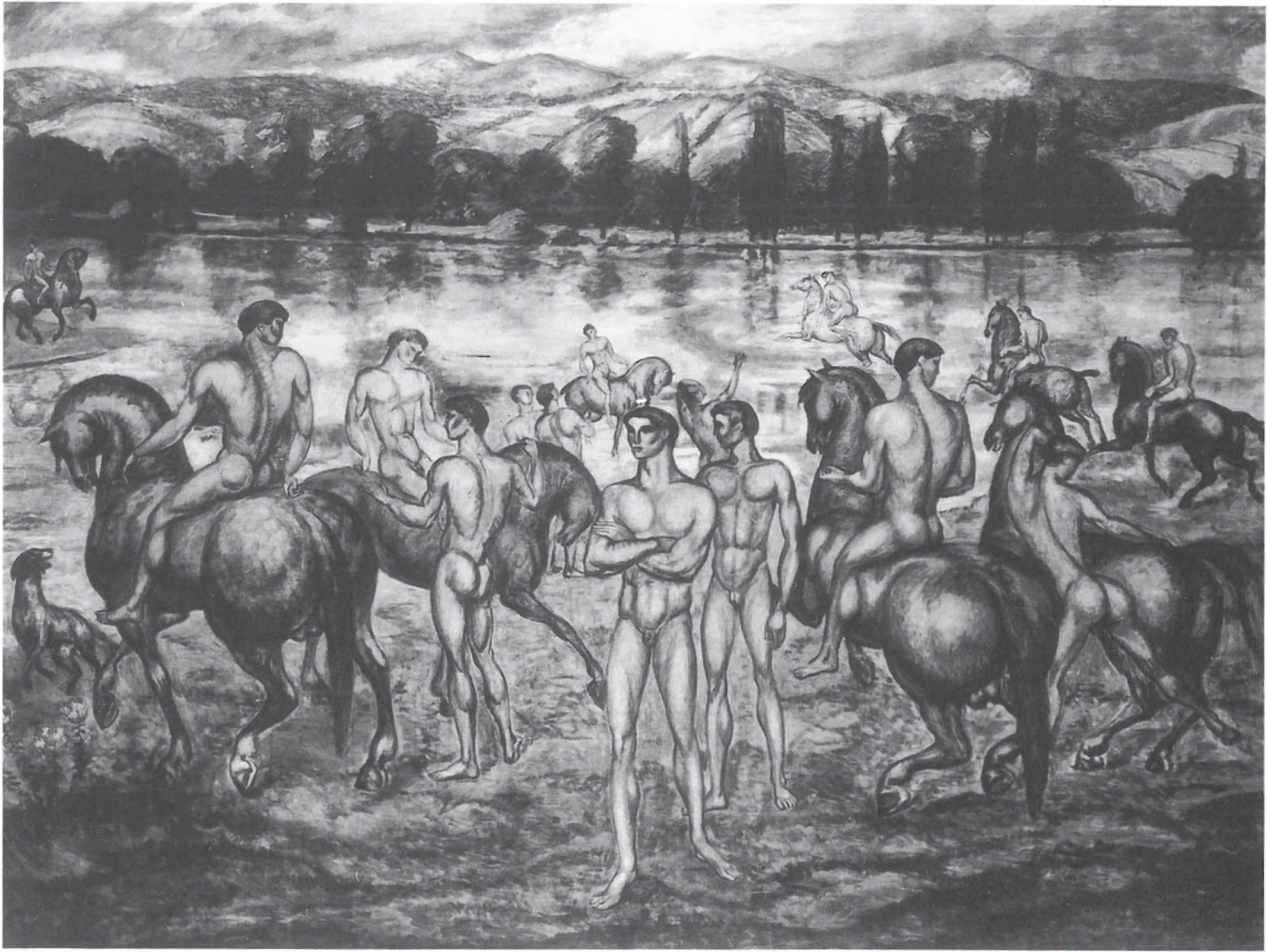
versuchten naturgetreu pleinair zu malen. Diese „Schule von Nagybánya“ erfüllte innerhalb der ungarischen Malerei, wie die Secession in Wien, die historische Rolle als Gegner des Akademismus. Schon der zeitgenössischen Kritik war bewußt, daß die Schule von Nagybánya in die ungarische Malerei die Freiheit des schöpferischen Individuums und die ungehemmte Suche nach modernen Ausdrucksmitteln als künstlerisches Wollen einbrachte, obwohl ihr Stil nur teilweise – in erster Linie in ihrer Graphik – vom zeitgenössischen Art nouveau berührt war und mehr einen koloristischen pleinair-Naturalismus verkörperte. Wenn sich die Maler von Nagybánya auch in den ersten Jahren noch mit den Sujets der Historienmalerei auseinandersetzten – z. B. hat Simon Hollósy den „Rákóczi-Marsch“ (1898) mittels Pleinair-Licht- und Farbeffekten skizziert –, so war ihr Hauptthema die Natur und der Mensch.

Besonders in den Werken des tonangebenden Künstlers Károly Ferenczy (1862–1917), der in Nagybánya Hollósy ablöste und der künstlerische Führer der Gruppe wurde, ist der Mensch organisch in die Landschaft eingefügt. In seinen Hauptwerken, z. B. „Die drei Könige“ (1898), wurde die harmonische Symbiose von Mensch und Natur durch die sensible und zugleich sensualistische Harmonie der Farbwerte formal umgesetzt. Die mystische Stimmung der Szene, hervorgerufen durch die grünen Lichtreflexe, spricht die Seele an; der geheimnisvolle Zug der kaum erkennbaren drei Reiter in der Tiefe des Waldes strahlt eine pantheistische Andachtshaltung gegenüber der Schöpfung aus. Ferenczys traumartige Komposition gehört zu den schönsten Beispielen des Natursymbolismus in der Malerei der neunziger Jahre. Seine berühmte Definition aus dem Jahre 1903 „koloristischer Naturalismus auf synthetischer Grundlage“ bezieht sich gleichermaßen auf die Naturverbundenheit, die keineswegs naturalistisch, sondern optisch naturtreu ist, wie auch auf die angestrebte Synthese von Lichterscheinungen und Farblichteffekten, wodurch der Dualismus von Mensch und Natur im Einklang der Farbtöne aufgehoben wird (z. B. im Gemälde „Oktober“, 1903).

Es dauerte gut sechs Jahre, bis der Stil der Schule von Nagybánya und ihr kühner Versuch, die Malerei

von jeglichem literarischen oder historischen Themenzwang zu befreien, endlich das ungarische Publikum eroberte. Erst im Herbst 1903 fand Ferenczy auf seiner Retrospektive ungeteilten Beifall.

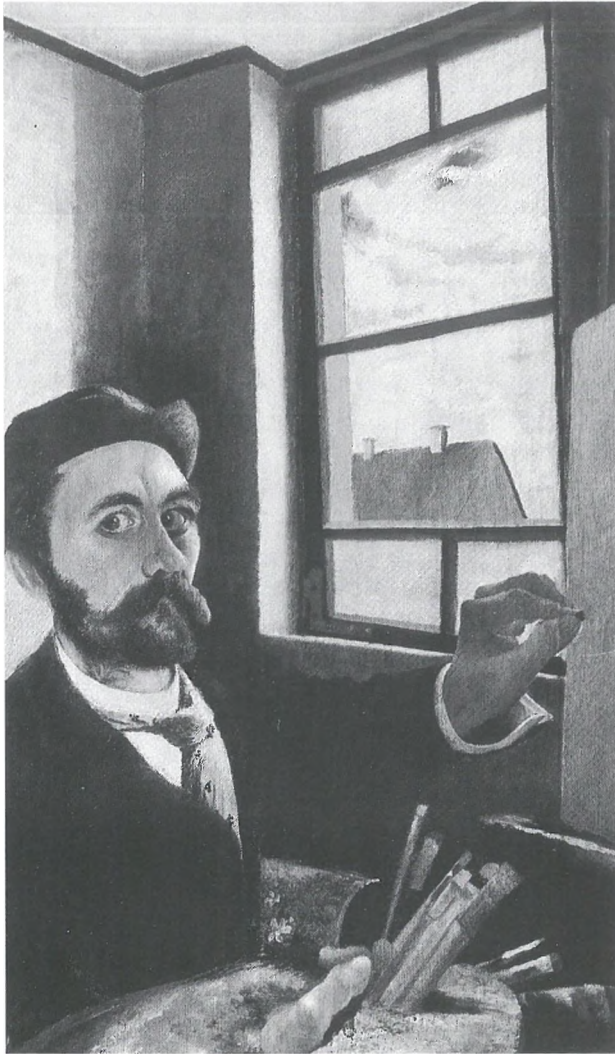
Der Durchbruch der modernen Künstler wurde auch dadurch erschwert, daß die um eine Reform ringenden Künstler – im Gegensatz zur Lage in Wien – voneinander isoliert kämpften; bisweilen erkannten sie das Gemeinsame ihrer Interessen und Ziele nicht einmal. Die zeitgenössische Kunstkritik und Kunstpolitik war zwar gezwungen, sich mit der Herausforderung durch die Schule von Nagybánya auseinanderzusetzen, aber die als Bahnbrecher des Jugendstils auftretenden Einzelgänger konnte man leicht außer acht lassen. Zwei von ihnen zählen in der internationalen Chronologie des Art nouveau zu den ersten Vertretern: János Vaszary (1867–1935) studierte in München und Paris und experimentierte mit allen neu auftretenden Stilrichtungen. Durch seine brillante technische Virtuosität und Einfühlsamkeit war es ihm möglich, in jedem Stil ausgereifte Werke zu schaffen. Als er z. B. mit dem Münchner Jugendstil in Kontakt kam, malte er „Das goldene Zeitalter“ (1898). Mit diesem Gemälde gab er eher eine dekorative Synthese der damals modernen Lebensphilosophie als eine überzeugende Behandlung der menschlichen Existenzfragen mit philosophischer Tiefe. Die mystisch transzendenten Themen des Symbolismus waren ihm fremd, aber auch so konnte er mit einer bravourösen Stilübung auf diese Herausforderung antworten. Seine menschliche und künstlerische Grundhaltung, sein sanguinisches schöpferisches Temperament hinderten ihn daran, einen eigenen Stil von innerer Folgerichtigkeit zu finden. So blieb er stets unterschiedlichen Einwirkungen ausgeliefert und brachte in jeder Stilrichtung Werke von hoher Qualität hervor, ohne jemals zu einer großartigen stilistischen Synthese zu gelangen. Im Grunde blieb er französisch ausgerichtet wie József Rippl-Rónai (1861–1927), der unermüdliche Bahnbrecher für die neueste Pariser Stilrichtung der neunziger Jahre. Er lebte 12 Jahre lang in Paris, war Mitglied der „Nabis“ und fand noch in den frühen neunziger Jahren in Frankreich seine eigene Formensprache. Doch wie so viele in Paris lebende Künstler, die patriotisch gesinnt waren, träumte er davon, in



Károly Kernstok, Reiter am Wasserufer, 1910. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

seiner Heimat eine führende Rolle in der künstlerischen Entwicklung zu spielen. Als er 1897 durch Graf Tivadar Andrassy beauftragt wurde, ein Esszimmer in dessen Palais im Stil des Art nouveau als Gesamtkunstwerk zu schaffen, kehrte er nach Ungarn zurück. Rippl-Rónai besaß die Begabung dazu, mit malerischen Effekten und Dekorationen in raffiniert zarten floralen Formen eine neue Umwelt zu schaffen, allerdings fehlte ihm das notwendige Wissen und Gefühl für Materialgerechtigkeit und die funktionalen Regeln des kunstgewerblichen Designs. Das 1899 ausgestellte Ensemble erzielte bei den Kritikern trotz seiner verfeinerten Eleganz keinen Erfolg. Die techni-

schen Schwierigkeiten, die sich bei der Ausführung des Projektes ergaben, entzweiten den Künstler und die Handwerker so sehr, daß an eine weitere Zusammenarbeit nicht mehr zu denken war. Ein gestickter Wandteppich, die „Junge Frau mit Rose“, blieb vom Andrassy-Esszimmer erhalten; er stellt eines der schönsten Beispiele ungarischer Art-nouveau-Teppichkunst dar. Nach seiner endgültigen Heimkehr aus Paris 1901 lebte Rippl-Rónai in seiner Heimatstadt Kaposvár; in dieser Periode begann sein dekorativer, aber erlesener „schwarzer Stil“ (z. B. „Dame in Schwarz“, 1896) koloristisch zu werden. Das Hauptthema wurden Szenen aus dem Kleinstadtleben in



Tivadar Csontváry-Kosztka, Selbstporträt, 1900. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

Kaposvár: gemütlich, manchmal melancholisch, bisweilen zart humoristisch, aber Rippl-Rónais Stil war so raffiniert ästhetisch, daß er nie auf das Niveau einer narrativen Genremalerei hinabstieg. Anerkennung von Seiten des Kunstpublikums erlangte Rippl-Rónai erst anlässlich einer Ausstellung im Februar 1906.

Auf dem Gebiet des Kunstgewerbes boten die Arbeiten für internationale Ausstellungen die Gelegenheit, formale Versuche anzustellen. Hierbei wurde

aber im Interesse einer nationalen Repräsentation und einer Demonstration nationaler Eigenständigkeit ein ungarischer Nationalcharakter zum Ausdruck bringender Stil gefördert. Kritik und Kunsttheorie diskutierten über die beiden möglichen Alternativen, eine international „moderne Stilkunst“ zu verfolgen, um zeitgemäß zu sein, oder einen eigenen Nationalstil zu entwickeln, um patriotische Gesinnung zu demonstrieren.

Die Bestrebungen, einen ungarischen Ornamentstil zu schaffen, reichen in die Epoche des Historismus zurück und hatten auch in der Architektur namhafte Vertreter gehabt. Die Vaterfigur der modernen ungarischen Architektur, Ödön Lechner (1845–1914) versuchte bereits Anfang der neunziger Jahre einen Nationalstil in der Baukunst zu schaffen. Sein erstes ausgereiftes Werk war das „Museum für Angewandte Kunst“, an dem er zwischen 1891 und 1896 arbeitete, also zu einem Zeitpunkt, zu dem er noch nicht von ausländischen Art-nouveau-Gebäuden beeinflusst werden konnte. Die östliche Herkunft der Ungarn spielte damals eine bedeutende Rolle bei der Formung einer neuen nationalen Identität, und daher wandte sich Lechner der persisch-indischen Formenwelt zu. Für die farbigen Majolikaplatten, die bei Zsolnay hergestellt wurden, verwendete er Blumenornamentik aus der ungarischen Volksstickerei. Seine späteren wichtigsten Werke, das „Institut für Geologie“ (1899) und die „Postsparkasse“ (1899–1901) zeigen ihn bereits frei von historisierenden Reminiszenzen und weisen eine reiche individuelle Formensprache auf, die eine Schule von begabten Nachfolgern ins Leben rief.

Ödön Lechner war keineswegs ein Architekt des Jugendstils, nur im weiteren Sinn kann man ihn zu den zeitgenössischen modernen Stilströmungen rechnen, in dem Sinn, in dem der Kampf um individuelle künstlerische Freiheit und freies Experimentieren mit Formen bereits zur sezessionistischen Bewegung gehören.

Bis 1902 waren in Ungarn Kritiker und Künstler gleichermaßen unsicher, was das Verhältnis zwischen Experimente im National-Stil und Jugendstil betrifft. Diese beiden, noch nicht völlig ausgereiften Stilrichtungen existierten in Architektur und Kunstgewerbe mehr oder weniger nebeneinander. 1902 wurde das

Schicksalsjahr für die modernen Stilströmungen in Ungarn – in diesem Jahr wurde das modernste Gebäude, das Postsparkassengebäude in Budapest, errichtet. Sein Stil war allerdings den offiziellen Behörden zu modern und unorthodox. Der ungarische Kultusminister Gyula Wlassics beurteilte anlässlich einer Rede im Parlament alle sezessionistischen Stilströmungen als negativ und identifizierte auch den sogenannten „ungarischen Stil“ mit einer Spielart der Sezession. Sezessionistischer Stil und ungarischer Stil (oder Nationalstil) wurden durch die konservative Opposition zusammengeschmiedet, und ab diesen Zeitpunkt arbeiteten die Repräsentanten beider Kunstrichtungen miteinander.

Im politischen Leben Ungarns verschärfte sich die Krise ab 1903; das ambivalente Verhältnis zum Wiener Hof verstärkte das ungarische Nationalgefühl. Dies führte auch auf dem Gebiet der Kunst zu einer Abkapselung gegenüber dem Stil der Wiener Sezession und der Wiener Werkstätten. Die Frage eines ungarischen Nationalstils trat wieder in das Rampenlicht.

Die Kunsttheorie versuchte in allen bedeutenden Kunstwerken die Wirkung des Nationalcharakters herauszuarbeiten, und so wurde die im Vergleich zum französischen Impressionismus nüchterne „erdgebundene“ Naturanschauung der Schule von Nagybánya gelobt. In allen Kunstgattungen verstärkte sich das ethnographische Interesse, besonders im Kunstgewerbe wurden auch von staatlicher Seite Versuche, einen Stil ungarischer Prägung zu entwickeln, unterstützt. (Dies zeigt z. B. die Repräsentation ungarischen Kunstgewerbes auf den internationalen Ausstellungen in Mailand, 1906, und Turin, 1911). Großen Erfolg hatten etwa der auf die alten Goldschmiedetechniken zurückgreifende Emailschnuck von Samu Hibjan (1864–1919) oder die Halas-Spitzen, deren volkstümliche Ornamentik dem Jugendstilgeschmack angepasst wurde.

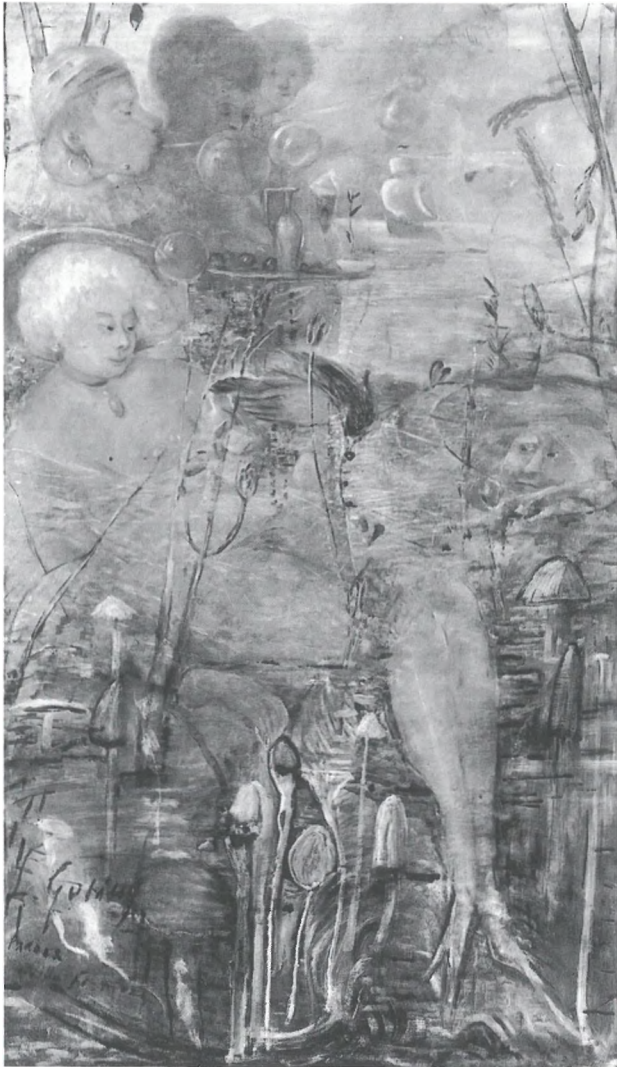
Die Vertreter der utopische Lebensformen anstrebenden Theorie eines Jugendstilgesamtwerkwerkes sammelten sich in Gödöllő ab 1902 um den Maler Aladár Körösfői Kriesch (1863–1920). Die letzten Impulse zur Gründung einer Künstlerkolonie gab das Kultusministerium selbst, als es, um die ungarische Webwerkstatt zu „retten“, die Webstühle der Kolo-



Lajos Tihanyi, Selbstporträt, 1912. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

nie in Gödöllő schenkte. Die Weberinnen sollten dort unter Leitung von Körösfői Kriesch Teppiche, Gobelins etc. nach Entwürfen namhafter Künstler (Vaszary, Körösfői Kriesch) ausführen. Die meisten Bestellungen kamen vom Staat selbst für die internationalen Kunstausstellungen in Turin (1902), St. Louis (1904), Mailand (1906) und wieder Turin (1911). Durch diese Ausstellungen erzielte die kunstgewerbliche Textilproduktion internationale Erfolge und wurde bis zum Ersten Weltkrieg der am meisten geschätzte Zweig des ungarischen Kunstgewerbes. Neben der berühmten irisierenden Zsolnay-Keramik mit Eosin-Glasur stellten diese Wandteppiche die eigenständigsten Beispiele für ungarisches Jugendstilhandwerk auf hohem Qualitätsniveau dar.

Innerhalb des Stilpluralismus, der die Tätigkeit der Gödöllőer Künstlerkolonie charakterisierte, wurde



Lajos Gulácsy, Traum eines Opiumsüchtigen, 1913. Privatbesitz

die in Richtung Volkskunst orientierte Stilrichtung die wichtigste. Ethischer Ästhetizismus und prophetisches Sendungsbewußtsein unterschieden sie von den anderen ungarischen Künstlergruppierungen dieser Zeit. Von einem durch Lehren Ruskins, Morris' und Tolstois inspirierten romantischen Antikapitalismus erfüllt, wandten sie sich der ungarischen, im besonderen der siebenbürgischen Bauernkunst der Gegend um Kalotaszeg zu. Die zu dieser Gruppe gehörenden Künstler sammelten Material für ethnographische

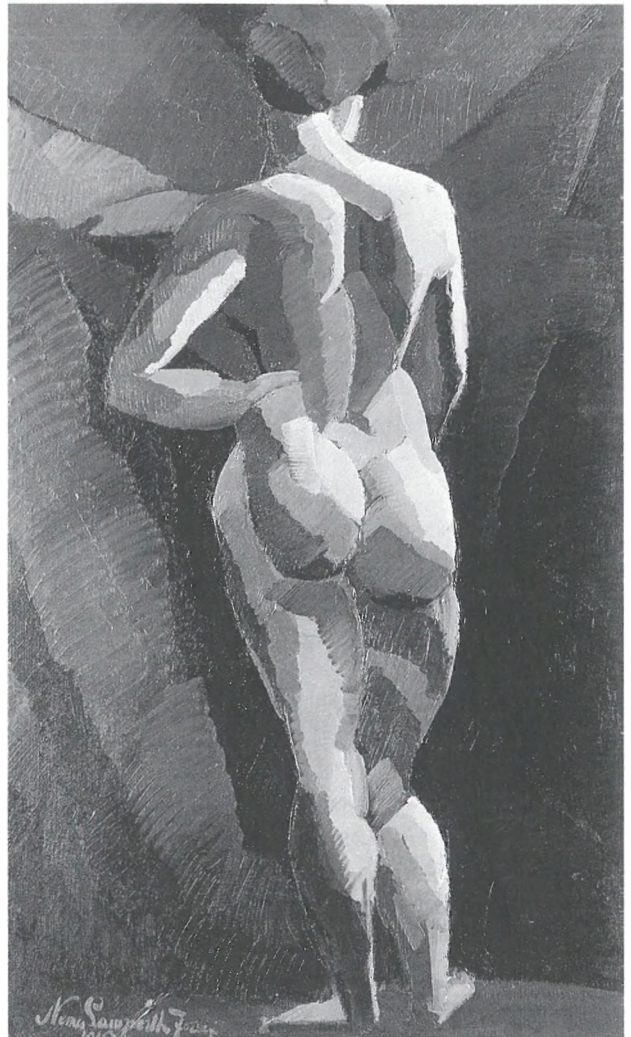
Prachtbände, wie „Die Kunst des ungarischen Volkes I-V“ (Dezso Malonyai war Herausgeber, der erste Band erschien 1907). Die Künstler waren am längsten Vertreter eines Jugendstils der weichen, welligen Linienführung, obwohl Körösfői Kriesch bereits ab 1907 auch vom finnischen national-romantischen Stil und dessen eher eckigen Formenschatz beeinflusst wurde (z. B. Cassandra 1907). Nach der politischen Machtübernahme der nationalen Koalition wurde Gödöllő vom Staat laufend unterstützt und erhielt bemerkenswerte offizielle Aufträge. Die von der Volkskunst inspirierten Interieurs, Glasfensterentwürfe und Fresken dekorierten eines der spätesten Jugendstil-Gesamtkunstwerke, den „Kunstpalastr“ in Marosvásárhely (Tirgo Mures). Die dort erhaltenen, Balladen darstellenden Glasfenster von Sándor Nagy (1869-1950) und Ede Thorockai Wiegand (1864-1945) sind die schönsten Beispiele dieses Genres in Ungarn (z. B. Kádár Kata, 1912).

Der große Aufbruch in die Moderne begann in Budapest um 1907/08, also zur selben Zeit wie in Paris, München und Wien. Die der ersten Welle angehörenden Bahnbrecher moderner Kunst in Ungarn (Nagybánya, Rippl-Rónai, Vaszary, in der Architektur Lechner) hatten die Aufgabe, die Autonomie der bildenden Künste gegenüber der Kulturpolitik einzubürgern. Man wählte aus dem europäischen Stilpluralismus jene Strömungen aus, welche dem in Ungarn beherrschenden Weltbild und Lebensgefühl nahestanden. Sehr wenige Künstler konnten sich von dieser Determiniertheit lösen. Es gab jedoch zwei außergewöhnliche Künstlerpersönlichkeiten, die sich aufgrund ihres exzentrischen Wesens und ihrer Individualität von den allgemeinen Kunsttendenzen isolierten. Lajos Gulácsy (1882-1932) war ein in seinem Formenschatz noch integrierter Einzelgänger, der melancholische ungarische Abkömmling praeraffaelistischer Träume. Seine esoterische Phantasiewelt war von Figuren des italienischen Mittelalters, Clowns oder „femme fatales“ belebt. Seine beunruhigenden psychischen Traumbilder entwickelten sich später in surrealistischen, latent grausamen Visionen einer bedrohten Seele, zu deren Dämonen wir bis heute keinen Schlüssel haben (z. B. „Traum der Opiumsüchtigen“, 1914).

Der andere große Meister war Tivadar Csontváry Kosztká (1853–1919); er strebte überdimensionierte Synthesen an. Während seiner kaum ein Jahrzehnt andauernden künstlerischen Tätigkeit malte er auf riesigen Leinwandflächen unvergleichliche suggestive Naturvisionen. Sein mehr als exzentrisches überspanntes Wesen isolierte ihn völlig von seinen Zeitgenossen; seine Werke wurden als Kunst nicht anerkannt. Erst retrospektiv entdeckte ihn die Kunstgeschichtsforschung. Sein Oeuvre ist eine vielfältige malerische Synthese, in der den zu seiner Zeit so virolenten individuellen und gesellschaftlichen Existenzfragen Ausdruck verliehen wird. Sein Stil war eine äußerst individuelle Variante, in der Merkmale der Pleinairmalerei, des Expressionismus und des Symbolismus miteinander verschmolzen. Dabei war er in seiner esoterischen Phantasiewelt kein Stileklektiker. Er verarbeitete zahlreiche Impulse, war kein Autodidakt, für den er in der älteren Kunstliteratur gehalten wurde und war zahlreichen zeitgenössischen Strömungen und Theorien gegenüber offen. In seinem prophetischen, überspannten Wesen verschmolzen diese Einflüsse zu einer höchst esoterischen, utopischen Weltvision, welche mit der zeitgleichen Umwelt wenig zu tun haben schien. Er war erfüllt von einer Sehnsucht nach einem kollektiven Mythos.

Die expressionistischen, überhöhten Farbkontraste und die dynamische Pinselführung weisen auf einem seiner frühesten Meisterwerke, „Sturm über Groß-Hortobágy“ (1903), auf symbolisch-assoziative Inhalte. Sein exaltierter Patriotismus, der von einem auserwählten Sendungsbewußtsein erfüllt war, findet seinen Niederschlag in der dramatischen Vision der Landschaft um die Brücke der Hortobágypuszta. Csontvárys spätere Werke – die riesigen Ölgemälde mit naturgetreu wiedergegebenen exotischen Orten, wo erhabene Natur in Symbiose mit den größten Momenten der Menschheitsgeschichte lebt – sind gleichzeitig kosmische Visionen von menschlicher Einsamkeit und Sehnsucht nach der reinen Welt.

Um 1905 kann man innerhalb des ungarischen Kunstlebens eine Umgruppierung beobachten. Das langsam sich vermehrende, künstlerisch interessierte Publikum gewöhnte sich an die von literarisch-historischen Sujets befreite „reine Malerei“ und an den Stil



József Nemes Lampérth, Weiblicher Akt, 1916. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

der Nagybánya-Schule wie auch an die dekorativen Sezessions- und Jugendstilvarianten. Die Schule von Nagybánya, die gegenüber dem konservativen Akademismus radikal auftrat, war – was ihre Kunstauffassung betrifft – der ungarische Vertreter des l'art pour l'art. Ab den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts kann man bereits eine gewisse Zurückhaltung gegenüber neuer Stilströmungen, etwa dem Expressionismus, feststellen. Die zwei führenden Meister, Károly Ferenczy und István Réti, beharrten auf ihren natura-

listischen Stilprinzipien. 1905 erhielten sie einen Ruf an die Kunsthochschule in Budapest und wurden damit „institutionalisiert“; ihr Stil und ihre Kunstanschauung wurden zur neuen Norm. Die jungen Maler orientierten sich allerdings an anderen Vorbildern. Innerhalb der Schüler von Nagybánya formierte sich eine oppositionelle Gruppe, die „Neo-Gruppe“, die sich hauptsächlich nach Paris orientierte. Mehrere junge Künstler reisten zum Studium in die französische Hauptstadt und brachten nach wenigen Jahren Impulse einer neuen Stilwelle nach Ungarn, deren Leitsterne Matisse und Gauguin waren. Ab diesem Zeitpunkt dominiert die Orientierung nach Paris in der ungarischen Malerei, eine Dominanz, die in der Literatur ihre Entsprechung findet (Endre Ady).

Der große Aufbruch in die Moderne fand in Budapest um 1907/08 statt, also zur selben Zeit wie in Wien. In Budapest manifestierte sich dies in der Gründung der Künstlervereinigung MIENK (Kreis der ungarischen Impressionisten und Naturalisten), 1907, eine Vereinigung gegen das noch immer konservative Künstlerhaus. Ihre erste Ausstellung, an der alle wichtigen Bahnbrecher in der ungarischen modernen Malerei teilnahmen (Nagybánya, Szinyei-Merse, Rippl-Rónai, Vaszary, Gulácsy), bedeutete den endgültigen Sieg über den Akademismus. Es hatte zehn Jahre gedauert, bis dieser Durchbruch schrittweise gelungen war. Bald darauf zersplitterte dieser zu heterogene Verein.

Die jüngere, d. h. die Schülergeneration, war jedem Stilexperiment gegenüber aufgeschlossen. Als Folge der Desillusionierung durch die Politik der an die Macht gekommenen National-Opposition reagierte die kulturelle Sphäre mit verstärkter Politisierung. Sogar in den bildenden Künsten fand eine Umorientierung der Zielsetzungen statt: Die Künstler versuchten für die aktuellen gesellschaftlichen und allgemein menschlichen Probleme eine adäquate Formensprache zu finden, die neu und modern, d. h. kühn-avantgardistisch zu sein hatte. Die Künstler öffneten sich gegenüber allen neuen Stiltendenzen. Ab diesen Jahren kann man wieder ein verstärktes Interesse am Kunstschaffen in Wien feststellen (z. B. in der Graphik).

Die revolutionärsten Maler bildeten unter der Leitung Károly Kernstocks (1873–1940) die Künstler-

gruppe „Acht“ (Nyolcak). Die Gruppe konnte nun bereits mit aufgeschlossenen Kennern und Mäzenen rechnen; ihr Auftreten fiel in dasselbe Jahr wie der große Aufbruch in der modernen Literatur und Musik. In der allgemeinen politischen Radikalisierung fanden die Künstler modern gesinnte Verbündete auf allen Gebieten der ungarischen Kultur.

Die neue Welle von Stilexperimenten in Architektur, Malerei und Kunstgewerbe wurde von modernen soziologischen und gesellschaftstheoretischen Denkweisen befruchtet. In der Malerei repräsentierte die „Acht“ aus kunsthistorischer Sicht ein Auftreten gegenüber der impressionistisch-naturalistischen Stimmungsmalerei, wie man damals die ungarischen Freilichtmalerschulen bezeichnete. Einen tief einschneidenden stilistischen Impuls bedeutete für diese Gruppe die große Ausstellung französischer postimpressionistischer Maler (Budapest 1907), auf der zahlreiche Werke Cezannes und Gauguins zu sehen waren. Auch die Malerei der älteren Generation (z. B. Rippl-Rónai, Iványi-Grünwald) wurde von dieser sensationellen Ausstellung beeinflusst, was eine expressive Anwendung der Farben, großzügige Stilisierung und eine dekorative Ausrichtung zur Folge hatte.

In den Werken der Maler, die der Gruppe „Acht“ angehörten, wurden die kühnen Deformierungen jedoch nie in leidenschaftliche expressionistische Visionen umgewandelt. Sie zählten ihre Stilexperimente zur „forschenden Kunst“, welche für sie die „Kunst der Ratio“ bedeutete, die anstelle der überwundenen „Kunst der Gefühle“ (Kernstock) getreten war. In ihren theoretischen Zielen bemühten sie sich eine künftige neue Weltordnung zu schaffen. Ihre großen figürlichen Kompositionen wurden von einer distanzierenden Verallgemeinerung beherrscht, von einem optimistischen Menschenbild, das aber abstrakt und weltfremd war (z. B. „Reiter am Wasserufer“ 1911). Viel ausgereifter waren ihre Landschaften und Porträts. Erstmals bezogen sie die moderne Großstadt als Thema in die Landschaftsmalerei mit ein; in der Porträtmalerei erreichten manche ihrer Mitglieder psychologische Tiefe und seelische Ausdruckskraft in kräftigen Farben und wuchtigen Formen. Unterstützt wurden sie durch die besten Vertreter der modernen Literatur, den Kreis um die Literaturzeitschrift Nyu-

gat, und deren enthusiastischen Kritikern. Ihre Mäzene standen in enger Verbindung mit der bürgerlichen radikalen Intelligenz; sogar der junge Georg Lukács und sein Kreis schwärmten für sie.

Die Gruppe versuchte verkrampft die großen Erwartungen von Seiten ihrer Anhänger und Mitkämpfer zu erfüllen, einen monumentalen, synthetischen Stil der zukünftigen demokratischen ungarischen Gesellschaft noch vor deren Geburt vorwegzunehmen. Doch dies gelang ihnen aus äußerlich bedingten und auch persönlichen Gründen nicht. Einer der begabtesten dieser Gruppe war Lajos Tihanyi (1885–1938), der den kubistischen Stilexperimenten Cezannes am nächsten stand; er malte eine Reihe meisterhafter Porträts aus seinem Freundeskreis. Sein Selbstporträt (1912) stellt einen Höhepunkt der Kunst der „Acht“ dar und zeigt Merkmale, die seine Art der Menschen-darstellung in Verbindung zum Expressionismus setzen. Die Gruppe wurde 1912 aufgelöst, ein Paralleler-eignis zu dem politischen Zurückweichen der progressiven Bewegungen in Ungarn. In den Jahren unmittelbar vor dem Krieg traten viele junge Künstler in Erscheinung, die schon von Avantgarde-„ismen“ berührt waren. Der früh verstorbene József Nemes Lampérth (1891–1921), der zu den Aktivisten gehörte, schuf expressive, brutal zusammengefügte dramatische Kompositionen, welche die überhitzte, bedrohliche Atmosphäre der Zeit mit leidenschaftlicher Aufrichtigkeit widerspiegelt (z. B. „Aufbahnung“ 1912). Das Erlebnis des Krieges konnte Nemes Lampérth nervlich nicht ertragen. Er beendete sein Leben in der Irrenanstalt.

Gleichzeitig mit dem Avantgarde-Aufschwung in der Malerei erlebte die Architektur in den letzten Jahren der Monarchie den Durchbruch in die Moderne. Obwohl bei allen führenden Architekten bis zum Ersten Weltkrieg der Wunsch nach Schaffung eines nationalen Stils vorherrschte, veränderte sich die Architekturtheorie ab ungefähr 1906 grundlegend. Statt Stilfragen wurden soziale Funktion, rationelle Planung und ökonomisch-organisatorische Belange in den Mittelpunkt gestellt. Diese Umorientierung hängt in erster Linie mit der neuen liberalen Stadtverwaltung in Budapest zusammen, die für eine neue Städteplanung und Baupolitik eintrat. Die Förderung der Bau-



Ödön Marffy, Selbstporträt. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

konjunktur und der urbanen Städteplanung, die sich auch auf den Vorstadtgürtel erstreckte, gab der jungen Architektengeneration die Möglichkeit, auf dem Gebiet des Kleinwohnungsbaues zu experimentieren. Die ungarischen Vertreter der frühen modernen Richtung können nicht als einheitliche Gruppe betrachtet werden. Zwei von ihnen, Béla Lajta (1873–1920) und der Otto-Wagner-Schüler István Medgyaszay (1877–1959) schufen mit ihren einfachen, individuellen Lösungen und rationellen Entwürfen hervorragende Beispiele für damalige Verhältnisse kühner Modernität. Béla Lajtas Haus Rózsavölgyi (1811) stellt mit seinem einfachen klaren Grundriß, der klaren Tektonik und der Reflexion der funktionellen Gliederung auf die Fassade eine vollkommene Lösung des mit Wohnungen kombinierten Geschäftshauses dar. István Medgyaszay errichtet außer den frühen Stahlbe-

tonbauten (in erster Linie Theater und Kirchen) die ersten puritanisch modernen Künstlervillen für zwei Gödölloer Künstler. Die Villenarchitektur stellte das weite Experimentierfeld für die Architekten dar und führte in der Sezession zu zahlreichen individuellen Lösungen. Die in Ungarn ab 1906/07 Fuß fassende Gartenstadtbewegung mit ihren zahlreichen neuen Einfamilienhaustypen war eine beliebte Aufgabe für eine Gruppe von jungen Architekten, die eine national-romantische Stilrichtung vertraten. Ihr Traum war ein bodenständiger, moderner ungarischer Stil, der auf die Formen der mittelalterlichen siebenbürgischen Architektur und der davon abstammenden konstruktiven bäuerlichen Architektur zurückgriff, diesen Formenschatz jedoch im Sinne der englischen Arts- and Crafts-Bewegung interpretierte. Finnische und auch Wiener Vorbilder verschmolzen in dieser Richtung (z. B. Aladár Árkay, Reformierte Kirchen in Budapest, 1913), die im Geist der sezessionistischen Konzeption vom Gesamtkunstwerk auch die Gestaltung der Interieurs umformte.

Die in graphisch erlesenen Zeitschriften (z. B. A HÁZ, Das Haus, 1908/11) publizierten Ensembles des ungarischen national-romantischen „Brettstils“ blieben eigenartige Beispiele der wenigen Künstlerheime, die vor 1914 errichtet wurden; im allgemeinen Kunstbewußtsein repräsentierten sie allerdings typische, echt-ungarische Interieur-Kunst. Der Stil mit seiner an die siebenbürgische Bautradition anknüpfenden Bauart ist eigentlich die ungarische Version des in Mitteleuropa aufblühenden „Heimatstils“.

Wenn wir versuchen die eigenständigen Charakterzüge der Kunst um die Jahrhundertwende gegenüber den anderen Nationen in der Monarchie herauszuarbeiten, so müssen wir festhalten, daß, abgesehen von vereinheitlichenden Tendenzen bei Gegenständen der „Massenkultur“ (z. B. öffentliche Gebäude, kunstgewerbliche Massenprodukte etc.), auf der Ebene der Hochkultur die Künstler um eine deutliche Abhebung von der Kunst der Nachbarländer bemüht waren. Von zwei Wünschen war die ästhetische Kultur in Ungarn erfüllt: man wollte einerseits einen ausgeprägt ungarischen Charakter entwickeln, träumte von einem Nationalstil, andererseits wollte man modern sein, sich

auf dem höchsten europäischen Niveau der Avantgardebewegungen. Meist lebten beide Ziele in Symbiose miteinander, doch einmal standen die national gefärbten Intentionen im Vordergrund, ein anderes Mal der Drang avantgardistisch zu sein. Die dominierende und nur langsam an Bedeutung verlierende Bastion des konservativen historischen Akademismus haben die modernen Kunsttendenzen in zwei Wellen durchbrochen. Die erste war von Stilexperimenten in Pleinairmalerei und Jugendstil gekennzeichnet und von einem pantheistisch-mystischen Symbolismus begleitet. In dieser Periode dominierte die Gesinnung der *l'art pour l'art*, und man versuchte die Reformen begrenzt auf dem Gebiet der Kunst durchzusetzen. Auch in der Architektur standen vornehmlich Fragen des ungarischen Baustils und der Ornamentik im Vordergrund.

Nach den Krisenjahren 1903/05 trat eine neue Generation in Erscheinung, die sich in größerem Maße auch sozio-kulturellen Fragen widmete. Sie war nicht nur künstlerisch, sondern auch politisch engagiert und ihre avantgardistischen Stilexperimente waren für sie von symbolischer Bedeutung: sie wollte damit eine neue Gesellschaft, eine neue Welt verkünden. Diese neue Künstlergeneration suchte in der Pariser Moderne ihre Vorbilder und war der Vertreter der ersten expressionistischen, kubistischen Stilexperimente, doch behielt sie viel vom Weltbild und von den Träumen der sezessionistischen Ästhetik bei (z. B. eine unermüdliche Suche nach ästhetischer Totalität, nach Stilsynthese). In der Architektur war ihr eine für die neuen sozialen Probleme aufgeschlossene verantwortungsbewußte Denkweise eigen; mit dieser ging eine patriotische Verantwortung – neben kühnen technischen konstruktiven Experimenten – eine individuelle, nur schwer künstlerisch einzuordnende Synthese (Lechner, Lajta, Kós) ein. Ihre Werke konnten historische emotionelle Assoziationen erwecken; für eine dünne Schicht der ungarischen Intelligenz bedeuteten die Experimente dieser drei Architekten die Verkörperung von nationaler Tradition und Mode, ein Verschmelzen von Bodenständigem mit Europäertum.

In dieser Spätzeit des Dualismus brachen auch in Ungarn in allen Bereichen der Kultur Quellen an Talenten und schöpferischen Kräften auf, zu denen

spätere Generationen mit Bewunderung und Nostalgie zurückkehren konnten, um aus ihnen neue Inspiration und Hoffnung zu schöpfen.

Literatur (in Auswahl):

TIBOR BAKONYI – MIHÁLY KUBINSZKY, Lechner Ödön. Budapest 1981 – MÁRIA BERNÁTH, Rippl-Rónai József. Budapest 1976 – LAJOS FÜLEP (Hrsg.), A magyarországi művészet története. Budapest 1970 – L'anima e le forme 1890–1919. Ausstellungskatalog

Mailand 1981 – Lechner Ödön. Ausstellungskatalog Budapest 1985 – Lélek és forma. Magyar Művészet 1896–1914. Ausstellungskatalog Budapest 1986 – AKOS MORAVÁNSZKY, Die Architektur der Jahrhundertwende in Ungarn und ihre Beziehungen zu der Wiener Architektur der Zeit. Wien 1983 – LAJOS NÉMETH, Csontváry Kosztka Tivadar. Budapest 1981 – DERS. (Hrsg.), Magyar művészet 1890–1919, 2 Bde. Budapest 1981 – KRISZTINA PASSUTH, A nyolcok festészete. Budapest 1967 – ISTVÁN RÉTI, A nagybányai művésztelep. Budapest 1954 – JUDITH SZABADI, Jugendstil in Ungarn. Budapest 1982 – JÚLIA SZABÓ, A magyar aktivizmus művészete 1915–1927. Budapest 1981 – BÉLA SZÍJ, Gulácsy Lajos. Budapest 1979 – FERENC VAMOS, Lajta Béla. Budapest 1970.