Eötvös Loránd Universität
Philosophische Fakultät

Markója Csilla

„Die menschliche Landschaft." Natur und menschliche Natur in der Kunst von Mednyánszky im Spiegel der neuen Quellen. Mednyánszky-Aufsätze

Doktorvater:
Dr. Tímár, Árpád

Mitglieder der Prüfungskomission:
Dr. Passuth, Krisztina (Vorsitzende)
Dr. Gellér, Katalin (Gutachterin)
Dr. Császtvay, Tünde (Gutachterin)
Dr. Ágoston, Julianna (Protokollführerin)
Dr. Gergely, Marianna
Dr. Eörsi, Anna

Thesen der PhD.-Dissertation

Doktorandenschule der ELTE (Kunstgeschichte)
Budapest 2007

Gegenstand der Dissertation und kurze Forschungsgeschichte

Gegen Ende der 1990-er Jahre, als ich begann, mich mit der Kunst von László Mednyánszky (1852–1919) zu befassen, hatte ich den seltsamen Eindruck, dass man über diesen ausserordentlichen Maler unwahrscheinlich viel, gleichzeitig jedoch irgendwie wenig wusste. Seltsamerweise existiert dieses Gefühl trotzdem weiter, dass die vergangene, beinahe ein Jahrzehnt umfassende Zeit einen beachtlichen Fortschritt in der Grundlagenforschung bedeutete. Mit dem Leben und den Grundzügen der Kunst von Mednyánszky beschäftigten sich seine Monographen von 1905 an: Zunächst Dezső Malonyay, der bereits zu Lebzeiten des Künstlers ein Buch veröffentlichte, dann Mária Schanzer in ihrer Doktorarbeit, und schließlich Ernő Kállai, der seine Informationen wohl vom Schüler des Künstlers, István Farkas, sowie von den noch lebenden Nachkommen der Familie Mednyánszky–Czóbel eingeholt hat. Letzterer schuf dadurch eine Monographie, die bis heute als vollständig bezeichnet werden kann. Die Prinzipien der Forschung neuerer Zeit bestimmte Mihály Sarkantyú durch das Thematisieren des Zusammenhangs zwischen Skizzen und der Problematik der Datierung. Darüber hinaus stand auch ihnen bereits eine derart große Zahl der primären Quellen zur Verfügung, dass man praktisch weder auf die Fachliteratur, noch auf die Analyse der damaligen Rezeption angewiesen war: sie schwelgten in den Daten und Informationen. Neben Kállai hatte auch Dezső Rózsaffy die Ausgabe der Tagebücher des Künstlers geplant. Beide lasen Teile aus den in griechischer Schrift verfassten Notizbüchern, aber die erste Ausgabe der Tagebücher erfolgte, dank Ilona Brestyánszky, erst 1960. Danach wurde jedoch diese Reihe unterbrochen, die Erschließung neuer Quellen wurde nicht fortgesetzt, weitere Ausgaben oder monographische Bearbeitungen waren nicht erschienen, abgesehen von jenem Essay von Mihály Sarkantyú, der eher als Forschungsentwurf zu betrachten ist, und den der Verfasser infolge seines bedeaurlicherweise frühen Todes nicht als Monographie ausarbeiten konnte, bzw. von der Szolnoker Ausgabe der Auszüge der Tagebücher von Mária Egri. Nicht nur die Aufsätze und Publikationen über Mednyánszky wurden sporadisch. In diesen Publikationen war die Wirkung jener Tatsache zu spüren, dass das Œuvre des Künstlers zwischen Ungarn und der Slowakei geteilt ist. Die Erforschung der früheren Perioden von Mednyánszky wurde praktisch unmöglich und es begann eine parallele Geschichtsschreibung, wobei über die slowakischen Ergebnisse die ungarischen Kunsthistoriker kaum etwas vernahmen. Dieser unselige Zustand verbesserte sich während der Vorbereitungen der retrospektiven Ausstellung der Ungarischen Nationalgalerie im Jahre 2003, in einigen grundlegenden Fragen jedoch – wie z.B. die der nationalen Identität oder der Schreibweise des Namens von Mednyánszky – konnte man keinen gemeinsamen Nenner finden.

Trotz des anfänglichen Reichtums und der relativen Erschlossenheit der Laufbahn des Künstlers hatte ich von Anfang an das Gefühl, dass von den Werken selbst sehr wenig zu wissen ist. In den popularisierenden Alben wurden immer dieselben Gemälde reproduziert, ein bedeutender Teil des Bildmaterials der Monographien und zeitgenössischen Ausgaben war nicht identifizierbar. Dieser bei weitem nicht befriedigenden Lage wurde man sich erst bewusst, als während der Bearbeitung des Kállai-Nachlasses der handgeschriebene Œuvre-Katalog auftauchte, in dem Kállai etwa 2000 Mednyánszky-Werke mit vollständiger Datenbasis aufzählte. Dabei stellte sich heraus, dass ohne die Reproduktion des jeweiligen Werkes die Gemälde schwerlich zu identifizieren sind – aber der Grossteil ist sowieso verloren gegangen, oder man weiss nichts über sie. Diesen Erkenntnissen schlossen sich die Erfahrungen der slowakischen Studienreisen an: nach dem ersten Besuch in Strazky/Nagyőr und der Bearbeitung der slowakischen Fachliteratur wurde klar, dass in slowakischen Museen und Privatsammlungen Hunderte von unbekannten Mednyánszky-Werken aufbewahrt sind. Darüber hinaus gelang es, auch in Wien Werke zu finden. Was die Privatsammlungen betrifft: In den Auktionen des nach der Wende immer lebhafteren Kunsthandels tauchten Dutzende von Gemälden auf, darunter großformatige, repräsentative Stücke und auch bedeutende Figurendarstellungen des Künstlers.

Plötzlich schien es, als ob die Mednyánszky-Forschung im Wesentlichen bis dahin überhaupt nicht begonnen hätte. Dieses Gefühl steigerte sich, als ich meine Forschungen in den Depots, in der Graphischen Abteilung und im Archiv der Ungarischen Nationalgalerie fortsetzte: Hier eröffnete sich eine Menge von weniger bekannten oder vollständig unbearbeiteten Quellen bereits bei der ersten Sitzung. Über die Ergebnisse dieser, die Quellen erschließenden und vermessenden Arbeit ist im zweiten Kapitel zu lesen. Parallel mit der Bearbeitung der Quellen begann ich mit meinem Kollegen, István Bardoly zusammen, sie zu veröffentlichen. Dem Aktenmaterial und den handgeschriebenen Tagebüchern der Ungarischen Nationalgalerie schlossen sich solche primäre Quellen an, wie das im Staatsarchiv aufbewahrte Material des Mednyánszky–Wolfner-Prozesses, die deutschsprachigen Memoiren von Nándor Katona (im Archiv des Kunsthistorischen Forschungsinstituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften) oder der Briefwechsel des Künstlers, von denen bis dahin nur die auf Ungarisch geschriebenen Stücke veröffentlicht worden waren. Die Texte der Quellenausgaben wurden mit István Bardoly zusammen redigiert: u.a. bearbeitete ich ein mehr als 800-seitiges Stapel von Manuskripten, das die Entzifferung der Mednyánszky-Tagebücher von Jenő Halmay aus den 1920-er Jahren beinhaltete (mehr darüber im zweiten Kapitel). Es gelang mir zu ermitteln, welche Entzifferung zu welchem Tagebuch zu knüpfen ist und wo es aufbewahrt wird. Parallel damit begann István Bardoly die in griechischer Schrift verfassten Notizbücher – um die 200 – aus dem Original zu lesen. So entstand ein Ausgabe, mit zum Teil revidierten, doch größtenteils davor unbekannten Mednyánszky-Texten, die auf mehr als 400 Seiten mit genauen Fundorten die Aufzeichnungen von Mednyánszky präsentiert. Es war in den 1960-er Jahren bereits ein Tagebuch des Künstlers erschienen, aber es wurde stark zensiert. In den Anmerkungen unserer Quellenausgaben häufte sich ein beträchtliches Wissen an – über die Schauplätze und Beziehungen seines Lebens, über Wirkungen, Modelle und Schicksal, über das zeitgenössische Kunstleben, über die wichtigeren Momente der damaligen Rezeption, über die Mäzene und Kreditgeber des Malers, seine Schützlinge und Schüler: Die Mehrheit dieser Angaben war bis dahin unbekannt, da sie aber fragmentarisch bereits mehrmals veröffentlicht worden waren, hielt ich es für unnötig, sie in die Dissertation einzubauen. Hinter meiner Arbeit steht als „gegenständliche Deckung" diese neu erschlossene Faktensammlung bzw. die Reihe der Quellenausgaben. Wichtigster Anhang, genauer gesagt die „Krone" dieser ist die 2003 zusammen mit der Slowakischen Nationalgalerie veranstaltete große retrospektive Mednyánszky-Ausstellung, von der später auch in Wien eine Auswahl gezeigt worden war. Dabei gelang es, etwa ein halbes Tausend, größtenteils bis dato unbekannte Werke auszustellen

und nicht zuletzt zu datieren. Diese Arbeit verkörperte sich schließlich im kompletten Ausstellungs- und Werksverzeichnis des wissenschaftlichen Katalogs der Ausstellung.[1]

Während der ersten slowakischen Studienreise begann ich, das Bildmaterial von Oberungarn ausfindig zu machen und veröffentlichte die auf die frühen Jahre des Künstlers bezogenen, von den vorliegenden Kenntnissen überraschend abweichenden, höchst informativen Quellen. Die Untersuchung der frühen Jahre wurde später durch die bisher weniger erforschten Daten der Verbindung zwischen Mednyánszky und seinem ersten Meister, Thomas Ender ergänzt (drittes Kapitel). Nächster Schritt war die teilweise Erschließung und Mitteilung der zeitgenössischen Presse. Diese enorme Arbeit wurde durch die rezeptionsgeschichtlichen Aufsätze von Árpád Tímár gekrönt. Das Ergebnis der in Wien verbrachten Monate war eine Quellensammlung über den Stimmungsimpressionismus, sowie die Bekanntschaft von Frau Dr. Sabine Grabner. Ihr ist es zu verdanken, dass Mednyánszky – mit einem deutschsprachigen, wissenschaftlichen Katalog begleitet – auch im Belvedere vorgestellt werden konnte. Zu den späteren Perioden des Künstlers lieferten bedeutende Angaben die im Wiener Kriegsarchiv durchgeführten Forschungen, die in einer Sonderausgabe über die Kriegsmalerei auch für das Publikum erreichbar worden waren: diese erörterte die Geschichte und Rezeption des ersten Weltkrieges aus der Sicht der bildenden Kunst. Über die Ergebnisse dieser Forschungen berichtet das zehnte Kapitel meiner Dissertation. Auf diese Weise wurden also alle, bisher vernachlässigten Gebiete der Mednyánszky-Forschung einbezogen. Die neuen Quellen beleuchteten auch die Wurzeln des Interesses von Mednyánszky für die theosophischen und buddhistischen Lehren: Die Folge war eine weitere Sonderausgabe der Zeitschrift Enigma, die sich mit den Farbenlehren beschäftigte, wobei ein Teil davon jene esoterischen Farbenlehren behandelte, die den Künstler besonders bewegten. Alles in allem: die Mednyánszky-Forschung wurde von fünf Quellenausgaben[2], mehreren anschließenden Enigma-Sonderausgaben, von einem in Wien verfertigten wissenschaftlichen Katalog[3] und einem in vier Sprachen erschienenen, mehr als 20 Aufsätze beinhaltenden Fachkatalog[4] begleitet. Die hier folgende Dissertation ist eigentlich nur die Spitze des Eisbergs, die Zusammenfassung einer ein Jahrzehnt umfassenden Forschungsarbeit, in gewissem Sinne lediglich jene Konzeption, nach der die Ausstellung veranstaltet wurde – etwas anders: eine Fundgrube jener Aspekte, die die neuen Interpretationsmöglichkeiten des Œuvres von Mednyánszky aufzeigen.

Nach dem Erscheinen meines Aufsatzes *Ein anderer Mednyánszky* ersuchte mich die Ungarische Nationalgalerie, bei der wissenschaftlichen Vorbereitung und Veranstaltung einer groß angelegten Mednyánszky-Ausstellung zu helfen. Der Generaldirektor der Galerie, Herr Loránd Bereczky iniziierte die Errichtung einer wissenschaftlichen Forschungsgruppe, wohin die Slowakische Nationalgalerie sowie das Wiener Belvedere ebenfalls Mitglieder delegierte.[5] So begann jene dreijährige Arbeit, im Laufe derer die öffentlichen Sammlungen und ein bedeutender Teil der Privatsammlungen von Ungarn, Wien und der Slowakei ausfindig gemacht worden waren. Während der Vermessung der Bilder verfertigte ich nach Möglichkeit von allen einzelnen Werken Farbaufnahmen bzw. Kopien der Inventarisierung, bei den in Privatsammlungen aufbewahrten Werken hielt ich alle Angaben fest. Die auf diese Weise enstandene Reproduktionssammlung beinhaltete mehr als 1000 Kunstwerke, die nach Fundorten katalogisiert und durch jene Gemälde ergänzt wurden, die in den Auktionen seit der Wende auftauchten. Diese Datenbasis bildete dann die Grundlage zur Auswahl, wobei der „Grundstock" nach verschiedenen Gesichtspunkten auf 500 Werke reduziert wurde. Die Konzeption der Ausstellung baute auf den wichtigsten Thesen der Dissertation auf: Wir versuchten neben der traditionellen, d.h. chronologischen bzw. gattungsmäßigen Gruppierung der Werke – was übrigens das Rückgrat der Ausstellung bildete, wenn man die einander linear folgenden Räume betrachtet – in selbständigen kleinen Räumen und Nischen, sowie in der graphischen Ausstellung auf der dritten Etage die wichtigsten Eigenarten der Motivbehandlung, die Umkehrungen und Kreuzungen der Motive, die Wanderung und die Veränderung der Formen, die Bildsequenzen und verschiedenen Modi zu demonstrieren. Das erste Kapitel meiner Dissertation befasst sich detaillierter mit der Forschungsgeschichte und der Ausstellung. Im Katalog der Ausstellung ergab sich die Möglichkeit, dass sich mit jenen Gebieten der Forschung, mit denen ich mich – wegen Zeitmangels – nicht beschäftigen konnte, solche Kollegen auseinandersetzen, die durch ihre wissenschaftliche Mitarbeit schließlich zu der Mednyánszky-Forschung beigtragen haben. Deshalb konnte ich bei der Fertigstellung meiner Dissertationsarbeit gar nicht nach Vollständigkeit streben: einige Teilforschungen sind von Kollegen eben auf meine Initiative durchgeführt worden. Ihnen möchte ich auch hier meinen Dank aussprechen.

---

[1] In dieser Arbeit übernahmen einen Löwenanteil meine slowakische Kollegin, Katerina Benova bzw. Orsolya Hessky, Mitarbeiterin der Ungarischen Nationalgalerie. Ihnen möchte ich hier meinen Dank aussprechen.

[2] 1.) *Mednyánszky-olvasókönyv. Forrásgyűjtemény.* [*Mednyánszky-Lesebuch. Quellensammlung.*] Red.: Markója Csilla. Enigma, 2000, Nr. 24–25. 376 p.; 2–3.) *Háború 1–2. Mednyánszky és az első világháborús hadifestészet. Forrásgyűjtemény.* [*Krieg 1–2. Mednyánszky und die Kriegsmalerei des ersten Weltkrieges. Quellensammlung.*] Red.: Markója Csilla. Enigma, 2001, Nr. 28–29. 226+139 p.; 4.) *Hangulat. Mednyánszky és a bécsi hangulatképfestészet. Forrásgyűjtemény.* [*Stimmung. Mednyánszky und die Wiener Stimmungsmalerei. Quellensammlung.*] Red.: Markója Csilla. Enigma, 2002. Nr. 34. 175. p.; 5.) *Mednyánszky László feljegyzései, 1877-1918.* [*Aufzeichnungen von László Mednyánszky 1877–1918.*] Red.: Bardoly István, Mitarbeiterin: Markója Csilla, Bp., MNG, 2003., 440 p.; Anschließende Ausgaben: *Színtanok. Forrásgyűjtemény.* [*Farbenlehren. Quellensammlung.*] Red.: Markója Csilla. Enigma, 2003. Nr. 35. 156. p.; *Millet–Daumier–Van Gogh. Tanulmánygyűjtemény.* [*Millet–Daumier–Van Gogh. Studiensammlung.*] Red.: Markója Csilla. Enigma, 2003. Nr. 36. 128. p.; *Munkácsy-olvasókönyv. Forrásgyűjtemény.* [*Munkácsy-Lesebuch. Quellensammlung.*] Red.: Markója Csilla. Enigma, 2005. Nr. 43–44. 270. p.

[3] *László Mednyánszky, 1852–1919. Eine Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere Wien, 13. Okt. 2004– 9. Jänner 2005.* (Katalog) ÖGB, Wien, 2005.

[4] *Mednyánszky. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, 2003. okt. 14–2004. febr. 8. [Mednyánszky. Ausstellung in der Ungarischen Nationalgalerie, 14. Oktober 2003–8. Februar 2004*], Ausgabe der Ungarischen Nationalgalerie, 2003/4, Bp., MNG, 2003. Auch in deutscher (2003), englischer (2004) und slowakischer (2004) Mutation.

[5] Mitglieder der Mednyánszky-Forschungsgruppe: Bakó, Zsuzsanna (Ungarische Nationalgalerie, Budapest), Bellák, Gábor (Ungarische Nationalgalerie, Budapest), Katarína Beňová (Slowakische Nationalgalerie, Preßburg), Sabine Grabner (Österreichische Galerie Belvedere, Wien), Hessky, Orsolya (Ungarische Nationalgalerie, Budapest), Alexandra Homoľová (Slowakische Nationalgalerie, Preßburg), Kiss-Szemán, Zsófia (Ungarisches Kulturinstitut, Preßburg), Markója, Csilla (Ungarische Akademie der Wissenschaften, Forschungsinstitut für Kunstgeschichte, Budapest), Szabó, Lilla (Ungarische Nationalgalerie, Budapest).

Obwohl die Mednyánszky-Forschung noch zahlreiche spannende Aufgaben zu lösen hat, ist ein bedeutender Abschnitt der Grundlagenforschung abgeschlossen. Der überwiegende Teil der heute zur Verfügung stehenden Quellen wurde erschlossen und in Kenntnis des Bildmaterials wäre der Beginn der Vorbereitungen zu einem Œuvre-Katalog möglich. Die slowakischen Kollegen nahmen es bereits in Aussicht. Nichtsdestoweniger würde jedoch die Zusammenstellung eines tatsächlich kompletten Œuvre-Katalogs heute noch auf zahlreiche Hindernisse stoßen. Nicht nur deshalb, weil das Lebenswerk von Mednyánszky, das auf etwa 3–4000 Gemälde geschätzt wurde, noch immer lediglich zu einem Drittel bekannt ist, sondern weil das ausländische Bildmaterial, die Quantität der in Ungarn in Privatsammlungen schleichenden Werke und die große Zahl der Fälschungen die Arbeit erheblich erschweren. Auf Grund der Tagebücher wurden jedoch der Lebenslauf, die Aufenthaltsorte und die häufigen Reisen des Künstlers beihane Monat für Monat rekonstruiert und dadurch die Biographie, die bereits von Kállai und Brestyánszky genau dokumentiert worden ist, ergänzt. Unsere Kenntnisse können noch durch eventuell auftauchende Tagebücher bereichert werden, während die monographische Ordnung und Chronologie stabil aufgestellt ist. Auch aus diesem Grund hielt ich es nicht für notwendig, nach Kállai noch eine, Vollständigkeit anstrebende Monographie zu schreiben. Mein Elaborat ist, dem von Mihály Sarkantyú ähnlich, ein essayistischer, obwohl ausführlicherer Forschungsentwurf, die Dokumentation der Erschließung der Quellen. Dieser Arbeit verleiht zwar die chronologische Ordnung und die Bearbeitung der einzelnen Epochen monographischen Charakter, das Wesen der Dissertation steckt jedoch in dem freien und ungebundenen Charakter einer Studien-Sammlung. Meine Intention war es, dass sich aus der Reihe der Studien auch die Geschichte der Forschungsarbeit ergibt, als Hilfe für die Mednyánszky-Forscher der Zukunft, die den begangenen Weg kennen müssen, wenn sie weiterarbeiten möchten. Da die Einheit der Dissertation mir bereits bei der ersten Teilpublikation vor Augen schwebte, überschneiden sich die Chronologie des Lebenslaufes und die der Forschungsgeschichte, die jeweiligen Hauptthemen entfalten sich sozusagen in konzentrischen Kreisen im Laufe der Kapitel. Mit Hilfe von etwa 300 Bildern konnte ich meine wichtigsten Bemerkungen im Zusammenhang mit der Kunst von Mednyánszky detailliert demonstrieren, so z.B. auf dem Gebiet der Formenwandlungen der wandernden Motive. Ich hoffe, dass meine Aufsätze sich auch selbstständig behaupten können: hinsichtlich der größeren Themen decken sie alle Perioden von Mednyánszky ab, und obwohl über die Landschaftsbilder weniger gesprochen wird als über die figuralen Darstellungen, sind keine Gattungen des Meisters vernachlässigt. Die wichtigsten Themen der Dissertation weisen auf die spannendsten Charakteristika und die bedeutendsten Probleme der Interpretation der Kunst von Mednyánszky hin, die Herangehensweise ist – dies war meine Vorstellung – gleichzeitig die eines Kunsthistorikers und die eines Ästheten: stilkritisch und hermeneutisch, diachron und synchron. In meiner Arbeit konzentrierte ich mich weniger auf die Aufzählung der internationalen Analogien, vielmehr auf die Zusammenhänge der Mednyánszky-Werke. Ich war bemüht, damit die Dissertation eine autonome Reihe von Analysen der Zusammenhänge und suveränen Ideen wird, ich fokussierte eher auf die Gedanken und neuen Interpretationsmöglichkeiten, und nicht darauf, dass ich meine Texte entsprechend der internationalen Universitätskultur theoretisch positioniere. Obwohl dieser Text also keine Monographie ist, sondern vielmehr eine Grundlagenforschung und Quellenbearbeitung, betrachte ich ihn doch als mein Mednyánszky-Buch: als einen Band von Studien, die meiner Hoffnung nach Atlas und Kompass zu der Kunst von László Mednyánszky werden kann.

Die wichtigsten Thesen der Dissertation

László Mednyánszky ist die fruchtbarste und rätselhafteste Gestalt der ungarischen Malerei an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Er entstammte einer oberungarischen Aristokratenfamilie, verteilte jedoch sein Vermögen unter Bedürftigen und kümmerte sich nicht um materielle Güter. Sein mehrere tausend Gemälde umfassendes Œuvre ist heute größtenteils verschollen, denn an seinen Werken war er nur bis zu ihrer Fertigstellung interessiert, und es machte ihn glücklich, sie an seine Modelle zu verschenken, die zumeist einfache Bauernburschen, Zigeuner, Kutscher, Soldaten, Bettler oder „zweifelhafte Existenzen" aus den Vorstädten waren. In seinen sog. Landstreicherbildern schuf er hingegen als Nachfolger von Ribera, Millet und – in anderer Hinsicht – auch Daumier eine neue Kunstgattung. Sie sind eine Folge monumentaler figürlicher Darstellungen, die nichts von dem falschen Mitgefühl und der Sentimentalität des damals so modischen Malens armer Leute haben. Seine Landschaftsbilder wirken auf den ersten Blick naturalistisch, wie wirkliche Landschaften, obwohl es in Wahrheit versteckte Selbstbildnisse, zur Allgemeingültigkeit erhobene, metaphysisch geprägte „symbolistische Stimmungsbilder" sind. Neben Porträts und Landschaften kennen wir von ihm auch eigenartige Bilder, die mit der Kunstgattung Genrebild „umschrieben" werden könnten, aber eigentlich in ihrer Zeit nicht ihresgleichen finden. In diesen Werken experimentierte er mit der Darstellung von Gewalt und Leid, wobei er die elementaren Kräfte, Energien und Leidenschaften entweder wie herausgegriffene Bilder eines Cartoons in Aktionsszenen setzte oder zu Emblemen passiver, leidender oder melancholischer Figuren komprimierte. Des weiteren sind uns von seiner Hand viele hundert Bleistiftzeichnungen von Gefangenen, Gefolterten, Verwundeten und Gefallenen überliefert – und diese besondere Kriegsthematik im weitesten Sinne des Wortes begann Mednyánszky nicht im Krieg, sondern in der strahlenden Pracht der Monarchie des „Fin de siècle".

Mednyánszky hatte zu allen Zeiten berufene Interpretatoren. „Es gibt keinen Logos, nur Hieroglyphen", schreibt Deleuze in Verbindung mit Proust. Auf die – wie Proteus – nur in Verwandlungen existierende Kunst Mednyánszkys trifft das ganz besonders zu. Die Hieroglyphen, die er ein Leben lang hervorsprudelte („Ich male, wie alte Frauen Strümpfe stricken!", äußerte er einmal zu dem Wiener Malerfreund Gyula Kláber), wurden schon zu seinen Lebzeiten von vielen gedeutet. Wie Ján Abelovský treffend bemerkt, trägt die Kunst Mednyánszkys „verschlossene" autistische Züge. Diesen Autismus müssen wir uns aber nicht einfach im psychologischen Sinne vorstellen, wie Miri, die Schwester des Künstlers, es tat, wenn sie auf die manische Depression Mednyánszkys hinwies, oder wie z. B. Henrietta von Szirmay-Pulszky, die den Maler geradewegs als schizoiden Psychopathen bezeichnete. Diese Feststellungen haben nämlich recht wenig mit den Werken gemein und dienten, wie hoffentlich nachfolgend deutlich wird, einem ganz bestimmten Zweck im Nachlassprozess. Unter einem anderen Aspekt sind sie allerdings doch wichtig, denn in diesem Prozess treffen zwei Interpretationsgruppen Mednyánszkys symbolisch aufeinander, und durch eine spezifische Metamorphose infolge einer historischen Wende besteht diese Uneinigkeit noch heute. Die Rivalität vollzieht sich nicht mehr zwischen Nichtungarn und Ungarn, aber teils noch

immer auf territorialer Ebene: Ich denke hier an den unseligen Streit unter den slowakischen und ungarischen Kunsthistorikern um die Zugehörigkeit Mednyánszkys. Im Prozeß, der zwischen der Schwester des Künstlers, Frau Margit Czóbel, geb. Mednyánszky, und der Firma Singer und Wolfner um den Nachlass Mednyánszkys geführt wurde, handelte es sich nicht nur um materielle Dinge. Es ging auch um die Beleidigung, die die oberungarische Aristokratenfamilie des Künstlers und sein geistiges Umfeld, ein für konservative Reformbestrebungen bekannter Kreis, empfanden, als Mednyánszky ihnen und der Heimat nach 1897 von einer Budapester „aufstrebenden bürgerlichen" Gesellschaft „entrissen" wurde, die sich um den jüdischen Buch- und Zeitschriftenverleger József Wolfner gruppierte und Mednyánszky im Rahmen des Mäzenatentums des bekannten Geschäftsmannes materiell und geistig unterstützte. Die geistige Förderung manifestierte sich in Artikeln von Károly Lyka, während „die andere Seite" durch die Monographie von Dezső Malonyay, den Roman von Zsigmond Justh, der auch die Gestalt Mednyánszkys zitierte, und einige Zeitungsartikel, Feuilletons und Novellen, unter anderem von Gyula Pekár, vertreten war. Bevor wir aber den schweren Fehler begehen, diese verborgene Zwietracht übermäßig hervorzuheben und uns mit der irreführenden Teilwahrheit eines nationalistisch-kosmopolitischen Gegensatzes belasten (denn die selbstbewußte nationale Rolle, die József Wolfner und sein Verlag spielten, die damit verbundenen materiellen Aufwendungen und das umfangreiche Mäzenatentum des Verlegers könnten Gegenstand einer eigenen kulturhistorischen Studie sein, und die separaten utopistischen Reformvorstellungen des Czóbel-Kreises bzw. die „nationale Ästhetik" des Dezső Malonyay sind nicht ausschließlich als Äußerungen des „Turaner" Nationalismus zu verbuchen), wollen wir noch einmal zu den oben erwähnten autistischen Zügen zurückkehren.

Der Held der Mednyánszky-Anekdoten, der blauäugige, alte Mann mit dem kindlichen Blick, der „alles wußte, alles sah, aber nichts sagte", lebte tatsächlich in einer auf das eigene Ich konzentrierten Isolation. Einerseits paßte er sich mit vollkommener Mimikry an die jeweilige, ständig wechselnde Umgebung und damit an den Kontext seiner Kunst an. Das bedeutete nicht nur, daß er unter Landstreichern ein Landstreicher und in den aristokratischen Salons ein Baron war und in allem die Verwandlung so vollkommen vollzog, daß ihn auch die Lumpensammler der Pariser Vorstadt als „bon vieux chiffonard" akzeptierten. Er paßte sich mit gleicher Vollkommenheit auch seiner jeweiligen geistigen Umgebung an. Zunächst machte er sich voll und ganz die Ansichten des Justh-Kreises zueigen, später in der Modernisierungsperiode seiner Kunst beschäftigte ihn, beginnend mit der Pariser Ausstellung, immer mehr die theosophische und andere Lektüre, die Gespräche mit Károly Lyka und die Ausstellungserlebnisse. Seine Kunst tangierte alle großen Stilrichtungen der Zeit. Das könnte uns leicht dazu verführen, Namenslisten zu verlesen und mechanisch Analogien abzuleiten. Denn es gibt wohl kaum einen Künstler unter den Stimmungsmalern des Pleinair, den Symbolisten, Impressionisten oder Postimpressionisten, bei dem wir nicht ein mit Mednyánszky in Zusammenhang zu bringendes Werk fänden. Er verwendete alle allgemein beliebten Motive, kannte alle technischen Verfahren, malte oftmals gleichzeitig in zahllosen Modi, suchte alle großen Kunstzentren auf, besuchte regelmäßig die Ausstellungssäle und Museen, war für neue Eindrücke empfänglich und zu Neuerungen immer bereit.

Andererseits wußte er seine Autonomie zu bewahren. Ein Teil seines Wesens und seiner Kunst blieb unberührt, war nicht zu erschüttern, verhielt sich sogar abweisend. Dem Anschein nach kommunizierte er recht lebhaft mit seiner Umgebung, doch in Wahrheit unterhielt er nur lockere Verbindungen zur Außenwelt. Das liefert in gewisser Weise eine Erklärung für den Inklusionscharakter seiner Kunst und den Sonderweg seiner Modernität, die es einer Kunstgeschichtsschreibung im Sinne des Entwicklungsprinzips nach westeuropäischem Muster so schwer machen, ihn einzuordnen.

Dieses Phänomen, daß er sich mit den Ansichten seiner Umgebung identifizierte und gleichzeitig völlig unabhängig davon blieb, äußerte sich auch in der Zwiespältigkeit und Komplexität seiner Persönlichkeit. Obwohl das Rekonstruieren der Persönlichkeit, der Wesensart, der „biographischen Individualität" eines Künstlers heute „eine mit allgemein gültigem Anathema belegte Methode" ist, denke ich doch, daß die historische Rekonstruktion einer Periode nicht objektiver ist als die eines Individuums, denn beides gründet sich auf dieselben Quellen. Jedes Verfahren des Historikers ist in gewissem Sinne ein Fiktionsverfahren, außerdem kann es nie die Zeit verleugnen, in der es entstanden ist. Und wenn wir über die Kunst einer so durch und durch individualistischen Zeit sprechen, wie es die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert war, dann müssen wir uns auch ein Bild machen von der „zum Zeichen geformten" Person des Künstlers, der speziellen „Arbeitshypothese", die untrennbar von seinem Werk ist. Wie könnten wir Fragen der Stilentwicklung analysieren, wie könnten wir periodisieren und die Laufbahn des Künstlers skizzieren, wenn wir uns nicht über den Hintergrund der Veränderungen im klaren wären? Und in bezug auf das „verworrene seelische Gestrüpp" Mednyánszkys steht uns eine Menge erstrangiger Quellen zur Verfügung: zum einen ein riesiger Anekdotenschatz, in dem sogar die für die Legendenfabrikation geeigneten Elemente allerlei verraten, zum anderen die mehrere tausend Manuskriptseiten umfassenden, scheinbar ins Unendliche gehenden Aufzeichnungen der überlieferten Tagebücher Mednyánszkys, die 1960 in einer gewissermaßen „gefilterten" Auswahl veröffentlicht wurden[6] und jetzt erstmals teils revidiert, teils mit bisher unbekannten Aufzeichnungen ergänzt, in Verbindung mit der monographischen Ausstellung erscheinen. Für Fragen der Datierung liefern uns die Tagebücher allerdings weniger Anhaltspunkte als erhofft. Grund dafür sind wieder die seelischen Besonderheiten Mednyánszkys.

Nach Barbizon, das Mednyánszky schon 1875 aufgesucht hat, kehrt er später wieder zurück. Wenigstens ebenso wichtig ist für ihn die Bekanntschaft mit den Wiener Stimmungsmalern, den sog. „Stimmungsimpressionisten" oder „poetischen Realisten". Zu einem kurzen, aber nachhaltigen Zwischenspiel wird der Besuch in Szolnok, dem er die

[6] *Mednyánszky László naplója (Szemelvények)* [Tagebuch von László Mednyánszky (Auszüge)]. Hrsg. U. mit Vorw. u. Anm. vers. v. Ilona Brestyánszky. Budapest, 1960.– Obwohl diese Ausgabe primär nach kunsthistorischen Gesichtspunkten ausgewählt wurde, läßt die Originalmaschinenschrift erkennen, daß der Text auch einer Art Zensur unterzogen wurde. Alles, was auf das Privatleben, die homosexuellen Beziehungen sowie die antimaterialistischen und „klassenfeindlichen" Anschauungen Mednyánszkys Bezug hatte bzw. seine Einstellung zur Nationalitätenfrage oder seinen Kontakt mit theosophischen und sonstigen spirituellen Tendenzen betraf, blieb weg. Außerdem enthält der Text einige falsche Entzifferungen, ebenso wie die in *Enigma* veröffentlichten Passagen, bei denen es Fehler und Auslassungen der damaligen Entzifferer gibt. Die jetzige Tagebuchausgabe hat den Text mit den original in griechischen Buchstaben geschriebenen Aufzeichnungen verglichen, die Fehler korrigiert und neue, bisher unveröffentlichte Texte hinzugefügt.

Bereicherung seiner Tatra-Themen verdankt. Zu den Berglandschaften mit rauschenden Gebirgsbäche gesellen sich jetzt Motive der flachen, sumpfigen Gegend der Ungarischen Tiefebene und der endlosen Flußbiegungen der Theiß. Das Motiv des sich dahinschlängelnden Flusses tauchte schon auf seinen frühen Landschaften von Strazky/Nagyőr auf. Er malt es wie besessen ein Leben lang, wobei es mit der Zeit immer abstrakter wird. In der Ausstellung haben wir es zu einer Sondergruppe zusammengefaßt. Es ist anzunehmen, daß Mednyánszky diese Flußbiegung – nach dem Vorbild der bekannten Pappelallee-Bilder von Schindler – als Serie in verschiedenen Jahres- und Tageszeiten darstellen wollte. Während jedoch Schindler an der erkennbaren Realität einer existierenden Landschaft festhielt, die er im Spiegel poetischer Stimmungen abbildete, macht sich bei Mednyánszky das Motiv allmählich selbständig und verliert die Beziehung zur konkreten Landschaft. Das Motiv ist ein formales Gebilde, das symbolische Inhalte trägt. Es erscheint nicht nur im Zusammenhang mit den Veränderungen durch Tages- und Jahreszeiten, sondern auch im Kontext der sich verändernden landschaftlichen Umgebung, und Mednyánszky probiert alle seine Malweisen daran aus.

Wie Millet bemühte sich auch Mednyánszky um eine Art Verklärung seiner Kunst. Nach Aussage seines Tagebuches kämpfte er ein Leben lang gegen seine körperlichen Gelüste an, die er vor allem für Männer hegte. In den mit griechischen Buchstaben verschlüsselten Niederschriften bezeichnet der Großbuchstabe Δ die „in die Tiefe ziehenden" Kräfte des Körpers. In den theosophischen Lehren fand Mednyánszky nicht nur Anhaltspunkte für die „Umkehrungen und Kreuzungen". Die große Liebe seines Lebens, den Schiffer aus Vác, Bálint Kurdi, erwählte er nach dessen frühen Tod (1906) zu seinem geistigen Führer. Seine Tagebuchaufzeichnungen, aus denen die diesbezüglichen Teile bei der ersten Tagebuchausgabe sorgsam entfernt wurden, richten sich eigentlich alle an Bálint Kurdi, sind Rechenschaftsberichte, Willensbekundungen oder Gebete für ihn. Schon die Zeitgenossen vermuteten Mednyánszkys Homosexualität. Gyula Pekár sprach 1920 in seinem Nekrolog von vielen schwarzen Meilensteinen „im verborgen gehaltenen Leben" Mednyánszkys, von seiner bizarren, an Widersprüchen reichen Innenwelt und von der „trostlosen Selbstanklage", die ihn ein ganzes Leben lang verfolgte. Eingehend beschrieb er, wie Mednyánszky vor jedem, auch vor ihm nach Vác geflohen sei, um seinen Bálint aufzusuchen. Mednyánszky fuhr auch nach Kurdis Tod regelmäßig nach Vác und besuchte auf dem Vácer Friedhof das Grab seines Freundes. Das waren wahre Pilgerfahrten, bei denen er unzählige Friedhofsbilder malte. Die Zeitgenossen lästerten „über die dunklen und geheimnisvollen Leidenschaften", auch „über den mörderischen Sarkasmus", mit dem er die Menschen seiner Umgebung so oft quälte. Zu diesem Gerede mag offensichtlich auch der Maler Nándor Katona (geb. Náthán Kleinberger), ein Schüler Mednyánszkys, Anlaß gegeben haben. Den 15jährigen Jungen eines Gastwirts aus Kežmarok/Késmárk hatte der Künstler vermutlich aus Mitleid bei sich aufgenommen und zum Maler ausgebildet. Wir wissen nicht, warum, aber mit der Zeit zeigte Nándor Katona ziemlich schwere paranoische Symptome. In der Zeitschrift Magyar Művészet heißt es dazu: „Katona durchlebte eine schwere Kindheit [...] bis ein großherziger Mann, Baron László Mednyánszky, auf sein Zeichentalent aufmerksam wurde. Dieser große Künstler hat ihn dann jahrelang gefördert, lange Zeit als Gast in der Kurie von Nehre aufgenommen [...] Sie verbrachten soviel Zeit miteinander und malten in den Zipser Bergen die gleichen Motive, daß sich der Malstil Mednyánszkys als unauslöschliches Merkmal auch in der Malerei Katonas verankerte. Irgendein Gefühl im Unterbewußtsein mag den Maler gekränkt haben, der verschwommene Wunsch, sich von dem Stil des großen Meisters zu befreien, mag ihn von ihm entfernt haben, und schließlich ... begann er seinen Wohltäter zu verdächtigen, der Verdacht steigerte sich in ihm bis zum Haß, und beim Anblick eines jeden neuen Mednyánszky-Bildes fühlte er sich bestohlen. Dieses pathologische Gefühl, das jeglicher objektiver Grundlage entbehrte, ging so weit, daß er nicht nur offen den Baron als seinen Verfolger bezeichnete, sondern alle, die in irgendeiner Beziehung zu dem großen Meister standen." In seinem überlieferten Tagebuch bringt Nándor Katona gräßliche, doch vermutlich eingebildete Anschuldigungen gegen Mednyánszky vor. Katona malte seine Gemälde aus Sicherheitsgründen in zwei Exemplaren und verwahrte die Kopien in seinem Atelier in Panzerschränken und eisernen Truhen. Er wurde ein erfolgreicher Landschaftsmaler und überlebte seinen „Verderber", wie er den Meister nannte. Seine dunkle, auch durch Mednyánszky vererbte dämonische Gestalt steht dem Maler zur Linken, so wie er den engelhafte Bálint zur Rechten hat. Diese beiden Begleiter gehören einfach zu der an „Widersprüchen reichen" Person Mednyánszkys dazu. Wir müssen zur Kenntnis nehmen, daß seine Verwundeten-Thematik, die Vorliebe für Darstellung masochistischer und sadistischer Szenen, die Identifizierung mit der „androgynen Lehre" der Theosophie nicht unabhängig von seiner Homosexualität sind. Wiederholt kommen in den Skizzenbüchern Mednyánszkys Folterszenen vor. Sein besessenes Interesse für die Natur der menschlichen Gewalt läßt sich nur mit dem von Goya vergleichen.

Es ist außerdem kein Zufall, daß wir unter seinen Werken keine oder kaum Frauenporträts finden. Homosexualität und ikonographische Tradition sind gleichzeitig bestimmend für die Genesis der eigenartigen Landstreicherbilder Mednyánszkys. Wie schon an anderer Stelle darauf hingewiesen, dürfte Mednyánszky die – auch von Proust charakterisierte – ungewöhnliche Beweglichkeit zwischen den Kasten und Klassen, die eine Voraussetzung für die Landstreicherbilder war, nicht allein seinem Verlangen nach Unabhängigkeit, seinem legendären Wanderinstinkt und seiner sozialkritischen Attitüde verdanken, sondern auch seinen homosexuellen Neigungen, die ihn zu dieser Promiskuität, dieser mobilen, sich in Wanderschaft versteckenden Lebensweise zwangen.

Ebenso wie der große Romanverlauf Prousts kompositorisch darauf aufbaut, daß die einzelnen Liebesbeziehungen und die einzelnen Augenblicke des Lebens durch die Wiederholung alle zu Verallgemeinerungen von Liebe und Zeit werden, während sie jegliche Eventualität verlieren, so versucht Mednyánszky Motive, die der Natur und der Kunst der Vorgänger und Zeitgenossen abgeschaut sind, durch Serien auf ein höheres, allgemeineres Niveau zu heben. Die Serien, die Gegensätze, die Kreuzungen und Umkehrungen der Themen und Motive dienen alle dem selben Ziel: Sie sind das Bemühen um eine weitgehende, zusammenfassende, monumentale Malweise. Mednyánszky wurde gewahr, daß die Maler, die Lyka 1898 unter „seinem schützenden Laubdach" „als aufblühende, reiche Vegetation" „die Hoffnungen der Zukunft" nannte, im Laufe der Zeit mit ihrer durchschnittlichen Stimmungsmalerei im Licht der neuen, impressionistischen und strukturell naturalistischen Wende der ungarischen Kunst, der Schule von Nagybánya und der Künstlergruppe „Die Acht" verblichen. Mednyánszky kannte sie alle und war mit allen in gutem Einvernehmen, nicht nur in München, Wien und Paris, auch in Oberungarn, in Budapest und Szolnok. Sein Ateliernachbar war Károly Ferenczy, mit dem aus der Tiefebene kommenden Lajos Deák Ebner

war er gut befreundet, mit István Réti führte er lange Gespräche, und bei Károly Kernstok war er häufig Gast im Atelier. Endre Ady wollte seinen epochalen Gedichtband *Új Versek* [Neue Gedichte] von ihm illustrieren lassen. Er nahm an Tischgesellschaften wie den „Drei Raben" teil oder an dem hauptsächlich aus Malern von Nagybánya bestehenden „Geranien-Kreis", wo er nicht nur seiner alten Leidenschaft, dem Schachspiel frönte, sondern auch die Künstlergefährten „mit ihren hinduistischen und spiritistischen Lehren" kennenlernte. Er hatte also Gelegenheit, zu erahnen, welches die durchschlagende Richtung der ungarischen Kunst werden würde. Trotzdem schloß er sich keiner Schule an. Noch während seines zweiten Paris-Aufenthalts Anfang der 1890-er Jahre hatte er eine kurze und intensive impressionistische Phase durchgemacht. Schon damals war ihm klar geworden, daß der Impressionismus seine künstlerischen Probleme ebensowenig lösen konnte wie der „Küchengarten-Naturalismus". So sah er keine Notwendigkeit, sich der Schule von Szolnok oder den Malern von Nagybánya anzuschließen. Die Folge seiner Entscheidung ist ein bis heute anhaltendes Durcheinander der kunsthistorischen Rezeption. Mednyánszky zählt offensichtlich zu den Stimmungsmalern, andererseits kann nicht in Frage gestellt werden, daß sein Sonderweg in der Malerei weit über Barbizon, die Schule von den Haag oder die Wiener poetischen Realisten hinausgeht. Er gehört dagegen weder zu den internationalen Postimpressionisten, noch zu den ungarischen Impressionisten und auch nicht zu den modernistischen Entwicklungsrichtungen. Da es uns noch immer schwer fällt, an ein anderes Entwicklungssystem zu denken als an die Evolution der westlichen Kunst, erweist sich Mednyánszky „mit seinen konservativen Reformbestrebungen" ebenso als Inklusion, wie das geistige Umfeld, aus dem er stammte, jenem Zipser ungarischen Adel und seinen Anhängern, die heute der Einfachheit halber als Kreis Justh–Czóbel bezeichnet werden.

Auf diese Weise verhindert uns der typische mittel-osteuropäische Komplex von Provinzialität und Rückstand einzusehen, dass gerade die Stimmungsmalerei die größte, am weitesten verbreitete, einheitlichste und progressivste Richtung ist, dass von Barbizon an über die Schule von Den Haag und den Wiener Stimmungsimpressionismus bis zu den Russen oder in Süden den Italienern reicht, und der französische Impressionismus nur eine lokale, sagen wir: provinzielle Version, eine Art Dekadenz, ein logischer, jedoch partieller Abschluss deren bildet. Eine andere Frage ist, dass der französische Impressionismus laut der heute ebenfalls gültigen kunsthistorischen Abstammungsordnung Mutter der Moderne, und sofern „Garant" der sogenannten Progression sei. Die Besitzer des Kanons kennen jedoch besonders wenig die Kunstgeschichte der Europa eben frisch angeschlossenen Länder, obwohl diese das beste Beispiel dazu liefert, wie verblüffende Umwege, manchmal parallele Pfaden die Entwicklung begeht und der künstlerische Import nicht bedeutet, dass östlich von Paris alles nur „second hand" wäre. Dieser Impressionismus-Komplex durchdringt aber völlig die Kunstgeschichtsschreibung der ganzen mittel-osteuropäischen Region. Der Wert der Werke wird häufig daran gemessen, in welchem Maße es „impressionistisch" ist. Die Ausdrücke „nahezu impressionistisch" oder „luministisch" wirken sehr oft beinahe als Rechtfertigung. In der ungarischen Kunstgeschichte ist ein fast zum Topos gewordener Moment dieser Erscheinung, dass Pál Szinyei Merse mit seinem 1873 in der Wiener Weltausstellung gezeigten Werk *Majális* [Frühstück im Freien] unabhängig von den Franzosen „den zum Impressionismus führenden Weg erfunden hatte".

In meiner Dissertation erhoffe ich im Zusammenhang mit einer der größten und bedeutendsten Lebenswerke der ungarischen Malerei – mit Hilfe der bisher unerschlossenen zeitgenössischen Quellen – solche neue Annäherungsmethoden und -möglichkeiten anzuschneiden, durch die unsere konventionellen Vorstellungen über die Entwicklung der ungarischen Kunstgeschichte modifiziert werden können. Darüber hinaus versuchte ich die Aufmerksamkeit auf die Wichtigkeit des Forschungsgebietes der ungarischen Stimmungsmalerei zu lenken.

Im ersten Kapitel meiner Arbeit skizziere ich die Geschichte der Mednyánszky-Rezeption, die Forschungsgeschichte und die Konzeption der retrospektiven Ausstellung der Ungarischen Nationalgalerie (2003). Im zweiten Kapitel gebe ich die mit dem Künstler zusammenhängenden neuen Quellen bekannt, mit besonderer Rücksicht auf die Memoiren von Nándor Katona, dem Schüler des Malers. Dadurch schneide ich die bisher außer Acht gelassenen Zusammenhänge seiner Homosexualität und gewisser Charakteristika seiner Kunst, der Gattungs- und Motivwahl und des Verhältnisses zur ikonographischen Tradition an. Im dritten Kapitel werden die bis jetzt weniger erörterten frühen Jahre in Oberungarn behandelt, mit Hilfe des nun kennengelernten slowakischen Bildmalerials. In diesem Teil kommt dem ersten wichtigen Meister von Mednyánszky, Thomas Ender eine bedeutende Rolle zu. Im vierten Kapitel wird das Hauptthema der Dissertation erörtert: die Analyse der neuartigen Behandlung der Motiven, die sich bei Mednyánszky in den „Umkehrungen und Kreuzungen" manifestierte. Dies hängt bei ihm eng mit der Vorliebe für Katastrophen und Gewalttaten sowie für die passiv-melancholischen Bildthemen zusammen. In diesem Kapitel wird das Gemälde *Lincselés* [Lynchen] mit seinen Entwürfen und Skizzen eingehend analysiert, wobei ich den von Mihály Sarkantyú verlorenen Faden aufnehme. Das fünfte Kapitel behandelt detaillert die unwürdig vernachlässigte Stimmungsmalerei, als den wichtigsten Kontex der Kunst von Mednyánszky, mit besonderer Rücksicht auf die Wirkung der österreichischen poetisch-realistischen Malerei, des sog. Stimmungsimpressionismus. Im sechsten Kapitel geht es kurz um die Geschichte der ungarischen Stimmungsmalerei, die wichtigsten Richtungen der zukünftigen Forschung werden ebenfalls skizziert. Mit dem Vergleich der Positionen von Rippl-Rónai, Munkácsy und Mednyánszky wollte ich hier auf die verschiedenen „Wege" der ungarischen Malerei gegen Ende des 19. Jahrhunderts hinweisen. In diesem Kapitel beschäftige ich mich auch mit der Genese der einmaligen Landstreicherbilder von Mednyánszky und der Wirkung von Millet. Das siebte Kapitel behandelt bezüglich der Rezeption der Mednyánszky-Ausstellung jene Problematik des „nationalen Identitätsbewusstseins", das auch von den slowakischen Kunsthistorikern thematisiert wurde. Dieses Kapitel kann auch als Streitschrift betrachtet werden, in dem solche Fragen kritisch angeschnitten werden, in denen mit den slowakischen Kollegen bis heute keinen gemeinsamen Nenner gefunden wurde. Im achten Kapitel werden im Zusammenhang mit der zweiten Hälfte der Laufbahn von Mednyánszky seine wichtigsten Mäzene, Gyula Wolfner und József Wolfner behandelt, aufgrund einer weiteren Quelle, dem Material des Nachlassprozesses. Im neunten Kapitel werden die Tagebücher und Bálint Kurdi vorgestellt sowie einige Bezüge der künstlerischen Attitüde von Mednyánszky im Zusammenhang mit dem Tolstoismus und der Theosophie diskutiert. Das zehnte Kapitel behandelt die letzten Jahre und die Kriegsmalerei des Künstlers, mit besonderer Rücksicht auf die bis jetzt kaum besprochenen österreichisch-ungarischen Verbindungen, die Tätigkeit des Pressequartiers und die österreischisch-ungarischen

Kriegsmalerei. Schließlich im elften Kapitel, das eine selbständige Studie abgibt, werden die wesentlichen Feststellungen der Dissertation zusammengefasst: die Laufbahn, Perioden, wichtigsten Gattungen, ikonographische Neuerungen, der Kontext der Kunst von Mednyánszky. Die Landstreicherbilder werden hier mit den ähnlichen Bildertypen des französischen Realismus verglichen, dadurch wird auch die wichtigste These der Dissertation formuliert: der einmalige Kunst von Mednyánszky dankt seinen autonomen Ideen ebenso viel, wie den Stilrichtungen seiner Zeit und den französischen, österreichischen und holländischen Wirkungen: mit der monumentalen, einzigartigen Gattung der Landstreicherbilder ist Mednyánszky um die Jahrhundertwende nicht nur in der ungarischen, sondern auch der europäischen Kunst ein wahrer Repräsentant des „Einzelgängers", deshalb gebührt ihm eine akzentuiertere, bedeutendere Stelle in der Geschichte der ungarischen Kunst.

Verzeichnis meiner Publikationen im Zusammenhang mit László Mednyánszky:

2000

MARKÓJA CSILLA: Egy másik Mednyánszky. (A Mednyánszky-kutatás új forrásai) [Ein anderer Mednyánszky. Neue Quellen der Mednyánszky-Forschung] [1.] *Művészettörténeti Értesítő*, 49. 2000. 95–117.

MARKÓJA CSILLA: A Mednyánszky-kutatás új forrásai és a Lincselés c. kép. [Die neue Quellen der Mednyánszky-Forschung und das Gemälde Lynchen.] *Ars Hungarica*, 28. 2000. 283–300.

MARKÓJA CSILLA: Báró Mednyánszky László különös élete és még különösebb művészete (1852–1919). Előszó a Mednyánszky olvasókönyvhöz. [Das eigenartige Leben und noch eigenartigere Kunst des Barons László Mednyánszky (1852–1919). Vorwort zum Mednyánszky-Lesebuch.] *Enigma*, No 24/25. 2000. 15–55.

„Csak a bűnözőket szereti." Válogatás Katona Nándor Mednyánszkyt „leleplező" emlékirataiból. [„Er mag nur die Verbrecher." Eine Auswahl der Mednyánszky „entlarvenden" Memoiren von Nándor Katona.] Közreadja: Markója Csilla. *Enigma*, No 24/25. 2000. 177–192.

„Igazi és valóságos csirkefogó: kezdem magamat szépnek találni." Válogatás Mednyánszky László leveleiből. [„Ein wahrer und wirklicher Schurke: ich begann mich schön zu finden." Eine Auswahl der Briefe von László Mednyánszky.] Közreadja: Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 24/25. 2000. 116–169.

„Az önmegsemmisítés vízszintes irányában" Válogatás Mednyánszky kiadatlan naplójegyzeteiből. [„Selbstzerstörung in horizontaler Richtung." Eine Auswahl der unveröffentlichten Tagebücher von Mednyánszky.] Közreadja: Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, No 24/25. 2000. 75–115.

„Szenilis jóhiszeműséggel" – Válogatás a Mednyánszky–Wolfner-per iratanyagából. [Mit seniler Gutgläubigkeit" – Eine Auswahl der Dokumente des Mednyánszky–Wolfner-Prozesses.] Közreadja: Markója Csilla. *Enigma*, No 24/25. 2000. 212–249.

Uffonauták az Öreg Kutya holdján. Válogatás a Mednyánszky Lászlóhoz írott vagy vele kapcsolatos levelekből. [Ausserirdische auf dem Mond des Alten Hundes. Eine Auswahl der Briefe bezüglich oder an Mednyánszky.] Közreadja: Markója Csilla. *Enigma*, No 24/25. 2000. 170–176.

„Vaspáncéllal körülzárt életében" Katona Nándor a korabeli sajtó tükrében. [„In seinem mit Eisenpanzer abgeschlossenen Leben." Nándor Katona im Spiegel der zeitgenössischen Presse.] Vál. Markója Csilla. *Enigma*, No 24/25. 2000. 195–211.

CSILLA MARKÓJA: Das eigenartige Leben und die noch eigenartigere Kunst des Barons László Mednyánszky (1852–1919). *Enigma*, No 24/25. 2000, 351–370.

2001

MARKÓJA CSILLA: Thomas Ender és Mednyánszky. In: *Johann Nepomuk Ender (1793–1854), Thomas Ender (1793–1875) emlékkiállítás.* Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjtemény. Szerk. Papp Gábor György. Budapest, 2001. 57-62.

CSILLA MARKÓJA: Thomas Ender und László Mednyánszky. In: *Gedenkausstellung Johann Nepomuk Ender(1793–1854), und Thomas Ender (1793–1875).* Kunstsammlung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Szerk. Papp Gábor György. Budapest, 2001. 130-141.

MARKÓJA CSILLA: Tájkép csata után. Mednyánszky László és a hadifestészet. [Landschaft nach dem Schlacht. László Mednyánszky und die Kriegsmalerei.] *Enigma*, No 28. 2001. 7–40.

„Elkínlódunk még egy kicsit, azután jön a világ vége valamelyes formában." Mednyánszky László kiadatlan háborús naplóiból. [Wir quälen uns noch etwas rum, dann kommt das Ende der Welt irgendwie." Aus den unveröffentlichten Kriegsaufzeichnungen von Mednyánszky.] Közreadja: Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, No 28. 2001. 64–102.

A Mednyánszky-akta a bécsi hadilevéltárban. [Die Akte Mednyánszky im Wiener Kriegsarchiv.] Közreadja: Markója Csilla. *Enigma*, No 28. 2001. 143–153.

Válogatás Mednyánszky László háborús levelezéséből. [Eine Auswahl des Briefwechsels von Mednyánszky während des Krieges.] Közreadja: Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, No 28. 2001. 105–141.

2002

MARKÓJA CSILLA: „A fő, az egyetlen maradandó a hangulat." A hangulattól a motívumig – Mednyánszky László és a bécsi hangulatfestészet / Stimmungimpressionismus. *Enigma*, No 34-.2002. 5–23.

Mednyánszky László levelei Klein Dávidhoz. [László Mednyánszkys Briefe an Dávid Klein.] Közreadja: Markója Csilla. *Enigma*, No 34, 2002. 88–104.

CSILLA MARKÓJA: „Die Hauptsache, das einzig bleibende ist die Stimmung." Von der Stimmung bis zum Motiv. László Mednyánszky und der Stimmungsimpressionismus." *Enigma*, No 34. 2002. 164-175.

2003

CSILLA MARKÓJA: A Painter Maudit: László Mednyánszky (1852–1919). *The Hungarian Quarterly,* No 44. 2003. 29–43.

MARKÓJA CSILLA: Báró Mednyánszky László (1852–1919). *Modern magyar festészet 1892–1919.* Szerk. Kieselbach Tamás. Budapest, 2003. 68–71.

MARKÓJA CSILLA: „Egy fenséges és egy ijesztő arc közötti távolság". Mednyánszky László rendhagyó művészetéről. 13–33. In: *Mednyánszky.* Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria. Szerk. Markója Csilla. Budapest, 2003.

Mednyánszky László feljegyzései 1877–1918. Válogatás a festő kiadatlan naplófeljegyzéseiből. Szerk., a szöveget gondozta, a jegyzeteket és mutatót készítette, az utószót írta: Bardoly István. A szerk. munkatársa: Markója Csilla. Budapest, 2003.

CSILLA MARKÓJA: "Die Entfernung zwischen einem erhabenen und einem abscheulichen Gesicht." Über die außergewöhnliche Kunst des László Mednyánszky. In: *Mednyánszky*. Ausstellung in der Ungarischen Nationalgalerie 14. Oktober 2003 – 8. Februar 2004. Budapest, Ungarischen Nationalgalerie, 2004. 13-37.

2004

MARKÓJA CSILLA: Verekedés után. Mednyánszky a Budapest – Pozsony – Bécs háromszögben. [Nach der Schlägerei. Mednyánszky im Budapest – Preßburg – Wien-Dreieck.] *Európai Utas*, 15, 2004, 2. 16–25.

CSILLA MARKÓJA: László Mednyánszky, ein Genius Ungarischen Jahrhundertwende und die Ungarische Stimmungsmalerei. *Acta Historiae Artium*, 45. 2004. 337–355.

CSILLA MARKÓJA: "Vzdialenosť Medzi nádhernou a desivou tvárou." O netradičnom umení Ladislava Mednyánszkeho. In: *Mednyánszky*. Slovenská národná galéria, Bratislava, 29. Apríl – 29. August 2004. Slovenská národná galeria, Bratislava, 2004. 13-37.

CSILLA MARKÓJA: Der Körper ist die Seele von Allem. Ein merkwürdiger Maler aus der Österreichisch–Ungarischen Monarchie: Baron László Mednyánszky, der «alte Hund» und die moderne «Bettler-Philosoph». 16–51. In: *László Mednyánszky 1852–1919.* Hrsg. von Sabine Grabner, Csilla Markója. Österreichische Galerie Belvedere. Wien, 2004.

TAMÁS HENRIK: Mednyánszky. (1951) Közreadja: Markója Csilla. *Enigma*, No 34. 2002. 63–71. – újraközölve: *Tamás Henrik emlékezései (művészekre, képszalonokra, a Tamás Galériára…) és műgyűjteménye.* Szerk. Nagy András. Budapest, 2004. 30–38.

CSILLA MARKÓJA: "The Disparity between a Sublime and a Hideous Portrait." Ladislav Mednyánszky's Peculiar Art. In: *Ladislav Mednyánszky*. Bratislava, Slovak National Gallery, 2004.13-37.

2005

MARKÓJA CSILLA: A magyar hangulatkép-festészet vázlata. [Entwurf der ungarischen Stimmunsmalerei.] In: *Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*. Szerk. András Edit. Budapest., MTA MKI, 2005. 111-126.

2007

MARKÓJA CSILLA: „A hangulat a jövőben a piktúra egyedüli célja." Egy újonnan előkerült felvidéki Mednyánszky-napló és tanulságai. [„In der Zukunft ist die Stimmung der einzige Zweck der Malerei."] *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára.* Szerk. Berecz Ágnes, L. Molnár Mária, Tatai Erzsébet. Budapest, 2007. 49–56.