

München und die Kunst Ungarns 1800 bis 1945
(Einige Bemerkungen zur Revision der modernen ungarischen Kunst)

Für Frau Dr. Antonia Izsó

Die bayerische Landeshauptstadt München ist im 19. Jahrhundert und darüber hinaus auch noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts — neben Paris, Rom, Berlin und Wien — als „Kunststadt“ par excellence weltberühmt geworden. Diese Feststellung ist besonders aus osteuropäischer Sicht gerechtfertigt. Zahlreiche Fäden kultureller und künstlerischer Art führen uns von hier aus nach dem Osten Europas, in die Städte Albaniens, Bulgariens, Griechenlands, Jugoslawiens, Polens, Rumäniens, Rußlands, der Tschechoslowakei und Ungarns, und auch umgekehrt. Vor allem war es die Stadt des „Kulturkönigtums“ MAXIMILIAN JOSEPHS (1799—1825), LUDWIGS I. (1825—1848), MAXIMILIANS II. (1848—1864), LUDWIGS II. (1864—1886) und LUITPOLDS (1886 bis 1912), ferner der schon kritischeren Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, die ihren Namen in die neuzeitliche Kulturgeschichte Osteuropas unauslöschbar eingepägt hat.

Die Kulturbilanz, mit der NORBERT LIEB in seinem schönen, wenngleich allzu positivistisch bestimmten Buch über die Stadtkultur Münchens, das 19. Jahrhundert eröffnet hat, sei in Erinnerung gerufen¹:

Dabei erscheint als Lastposten zunächst die „Säkularisation“. Reformen waren unumgänglich, staatspolitische Notwendigkeiten kaum anfechtbar. Doch die Tendenz der Säkularisation war von Haß vergiftet, und in der Durchführung ihrer Maßnahmen äußerte sich ein fast bilderstürmerischer Barbarismus. Andererseits muß man es als positiv anrechnen, daß viele verschollene Geschichtszeugnisse, verborgene Kunst- und Geistes-schätze damals durch ihre Vereinigung in staatlichen Sammlungen erst zu wissenschaftlicher Auswertung und öffentlicher Wirkung gekommen sind.

Die Preisgabe der alten Befestigung ermöglichte die stadtbauliche Entfaltung. Aus der altbayerischen Landeshauptstadt und Kurfürstenresidenz wurde Königssitz und Staatsmetropole des aufs Doppelte vergrößerten Staates Neubayern. 1821 erhielt München einen Erzbischofssitz, die Frauenkirche wurde zur Kathedrale.

Auf manch wesentlichem Gebiet hatte die stammhafte Bindung der vorigen Zeit eine feste Substanz gebildet. Nun wurde der alte Kulturkomplex durch eine neue, geistig-literarische Kultur abgelöst oder wenigstens ergänzt. Der aufgegebenen einstigen Glaubenseinheit traf die freie Bildungsidealität gegenüber. Jene war eine gestaltzeugende, volkssammelnde Wirklichkeit gewesen; diese bedeutete eine Summe individueller Ziele, die erst zu erfüllen und zu verschmelzen waren.

1826 verlegte LUDWIG I. die alte bayerische Landesuniversität nach München. So wurde die Hauptstadt auch Residenz der Wissenschaften. Den Wissenschaften dienten auch die durch die staatliche Neuorganisation riesig gemehrten Bestände der Hof- und Staatsbibliothek, der Archive, der Gemäldegalerie. LUDWIGS erste Idee war eine Elitesammlung der Skulptur, die Glyptothek. Breitere Wirksamkeit hatte in der Maler- und Fremdenstadt die Gemäldegalerie. Auffallend spät, erst in den fünfziger Jahren, entstand das „Bayerische Nationalmuseum“.

1. Das Folgende meist wörtlich nach LIEB.

Auch auf dem Gebiete der Literatur und Wissenschaft, des Theaterlebens und der Musik häuften sich die schöpferischen Faktoren, die den Rang der Stadt erhoben haben. Uns interessiert aber besonders der Bereich der bildenden Künste, insbesondere der Malerei, in der wir die stärksten Akzente künstlerischer Tätigkeit registrieren können. Das kulturelle Leben der Stadt wurde hier nämlich mehr als anderswo auf die formgestaltende Kunst bezogen, aus ihr entwickelt. In der napoleonischen Gründerzeit, der Ära des aufgeklärten Staatsrationalismus, entstand die neue „Akademie der bildenden Künste“, als deren Generalsekretär 1808 der Philosoph SCHELLING ernannt wurde. 1811 folgte die erste Kunstausstellung. 1824 trat der „Kunstverein“ ins Leben, dessen Mitgliederzahl mit 272 aber nach zwei Jahrzehnten schon auf mehr als 3000 gestiegen war. Von der Mitte des Jahrhunderts an kamen dazu verschiedene Organisationen zur Förderung der Kunst und des Kunsthandwerks. 1854 eröffnete man den „Glaspalast“ mit einer „Industrieausstellung“, die Technik, Kunsthandwerk und Werke der bildenden Kunst nebeneinander zeigte, in einem zeitgeistigen dekorativen Arrangement von „Zivilisation“.

Damit ist im großen und ganzen von der Seite der „Kunststadt“ München umschrieben, welche Faktoren des Kunstlebens hier die stärkste Anziehungskraft für die Länder Osteuropas bedeuten konnten oder wirklich bedeutet haben. Kurz und gut: die Stadt als gebautes „Kunstwerk“, die Bildungsidealität der Stadt, ihre Bildungsstätten und -möglichkeiten verschiedener Art.

Obwohl der internationale Charakter des Münchner Kunstlebens in diesen hundertfünfzig Jahren — zwischen 1800 und 1945 — stets bekannt war, das wahre Gesicht dieses Problems ließ sich doch bis heute verbergen. Es mag vorerst vielleicht erstaunlich klingen, uns erscheint aber dies als das Problem einer kunsthistorischen Interpretation der Epoche schlechthin, in dem wir das Zusammenwirken nationaler Kräfte des kontinentalen Kunstlebens erblicken können; ein Zusammenwirken, in dem die Malerei die Frühform ihrer heutigen internationalen bzw. interkontinentalen Verbreitung angenommen hat.

In diesem Sinne soll das Ziel jene Betrachtungsweise werden, — um mit HANS SEDLMAYR zu sprechen —, „die die Kunst als Vergangenheit, als Niederschlag eines vergangenen Geschehens nimmt . . .“ — „Es ist eine große Grunderkenntnis der neueren Kunstgeschichte, daß es nicht nur möglich ist, festzustellen, ‚wie es gewesen ist‘ (RANKE), sondern, daß in dem, was geschehen ist, vieles und mehr als man erwarten konnte — auch mit einer Art innerer Notwendigkeit der Ereignisse geschieht (RIEGL). Es gibt sinnvolle Abläufe der ‚Geschichte‘, in der sich das Notwendige mit dem Zufälligen immer neu und eigentümlich verflucht. Es gibt sie sogar innerhalb der isolierten Geschichte der Kunst; was seinen tiefsten Grund wohl darin hat, daß Kunstwerke aus Kunstwerken (nämlich als bewußte oder unbewußte Auseinandersetzung ihrer Schöpfer mit anderen Kunstwerken) entstehen².“

Streng betrachtet erscheint uns so das Bild, das HANS KARLINGER über „München und die Kunst des XIX. Jahrhunderts“ geschrieben hat, längst unzureichend. Aber auch die große retrospektive Ausstellung „München 1869—1958, Aufbruch zur modernen Kunst“ geht einfach an unserem Problem vorbei. Das hat schon THOMAS VON BOGYAY richtig gesehen, indem er hervorgehoben hat, daß sie eben „den internationalen Charakter des Münchener Kunstlebens im späten 19. Jahrhundert außer acht gelassen“

2. SEDLMAYR S. 254 f.

hat. „Es wurde nicht einmal angedeutet, was die Isarstadt den fremden Künstlern durch die Entfaltung verborgener Möglichkeiten bieten konnte³.“

Vor BOGYAY befaßte sich auch EMANUEL TURCZYNSKI mit diesem Problem in seinem Aufsatz „München und Südosteuropa“ (1961). TURCZYNSKI betonte es bereits, daß „München neben Wien und Paris einen der Hauptorte darstellt, der für die Entwicklung der modernen Malerei und Bildhauerkunst Südosteuropas von ganz besonderer Bedeutung war“. Das Schwergewicht liegt in dieser Arbeit TURCZYNSKIS themengemäß im Südosten. Die Beziehungen der Nordslawen und der Russen zur „Kunststadt“ München berührt er mit keinem Wort. Das Ergebnis scheint auch zugunsten dieses Gebietes – des Südostens – zu fallen. „Die Bedeutung Münchens für die bildenden Künste hatte ihre Anziehungskraft auf Griechen und Südslawen in gleichem Maße ausgeübt, während Rumänen und Ungarn sich stärker nach Wien und Paris hingezogen fühlten.“ – Stimmt das nun wirklich?

THOMAS VON BOGYAY ist in seiner Arbeit schon beträchtlich weiter gegangen und hob vier ganz konkrete Beispiele und auch manche andere Zusammenhänge hervor:

„In der Kunst und für den Osten repräsentierte München allein das ganze Land. Dank den königlichen Kunstsammlungen und der 1808 gegründeten Akademie der bildenden Künste, genoß die bayerische Metropole als Kunststadt bald Weltruf. Wie früher Rom und später Paris, zog sie auch die ungarländischen Künstler an. Am leichtesten fanden die Ungarndeutschen den Weg nach München. Im Jahre 1824 meldete sich der erste Kunststudent aus Ungarn; er hieß JOSEPH FISCHER und stammte aus Arad. Einzeln kamen die anderen, gegen Ende der 40er Jahre zwischen 1840 und 1890 sind über 200 aus Ungarn stammende Studierende immatrikuliert worden, die Kroaten sind natürlich nicht mitgerechnet. In den 70er und 80er Jahren verzeichnete man den größten Andrang, das Jahr 1880 steht mit 14 Neuzugängen an der Spitze.“

„Die Schüler der Akademie waren nicht die einzigen Repräsentanten des Karpatenraumes in der Münchner Künstlerwelt. Manche ließen sich dort für längere Zeit nieder. So entstand allmählich eine ganze Kolonie, worüber KARL LYKA, der als angehender Maler selbst in München studiert hatte, ein ganzes Buch schreiben konnte (*Ungarisches Künstlerleben in München von 1867 bis 1896* [Budapest 1952]). Es gibt kaum einen bedeutenden ungarischen Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der nicht seine Münchener Zeit gehabt hätte. Betrachten wir ihre besten Werke, die heute als hervorragende Stationen nicht nur ihrer persönlichen Laufbahn, sondern der ungarischen Kunstentwicklung schlechthin gelten, so stellt sich heraus, daß die meisten eben in München entstanden. Das bedeutet aber, daß nur wenige sich ihrer Münchener Umwelt auch innerlich angepaßt haben. Die eigenartige Atmosphäre der Kunststadt ließ die Verbundenheit mit der Heimat noch stärker empfinden, zugleich wirkte sie aber auf künstlerischem Gebiet befreiend⁴.“

Nach diesen ersten Ansätzen zum Thema taucht nun die Frage auf: Wie könnte man eigentlich die Probleme und Beziehungen, die die „Kunststadt“ München mit ihrer Ausstrahlungskraft auf den Osten Europas, überhaupt kunst-historisch erfassen?

Die allgemeine Lage ist undurchsichtig und kaum ermutigend. Die Feststellungen SEDLMAYRS, die er im Jahre 1948 niedergeschrieben hat, treffen auch heute noch, nach 20 Jahren, die Situation weitgehend:

3. BOGYAY S. 24.

4. EBENDA S. 21 ff.

„So disparat sind die künstlerischen Phänomene des 19. Jahrhunderts, daß noch jede Darstellung etwas Chaotisches angenommen hat. Mit den Stilbegriffen, wie sie für die ältere Kunst Europas entwickelt worden sind, ist ihr nicht beizukommen. Dieses scheinbar chaotische Durcheinander an der Oberfläche verdeckt mächtige und klar faßbare Grundtendenzen, die das Neue des Jahrhunderts bestimmen; gerade auch im Chaotischen zeigt es einen nicht minder bestimmten Charakter wie die älteren großen Epochen der europäischen Kunst. Und erst wenn man die innere Einheit dieser Epoche erfaßt hat, ist die Basis gegeben, um einmal die Geschichte des Zeitalters im einzelnen zu schreiben (wofür noch sehr viel Vorarbeit zu leisten wäre, denn noch sind weite Gebiete der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts Urwald)!“

Eines der größten Hindernisse für die Forschung zeigt sich zum Beispiel darin, daß u. a. die monographische Bearbeitung der Lebenswerke einzelner Künstler selbst noch ganz und gar am Anfang steht, nicht nur in Osteuropa, auch in München. Erst jetzt ebnet sich der Weg, daß man nicht nur die „Bahnbrecher“ der Epoche, die sog. „Revolutionäre“, sondern auch die damals „offiziellen“ Künstler der Gesellschaft in Betracht zieht, deren „epochemachende“ Kraft in der Wirklichkeit oft beträchtlich stärker war als jene der Bahnbrecher⁵. Darüber hinaus müssen wir die wichtigsten Lebensgebiete der bildenden Künste auch erforschen, die bis heute merkwürdigerweise fast unberührt geblieben sind: Die Geschichte der Münchener Akademie und der Akademien Osteuropas, der Privatschulen, der Kunstmuseen und -ausstellungen, der Aufträge des Staates und staatlicher Institutionen, des Kunsthandels (Angebot und Nachfrage) — samt mit den öffentlichen und privaten Ankäufen, mit der Rolle des Kunsthandels in der modernen Bildindustrie. Erst nach der Klärung dieser grundlegenden Fragen könnten wir nur auf diejenige Fragen denken, die das Thema unserer Arbeit — München und die Kunst Ungarns 1800—1945 — aufweist.

Wie wichtig die Klärung dieser Fragen im einzelnen ist, können wir mit einem kleinen Teilproblem gut beleuchten, mit dem Zusammenzählen der ungarischen (bzw. der ausländischen) Studenten der Akademie (s. Anhang). Die vorgelegte Liste spricht zwar schon für sich allein, ein Vergleich mit den Zahlen der ausländischen Studierenden anderer Länder macht das Bild noch deutlicher (in Klammern gesetzt sind die Zahlen der Studierenden der betr. Länder, die zwischen 1809—1945 die Akademie besucht haben):

Ungarn (335), Polen (177), Rußland (130), Tschechoslowakei (93), Jugoslawien (67), Italien (60), Griechenland (51), Rumänien (49), Bulgarien (25), Türkei (24) USA (23), Schweiz (19), Frankreich (16), England (12), Finnland (4), Schweden (4), Spanien (3), Uruguay (3), Brasilien (2), Holland (2), Japan (2), Norwegen (2), Peru (2), Ägypten (1), China (1), Mexiko (1), Neuseeland (1), Portugal (1), Südafrika (1), Venezuela (1).

Münchens Kunstakademie war also für Osteuropa eine sehr bedeutungsvolle Bildungsstätte, vor allem für Ungarn, danach für Polen, Rußland und die Tschechoslowakei, nur an dritter Stelle für den Südosten Europas (vgl. bei TURCZYNSKI).

In einem tieferen Sinn — es muß auch gesagt werden — hat die Stadt aber versagt, um mit GOYA zu sprechen:

„... die Hervorragenden zu schätzen . . ., sie verehren, ermutigen und ihnen Aufträge

5. SEDLMAYR S. 12.

6. Siehe dazu die ersten Versuche im Programm der Fritz-Thyssen-Stiftung: „Historismus und bildende Kunst“; und LIETZMANN.

verschaffen, in denen sie am besten ihre Begabung voranbringen könne, und ihnen mit allen Mitteln helfen, alles zu verwirklichen, was ihre Anlage verspricht — das ist die wahre Protektion der Künste, und es hat sich immer gezeigt, daß die Aufgaben die Menschen groß gemacht haben⁷.“

Was fremde Kräfte in dieser Stadt schöpferisch verwirklicht haben, in vielen Fällen ist es bis heute ohnehin ‚obdachlose Schönheit‘ geblieben, nicht nur in der Wirklichkeit, auch in einem übertragenen Sinn, in dem europäischen Kunstbewußtsein.

Wie sind nun diese Fragen in der ungarischen Kunstgeschichte dargelegt?

Die große, bis heute umfassendste Darstellung der ungarischen Kunstgeschichte („Magyar művészet 1800—1945“) war kaum erschienen (1958), wurde die Notwendigkeit einer noch größeren, umfassenderen ungarischen Kunstgeschichte bald offenkundig. Das ganze Werk haftet sehr an Konventionen und nach ihrem Gesamtcharakter ist es eine „Künstlergeschichte“ *à la carte* VASARIS. Die Rolle Münchens ist durchgehend negativ beurteilt. Fünf Jahre später versuchte Z. HORVÁTH, die moderne Kunst Ungarns in größerem geistesgeschichtlichen Zusammenhang zu würdigen, besonders die der Jahrhundertwende, wo übrigens der Schwerpunkt der kunsthistorischen Probleme lag, und zwar ganz konkret als Parallele zu den Leistungen der sog. „Reformgeneration“ (dt. Ausgabe: Z. HORVÁTH, *Die Jahrhundertwende in Ungarn* [Neuwied-Berlin 1966]). Das Buch wurde, auch von manchen Kunsthistorikern, allgemein als „ausgezeichnet“ gewertet. Diese Anerkennung gebührt ihm in Verbindung mit der ungarischen Kunstgeschichte aber keinesfalls. Gleich am Anfang des betreffenden Absatzes merkt man eine peinliche Ungenauigkeit: KÁROLY FERENCZY war nämlich kein Schüler SIMON HOLLÓSYS, sondern von Anfang an Mitbegründer und bald die führende Persönlichkeit der „Schule von Nagybánya“ par excellence (s. dazu I. GENTHON: *Ferenczy K.* [Budapest 1963] S. 45 ff. und 85 ff., mit Literatur). Was danach folgt, läßt sich nur wie eine kleine Kampfgeschichte zweier einander gegenüberstehenden Künstlergruppen (Schule von Nagybánya — BENCZÜRS Akademie) charakterisieren. Daß dabei u. a. der Maler PHILIPP DE LÁSZLÓ (LAUB) in Betracht gezogen wird, ist an sich noch kein Fehler. Umso schwerer zu verstehen ist, daß der Name eines der größten Künstler der Jahrhundertwende in Ungarn, TIVADAR CSONTVÁRY-KOSZTKA, nicht einmal erwähnt wird, und man könnte es noch freilich fortsetzen, gleich mit LAJOS GULÁCSY usw. Man muß gegen HORVÁTHS Darstellung der ungarischen Malerei um 1900 leider auch grundsätzlich deswegen Einspruch erheben, weil seine Terminologie (vor allem dem westlichen Leser) alles auf den Kopf stellt. Um nur ein einziges Beispiel zu zeigen: Die MALEREI RIPPL-RÓNAI's impressionistisch zu bezeichnen, ist genauso falsch, wie die hohe Kunst FERENCZYs als „Elfenbeinturm-Malerei“ abzustempeln. Diese Art und Weise, Kunstgeschichte „mitzuschreiben“, entbehrt wohl weiterer Kritik. — Da hört man aber bald eine „kritische“ Stimme: Im Jahre 1967 klagt LAJOS NÉMETH schon über die „katastrophale Zurückgebliebenheit“ der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung (*Kritika* 1 [1967] S. 43 f.). Sein neues Buch („*Moderne ungarische Kunst*“ [Budapest 1968, dt. 1969]) läßt aber — und das ist das Deprimierende! — diese Klage wiederum laut werden. Ansichten und Taten widersprechen sich, die Mittel heiligen die Zwecke. Die Scheinprobleme der Wissenschaft (im Sinne MAX PLANCKS) dokumentieren sich freimütig. Noch tiefer und anschaulicher zeigen sich die Probleme einer modernen ungarischen

7. HELD S. 214 ff.

Kunstgeschichte, wenn man das sog. München-Problem und die damit engstens zusammenhängenden Probleme näher anschaut. Dies steht aber nicht allein. Man könnte ähnlich über ein Wien-, ein Berlin-, Rom- oder Paris-Problem sprechen, worunter wir schlechthin all das verstehen, was die ungarische Kunst der künstlerischen Kultur dieser Städte verdanken kann. München hat diesbezüglich eine vorzügliche Stellung: alle Zeichen deuten darauf hin, daß diese „Kunststadt“ Ungarn das meiste gegeben bzw. vermittelt hat. Dagegen „erlebt“ man es überall, wie der sog. „Münchener Realismus“ Pilotyscher Prägung verdammt wird. Das ganze vielschichtige Problem wird auf die Schule und Lehre CARL PILOTYS eingeschränkt, d. h. „desensibilisiert“, verallgemeinert. Die ständig wiederholten „Fluchworte“ gegen PILOTYS Realismus, gegen den Geist der Münchener Akademie, verdecken stets die wahren Probleme.

Aus ungarischer Sicht wäre es viel besser, entscheidender, die folgenden Fragen – parallel zu den oben genannten – zu klären: Eine Strukturanalyse des Gemäldes „Maifest“ von SZINYEI MERSE, Untersuchungen zu den Münchener Anfängen der Kunst KÁROLY FERENCZYS, ein Strukturvergleich zwischen der Malerei HANS VON MAREÉS und FERENCZYS, die Rolle der Münchener Schule von SIMON HOLLÓSY im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Privatschulen (u. a. zum Beispiel mit der Schule von ANTON AŽBÈ – s. dazu N. ŽUPANIČ: *Spomini na slikarja Anton Ažbèta*, in: *Zbornik za umetnosto zgodovino – Lavreae F. Stelè* [Ljubljana 1959] S. 603 bis 633). Zum Aufenthalt T. CSONTVÁRYs in München sind bereits manche Vermutungen ausgesprochen (G. JÁSZAI: *Csontváry – kritische Notizen* [München 1965] S. 28 ff.). Die Kunst LEIBLs und LENBACHS war in ihrer Wirkung für die ungarischen Künstler oft größer und bedeutender als die des vielzitierten PILOTY.

Wie stark die Anteilnahme ungarischer Künstler im Münchner Kunstleben war, kommt noch heute zum Vorschein: der Katalog „100 Jahre Münchener Künstlergenossenschaft“, gegründet 1868 (München 1968) führt unter seinen Mitgliedern in engerer Wahl die folgenden ungarischen Maler auf: I. CSÓK, L. GÁBOR, P. KÁLMÁN, S. KUBINYI, G. MÉSZÖLY, M. MUNKÁCSY, L. PAÁL, B. SZÉKELY, P. SZINYEI MERSE, J. VASZARY, S. WAGNER.

Untersuchungen zur Geschichte der Münchener Akademie aus ungarischer Sicht wären auch sehr wünschenswert, besonders die Tätigkeit ungarischer Professoren betreffend⁸. – Um zu den kleineren Problemen zu kommen, es wäre auch nicht ohne Interesse, die Münchener Jahre des Malers L. MATTYASOVSZKY-ZSOLNAY zu würdigen, evtl. in Konfrontation mit der Malerei CARL SCHUCHS.

Was im großen und ganzen die ungarische Kunstgeschichtsschreibung betrifft, so sollte man endlich auf eine Kunstgeschichte als „Künstlergeschichte“ verzichten; es sollten vor allem die Kunstwerke, sodann die Institutionen der spätkapitalistischen Bildindustrie (Angebot und Nachfrage) in den Vordergrund treten, um der künstlerischen Struktur der Epoche besser zu entsprechen.

Es wäre wohl an der Zeit, Münchens Rolle für die moderne ungarische Kunst allgemein richtig einzuschätzen, ein großes „vivat München!“ hören zu lassen. Es ist nämlich kein Zufall, daß THOMAS MANN noch im Jahre 1932 München mit den folgenden Sätzen würdigen konnte:

„Es ist eine Stadt der Menschlichkeit, des offenen Herzens, der künstlerischen Freiheit,

8. Zur Geschichte der Münchner Akademie steht uns heute nur die längst veraltete Publikation von STIELER zur Verfügung, die nur die Zeit zwischen 1809 und 1859 behandelt.

es ist eine Stadt, in der man zwei Dinge auf einmal spüren, erleben und lieben kann: Volk und Welt. Es kann die Stätte sein oder werden, durch die Deutschland sich am besten, am glücklichsten mit der Welt verbinden und versöhnen mag — eine Weltstadt anderen Sinnes als Berlin, eine weltdeutsche Stadt, weltdeutsch wie Goethe es war und durch ihn einst Weimar.“ (THOMAS MANN: *München als Kulturzentrum* [Ziegelhausen-Heidelberg 1968]).

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Zeit nach 1945: Die Kunstgeschichte Münchens nach dem zweiten Weltkrieg, aus ungarischer Sicht, enthält kaum vergleichbares mit dem Reichtum an Beziehungen in früheren Zeiten. Die Ausstellung zum 20. Jubiläum der wiederaufgebauten Akademie (Junge Künstler der Akademie 1945–1965 [München 1965]) zeigte Arbeiten auch von vier ungarischen Künstlern, von MARGIT BÁRDY, JÓZSEF FÁBIÁN, DÁVID MÁRIA KISS und REZSŐ SOMFAI. Ihre Zahl ist gering, unter den Ausländern bilden sie aber noch immer die „stärkste“ Quote. — Ja, Münchens Akademie war nach dem Zweiten Weltkrieg im Begriffe, eine rein deutschländische Akademie zu werden.

UNGARISCHE STUDENTEN AN DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE MÜNCHEN von 1809–1945 (Auszüge aus den Matrikeln der Akademie; die Jahreszahlen in Klammern geben jeweils das Jahr der Immatrikulation an, die Dauer der Studienzzeit der einzelnen Studierenden wurde nicht vermerkt. Das archivalische Material der Akademie aus den Jahren 1935–45 ist nur fragmentarisch erhalten geblieben.)

- | | |
|-----------------------------|-----------------------|
| Ábrányi, L. (1868) | Bartalits, E. (1917) |
| Ács, F. (1894) | Basa, J. (1899) |
| Aggházy, Gy. (1871) | Bászel, O. (1890) |
| Alexay-Olexak, E. (1912) | Battyhány, Gy. (1907) |
| Alexits, H. N. (1896) | Batzka, A. (1895) |
| Andorkó, Gy. (1902) | Benczúr, Gy. (1861) |
| André, R. (1897) | Benjamin, H. (1903) |
| Aranyossy, Á. (1888) | Bertók, I. (1922) |
| Áron, A. (1876) | Beszédes, K. (1862) |
| Auerfeld, A. (1837) | Bethlen, A. (1880) |
| Back, M. (1928) | Bitzó, G. (1880) |
| Baditz, O. (1876) | Blaskowits, J. (1881) |
| Balassa, F. (1825) | Bogdán, L. (1864) |
| Balean, J. (1912) | Bónai, V. (1901) |
| Bálint, Á. (1894) | Brotzky, G. (1907) |
| Bálint, J. (1908) | Csánki, J. (1891) |
| Balla, J. (1895) | Cserna, K. (1902) |
| Balló, E. (1882) | Cserna, R. (1900) |
| Balló, M. (1894) | Cservenák, G. (1882) |
| Bánd, V. (1920) | Csikász, I. (1905) |
| Bankó, I. (1864) | Csikós, A. (1892) |
| Baranyai-Lőrincz, G. (1914) | Csók, I. (1885) |
| Barát, M. (1902) | Csurcsin, M. (1875) |
| Bársony, G. (1943) | Csúzy, E. (1886) |

- Dedinszky, E. (1904)
 Demjén, L. (1887)
 Déri, K. (1884)
 Diamant, S. (1906)
 Dokuly, L. (1907)
 Dósa, V. (1869)
 Dosnay, K. (1836)
 Dudits, A. (1887)
 Dunaiszky, L. (1847)
 Dunajszky, E. A. (1833)
 Egerváry-Potemkin, G. (1887)
 Eisenhut, F. (1877)
 Emericzy, A. (1897)
 Fábry, A. (1899)
 Faragó, J. (1887)
 Farkas, A. (1875)
 Farkas, B. (1896)
 Farkas, J. (1922)
 Fekete, Z. (1911)
 Fényes, L. (1847)
 Ferenczy, V. (1903)
 Feszl, F. (1839)
 Feszl, J. (1839)
 Feszty, Á. (1874)
 Fink, R. (1915)
 Fischer, J. (1824)
 Fodor, I. (1928)
 Fortunszki, L. (1882)
 Földváry, G. (1876)
 Fürst, S. (1896)
 Gaál, D. (1927)
 Gabara, V. (1882)
 Gál, I. (1901)
 Galimberti, S. (1903)
 Garay, Á. (1884)
 Gergely, S. (1912)
 Gily, I. (1839)
 Glatter, Gy. (1905)
 Glatz, O. (1891)
 Greguss, I. (1873)
 Gurla, A. (1843)
 Gyárfás, J. (1877)
 Gyenis, J. (1901)
 Gyulai, L. (1868)
 Gyurkó, P. (1929)
 Gyurkovits, F. (1903)
 Gyücky, B. (1880)
 Halasy, E. (1922)
 Halmi, A. (1887)
 Haluványi, A. (1923)
 Hannó, A. (1939)
 Hanula, J. (1892)
 Harsányi, A. (1907)
 Harta, F. (1906)
 Havas, B. (1893)
 Hegedűs, A. (1871)
 Hegedűs, A. (1931)
 Hein, J. (1900)
 Hollaky, F. (1881)
 Hollósy, J. (1880)
 Hollósy, S. (1878)
 Horváth, A. (1900)
 Horváth, B. (1908)
 Horváth, M. (1908)
 Hrinják, E. (1878)
 Hubay, A. (1919)
 Igaly, V. (1908)
 Irányi, A. (1862)
 Istók, J. (1892)
 Ivánkovits, A. (1863)
 Iványi, M. (1860)
 Izsó, M. (1859)
 Jakobovits, A. (1901)
 Jandrassik, E. (1880)
 Jankó, E. (1889)
 Jánosi, J. (1896)
 Jaszusch, A. (1906)
 Jeney, J. (1908)
 Jeszenszky, G. (1883)
 Jobbágy, M. (1903)
 Juhász, J. (1905)
 Kacziány, E. (1873)
 Kadó, E. (1900)
 Kaland, M. (1895)
 Kálmán, E. (1911)
 Kálmán, P. (1906)
 Kalmár, A. (1924)
 Kamanházy, V. (1890)
 Karacsay, I. (1858)
 Karcsay, L. (1879)
 Kardos, Gy. (1877)
 Karlovszky, B. (1878)
 Kassai, F. (1889)
 Kelemen, E. (1922)
 Keleti, G. (1892)
 Kéméndy, J. (1879)

- Keményffy, J. (1896)
Kende, J. (1884)
Kerény, J. (1908)
Kern, A. (1928)
Keszászki, J. (1900)
Keszthelyi, S. (1895)
Khor, J. (1838)
Kieselbach, G. (1913)
Kiss, A. (1880)
Kiss, G. (1875)
Knopp, J. (1847)
Knyasskó, A. (1894)
Kohányi, K. (1866)
Kondor, D. (1900)
Kónybarczy, J. (1903)
Kopilovich, H. (1903)
Kosztá, J. (1893)
Kotász, P. (1900)
Kotsching, S. (1920)
Kovács, J. (1884)
Kováts, I. (1893)
Kozics, F. (1881)
Köllő, M. (1879)
Kövér, J. (1879)
Kövér, J. (1906)
Kubányi, L. (1881)
Kubáts, A. (1921)
Kubinyi, S. (1893)
Kukán, G. (1911)
Kukuli, F. (1887)
Kuncz, J. (1846)
Kúnfy, L. (1891)
Lakos, A. (1894)
Lakos, J. (1907)
Lányi, E. (1886)
László, Zs. (1904)
Laub (László), F. (1890)
Lenkey, E. (1893)
Liezenmayer, S. (1856)
Lika (Lyka), K. (1888)
Lóth, J. (1907)
Luspay, Ö. (1898)
Makó, A. (1870)
Mály-Jolbey, J. (1893)
Margitay, J. (1896)
Margitay, T. (1879)
Mattyasovszky, L. (1906)
Matykó, S. (1912)
Mayer, M. Gy. (1921)
Mednyánszky, L. (1872)
Mester, H. (1823)
Mihajlovits, M. (1908)
Mitrovsky, M. (1896)
Molnár, G. (1847)
Molnár, J. (1847)
Molnár, J. (1872)
Mondok, K. (1903)
Morres, E. (1906)
Munkácsy, M. (1866)
Murgas, J. (1890)
Müller, M. (1917)
Nagy, I. (1897)
Nagy Balogh, J. (1899)
Németh, F. (1943)
Nenadovics, S. (1921)
Neogrády, A. (1886)
Niemetz, E. (1897)
Nógrádi, (1906)
Novotni, J. (1852)
Oláh, A. (1908)
Olgyay, F. (1891)
Orlik, E. (1891)
Paczka, F. (1872)
Páldy, Z. (1905)
Pálffy, P. (1921)
Pall, A. (1904)
Pállya, V. (1886)
Pap, H. (1882)
Pataky, E. (1871)
Pataky, L. (1880)
Pechán, J. (1890)
Pécz, H. (1835)
Peille, R. (1893)
Petrovics, J. (1876)
Piller, F. (1899)
Pillity, L. (1870)
Pironcsák, A. (1896)
Pistory, K. (1848)
Polányi, G. (1910)
Pór, B. (1900)
Pósa, G. (1844)
Pörge, G. (1877)
Protiwinsky, F. (1909)
Rajky, I. (1905)
Rajzó, M. (1882)
Rákosi, E. (1906)

- Raskó, F. (1855)
 Répászky, M. (1858)
 Réthy, L. (1869)
 Robicsek, J. K. (1885)
 Rombay, A. (1909)
 Roskovics, I. (1880)
 Roth, H. (1905)
 Rózsaffy, D. (1897)
 Rusznyák, S. (1904)
 Ruszti, Gy. (1905)
 Ruzicska, Gy. (1922)
 Sajósy, A. (1857)
 Salamon, G. (1864)
 Sámuel, K. (1905)
 Sándor, J. (1905)
 Sárdy, I. (1872)
 Sárdy, P. (1873)
 Sárkány, Gy. (1905)
 Savely, D. (1890)
 Schubert, E. (1899)
 Schullczus, F. (1889)
 Sebők, J. (1904)
 Segner, L. (1900)
 Semiczky, G. (1909)
 Senyei, K. (1883)
 Sidló, F. (1904)
 Siklódy, E. (1903)
 Simay, E. K. (1899)
 Sochan, P. (1886)
 Sonnenschein, G. (1851)
 Spisák, E. (1893)
 Szabó, A. (1875)
 Szabó, D. (1912)
 Szabó, J. (1905)
 Szabó, L. (1889)
 Szamosy, L. (1886)
 Szárics, E. (1881)
 Szászvárosi, J. (1895)
 Széchényi, I. (1922)
 Székely, B. (1860)
 Székely, Zs. (1905)
 Szekulits, A. (1900)
 Szentistványi, Gy. (1911)
 Szeremley, J. (1896)
 Szerencsi, Z. (1922)
 Szilvitzky, S. (1882)
 Sztittner-Egri, D. (1894)
 Szmrecsányi, O. (1907)
 Szobonya, M. (1882)
 Szűts, S. (1910)
 Stefes, J. (1893)
 Stetka, Gy. (1881)
 Strmischt, A. (1910)
 Strobentz, F. (1880)
 Tahy, J. (1892)
 Tegye, L. (1893)
 Tegye, R. (1924)
 Telepy, K. (1851)
 Teőke, A. (1896)
 Teutsch, J. (1903)
 Teutsch, W. (1906)
 Tolnay, H. (1883)
 Tóth, Gy. (1911)
 Tóth, L. (1886)
 Tóth-Molnár, F. (1893)
 Tölgyessy, A. (1873)
 Török, Gy. (1907)
 Uher, A. (1922)
 Unger, A. (1886)
 Unger, J. (1849)
 Vágó, P. (1877)
 Vándory, E. (1883)
 Várady, A. (1920)
 Varga, E. (1909)
 Vastagh, G. (1889)
 Vastagh, Gy. (1886)
 Vaszary, J. (1887)
 Vécsey, P. (1888)
 Verebély, R. (1887)
 Veress, Z. (1891)
 Vesztróczy, E. (1896)
 Vígh, F. (1904)
 Virág, Gy. (1901)
 Vladar, E. (1902)
 Vogyeráczky, N. (1900)
 Vujovits, I. (1925)
 Wagner, G. (1903)
 Wagner, S. (1857)
 Wimmer, D. (1899)
 Zala, G. (1882)
 Zareczky, C. (1889)
 Zavatzky, A. (1840)
 Zemplényi, T. (1886)
 Zilzer, A. (1884)
 Zombory, L. (1898)
 Zórád, G. (1917)

Schriftumsverzeichnis

- BOGYAY, TH. v. Bayern und die Kunst Ungarns. München 1964.
HELD, J. Goyas Akademiekritik. in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Bd. XVII (1966).
Historismus und bildende Kunst. München 1965.
LIEB, N. München — Lebensbild einer Stadtkultur. München 1952.
LIETZMANN, H. Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. München 1968.
SEDLMAYR, H. Verlust der Mitte. Salzburg 1948.
STIELER, E. v. Die königliche Akademie der bildenden Künste zu München. München 1909.