

Adelskultur zeigt eine im europäischen Maßstab auffallende Verbindung von barocker *Ars moriendi* und einer scheinbar naiv-unbekümmerten, das Drastische und das Komische nicht scheuenden Auseinandersetzung mit dem Sensenmann, die ihren Reiz auch aus der offensichtlichen Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Hoch- und Alltagskultur schöpfte. Als nächste Entsprechung zu dieser spezifischen polnischen Todesikonographie des Barock könnte man die spanische Vanitas-Bilderwelt in der Art des Valdés Leal heranziehen – doch fehlt der polnischen Einstellung die allegorisch-metaphysische Überhöhung des spanischen Todesbewußtseins. Keinerlei Analogien in der europäischen Barockkunst finden dagegen die sog. Sargportraits, das sind auf Zinkblech gemalte Bildnisse verstorbener Adliger, die vor allem in den westpolnischen Gebieten um 1650 geschaffen wurden.

Es ist das Verdienst der Ausstellung, hier die ganze künstlerische Spannweite dieses besonderen Genres – von einem naiven, zeichenhaften Realismus bis zu Portraits, die ihre künstlerische Form der römischen Bildnismalerei der Jahre 1600–1650 (wie das Grochowski-Portrait, Kat.Nr. IV,22) verdanken – aufgezeigt zu haben.

Der von Przemysław Mrozowski herausgebene, hervorragend illustrierte Ausstellungskatalog enthält drei interessante Essays von K. MOISAN-JABOŃSKA („Mors, iudicium, infernus, coelum et purgatorium oder über die Letzten Dinge“), J. NOWIŃSKI („In umbra mortis“) und P. MROZOWSKI („Siste gradum viator – über die Kommemorierung der Verstorbenen in der Kunst des Alten Polen“), bei denen aber das Fehlen von komparatistischen Bezügen und Verweisen auf solche neueren Veröffentlichungen zur Ikonographie des Todes wie die von Aries, Llewellyn, aber auch die ältere fundamentale Untersuchung von Wentzlaff-Eggebert (1975) auffällt. Die Katalogeinträge sind in der Regel informativ, wenngleich nicht immer in ikonographischer Hinsicht ausreichend fundiert. Beigefügt ist eine Liste der Ausstellungsexponate in englischer Sprache.

SERGIUSZ MICHALSKI

Augsburg

Ungarn. Goldene Jahrhundertwende. Aufbruch in die Moderne. Malerei 1890 bis 1914; Hrsg. Brigitte Reinhardt; Ulm: Ulmer Museum, 9. Juli bis 3. September 2000; 115 S., 51 Farb- und mehrere SW-Abb.; ISBN 3-928738-28-3; DM 34,-

Das 2. Internationale Donaufest in Ulm war für das örtliche Museum ein Anlaß, dem Lauf der Donau nach Osten zu folgen und den Blick auf die ungarische Malerei der Jahrhundertwende zu richten. Im Gegensatz beispielsweise zur Mannheimer Ausstellung von 1989 (80 Jahre ungarische Malerei von der Romantik bis zum Surrealismus) konzentrierte sich die Ulmer Auswahl auf Werke der Jahrhundertwende, die bis auf wenige Ausnahmen die künstlerische Neuorientierung insbesondere im Jahrzehnt vor Ausbruch des I. Weltkrieges bezeugen. Die Ausstellung des Ulmer Museums hat mit der von Mannheim gemeinsam, daß die gezeigten Werke ausschließlich von der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest bereitgestellt wurden. Die Aus-

wahl der reichlich 50 Gemälde von 27 Künstlern besorgte mit ANDRAS ZWICKL der zuständige Kurator der Budapester Nationalgalerie. Zwickl verfaßte auch den vorangestellten und mit mehreren historischen Fotos illustrierten Beitrag zur Geschichte der ungarischen Malerei von 1890 bis 1914 (S. 8–21) und acht die folgenden Abteilungen einleitende Texte. Mit einer Ausnahme wurden alle im Katalog verzeichneten Werke jeweils auf einer eigenen Seite farbig abgebildet. Kurzbiographien der Künstler (S. 104–112) und eine jeweils einseitige Auswahl von Ausstellungen zur ungarischen Kunst im 20. Jahrhundert und von seit 1925 erschienener Literatur beschließen den Katalog.

Am Beispiel der drei in Deutschland nicht unbekannt, in der Ausstellung allerdings nicht vertretenen Maler Mihaly Munkacsy, der kurzzeitig den jungen Liebermann faszinierte, Pál Szinyei Merse und Gyula Benczur, die wie viele andere Maler des Landes längere oder kürzere Zeit in München lebten, charakterisiert Zwickl im einführenden Beitrag sowohl Ausgangspunkt und Verlaufsformen der künstlerischen Entwicklung in Ungarn, die sich nach dem Ausgleich von 1867 und vor dem Hintergrund des allgemeinen ökonomischen Aufschwungs in enger Anlehnung an die westeuropäische Malerei vollzog und diese mitgestaltete. Deutlich wird dies auch an Zwickls Ausführungen zur Herausbildung eines lebendigen Ausstellungswesens in Budapest.

Viele der ausgestellten Werke belegen unabhängig von den individuellen Besonderheiten die Ausstrahlungskraft der jeweiligen Vorbilder in München oder Paris. Die stilistische und thematische Bandbreite der gezeigten Werke reicht dabei von der historisierenden (Bertalan Karlovsky) und zeitgenössischen Genremalerei (Gyula Kardos, Lajos Deák-Ébner, István Csók) über impressionistische (Simon Hollósy, János Vaszary) und symbolistische Auffassungen (László Hegedüs, Károly Ferenczy) bis hin zu Gestaltungen, die von den Fauves bzw. dem deutschen Expressionismus beeinflusst sind (Lajos Tihanyi, Sándor Galimberti, Ödön Márffy), oder die Auseinandersetzung mit Cézanne, Gauguin oder van Gogh suchen (Róbert Berényi, Vilmos Perlrott-Csaba, Bertalan Pór, József Rippl-Rónai). Für das Schaffen vieler ungarischer Künstler war neben der Schulung in München und Paris die zeitweilige Beteiligung an einer der ländlichen Kolonien in Szolnok, Kecskemet oder Nagybanya kennzeichnend. Nicht zuletzt hierdurch sind auch spezifisch ungarische Elemente in die Malerei eingeflossen. Diese werden nicht nur in motivischer (Izsák Perlmutter, Hollósy), sondern mitunter auch in luministischer Hinsicht (Ferenczy, Adolf Fényes) deutlich.

Parallel zur westeuropäischen und deutschen Entwicklung und häufig in Zusammenhang mit den Koloniebildungen entstanden in Ungarn mehrere teilweise auseinander hervorgehende Künstlergruppen. Die Gliederung des Kataloges in sieben dieser Gruppen – nach einer Eingangsabteilung, welche die stilistisch vielfältigen Beiträge des Landes auf der Pariser Weltausstellung im Jahr 1900 zusammenfaßt – beruht auf detaillierten Kenntnissen. Allerdings scheint die starke Gliederung nicht immer zweckmäßig, denn einerseits resultieren aus der chronologischen und personellen Entwicklung der Zusammenschlüsse Zuordnungen einzelner Künstler zu

mehreren Gruppen (Csók, Fényes, Ferenczy, Perlrott-Csaba, Rippl-Rónai), und andererseits sind ähnliche Gestaltungsweisen wiederholt in verschiedenen Gruppen zu finden (so z.B. von Galimberti und Tihanyi bei den NEOS sowie von Márffy bei den suchenden ACHT; oder von Perlrott-Csaba bei den NEOS und MIÉNK II und Berény bei MIÉNK IV). Hierdurch wird die in den Einführungstexten mehrfach an einzelnen Künstlern festgemachte stilistische Abgrenzung der Gruppen relativiert.

Der dem Übergang zu den modernen Stilen des frühen 20. Jahrhunderts vorausgehende Durchbruch der Freilichtmalerei bzw. zu impressionistischen Auffassungen – hiermit waren schließlich auch in den ungarischen Kolonien die Herausbildung eines malerischen bzw. pastosen Farbauftrages und die beginnende Loslösung von der Gegenstandsbedeutung verbunden – hätte man sich auf Grund der zukunftsweisenden Bedeutung breiter dokumentiert gewünscht (z.B. durch Frigyes Strobenz (1856–1929), von dem bereits mehrere Werke schon von der Budapester Landesgalerie, einem der Vorläufer der heutigen Nationalgalerie, erworben wurden). Nahezu unberücksichtigt bleibt auch die Frage, inwieweit von der österreichischen Kunst, beispielsweise vom Wiener Stimmungsimpressionismus, Impulse für den ungarischen Aufbruch in die Moderne ausgegangen sein können. Der punktuelle Verweis auf August Pettenkofen (S. 13), der wohl zuerst die malerischen Qualitäten der Tiefebene an der Theiß entdeckte und der in Paris vielleicht nicht nur Lajos Deák Ébner Studienreisen nach Szolnok empfahl, deutet an, daß es hier zu entsprechenden Anregungen gekommen ist. Die Konzentration auf Werke, die im Jahrzehnt vor dem I. Weltkrieg entstanden sind (etwa vier Fünftel der Exponate), verleiht der Werkauswahl eine gewisse Einseitigkeit, die dem im Titel der Ausstellung angekündigten Aufbruch nicht in vollem Maße Rechnung trägt. Allerdings werden Leser bzw. Betrachter durch die Vielfalt der späteren Stile reichlich entschädigt.

In Ergänzung zu den thematisch ähnlichen Ausstellungen in Osnabrück (*Pleinair-Malerei in Ungarn. Impressionistische Tendenzen 1870 bis 1910*, 1994), Den Haag/Gent (*Hongarische Schilderkunst 1860–1910*, 1995) und Dijon (*Budapest 1869–1914. Modernité hongroise et peinture européenne*, 1995) verdeutlicht der Katalog mit seinen aussagekräftigen Bildbeispielen, daß der Aufbruch in die künstlerische Moderne nicht auf einzelne Künstler oder Länder zu beschränken ist, sondern ein europäisches Phänomen war.

ULF HÄDER

*Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste
Magdeburg*