

Marosi Ernő

A BÉCSI MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ISKOLA MAGYAR KAPCSOLATAIHOZ

A TÖRTÉNETISÉG ISKOLÁJA

A „bécsi művészettörténeti iskola” tudvalevőleg olyan, önmagában is historizáló konstrukció,¹ amelynek rendeltetése az volt, hogy a bécsi egyetem Josef Strzygowski emeritálásáig (1933) általa betöltött, utána pedig megszüntetett I. sz. művészet-történeti tanszékével szemben a II. sz.-nak egyedüli létjogosultságát igazolja. Ezt a célt szolgálta a tanszék- és diszciplínatörténeti narratíva: a hagyomány visszavezetése Joseph Daniel Böhm (egyetemen kívüli) tanítására és Rudolf Eitelbergerre, a hivatkozás a perszonalunióra az *Institut für Geschichtsforschung*gal, de sajnos – Dollfuss és Schuschnigg ausztrófasiszta *Ständestaat*jának tendenciájával összhangban – már a tanulmány címében is hangsúlyozva, hogy ez „visszatekintés az ausztriai német tudományosság egy évszázadára”. Úgy mondják, legelőször az amerikai Meyer Schapiro kanonizálta a fogalmat 1936-ban a „szigorú művészettörténet-írás” törekvéseiről írott, *The New Viennese School* című recenziójával.²

Schlosser iskolafogalma, amely a bécsi zenei klasszikától és a *Wiener Werkstätte*től kezdve számos hasonló: köztük pszichológiai-pszichoanalitikus, fizikai-filozófiai (ez utóbbi még az 1970-es években is gyanakvást ébresztett a művészettörténeti iskolával szemben Lenin *Materializmus és empiriokriticismus* című művének némely, Ernst Mach nevére emlékező hivatásos olvasójában!) csoportosulás sorába illeszkedik, tényleges oktatási programot fedett. Rendeltetése a múzeumi specialisták és műemlékvédelmi szakemberek képzése volt; e *Kunstbeamten* pályára bocsátását szolgálta a nehéz *Staatsprüfung*, amelynek részei voltak a klasszika-archeológia és a

¹ E tanulmány előzményei a szerzőtől: Marosi Ernő: A 20. század elejének magyar művészet-történetírása és a bécsi iskola. *Sub Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. Budapest, 1989. 248-254.; La storiografia ungherese dell'arte nei primi decenni del XX secolo e i suoi rapporti con la „scuola di Vienna” [1986, eredetileg németül, az olasz fordítás szerzői kontroll nélkül]. *La scuola viennese di storia dell'arte*. A cura di Marco Pozzetto. Gorizia, 1996. 151-161.; Die vorbildliche Rolle der Wiener Schule in der Differenzierung der ungarischen Kunstgeschichte als Disziplin [2003]. *Kulturtransfer und kulturelle Identität. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde*. Hrsg. Károly Csúri, Zoltán Fónagy, Volker Munz. Szeged – Wien, 2008. 271-278.

² Michael Viktor Schwarz: Vorwort, Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53. 2004. 7-9., valamint: Hans H. Aurenhammer: Zásur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus. Uo., 11-54. – itt különösen: 17-25.

filozófia mellett a történeti segédtudományok is. Schlosser a bécsi „régí történeti iskola” hagyományának folyamatosságára hivatkozott, Eitelberger „összmonarchia” koncepciójának szellemében, s e tradícióban fontos szerepet tulajdonított a mintadiákként beállított cseh Max Dvořáknak, aki „soha nem tagadta meg eredeti nemzeti hovatartozását,” de „mindig hű maradt igazi szellemi hazájához”.³ Ez az elődjének áldozott tributum azért is helyénvaló, mert az I. és II. bécsi művészettörténeti tanszék közötti megkülönböztetés kártyáját először Dvořák játszotta ki a Riegl (†1905), majd Wickhoff (†1909) váratlan halála okozta szituációban, amely Strzygowski bécsi professzori kinevezéséhez vezetett.⁴ Dvořák abban az értelemben vallotta a művészettörténet egzakt tudományosságának, történettudományi orientációjának és egyben autonómiájának elvét, ahogyan legtömörebben 1907-ben fogalmazta meg: „A művészettörténetet, a dilettantizmusnak ezt a dédelgetett gyermekét [Herzenskind] nyugodtan abba hagyhatnánk, ha azon kívül, hogy a múlt korok művészeti produktumainak fokozott esztétikai élvezetére törekszik, nem támogatná közvetlenül is a történelmi fejlődés általános menetének megismerését.”⁵ Schlosser nemcsak elvi ellentétet jelentett be a két tanszék között, hanem – a kanonizáció szándékával (és mintegy az állami szolgálatra felkészítettek iránt vállalt garancia jeleként) – tanulmányának Hans R. Hahnloser által összeállított függelékében sorszámozva fel is tüntette a tanszéken általa és vállalt elődei által promoveált művészettörténészek névsorát.⁶ A magyarok: Dvořáknál: 1914 Antal Frigyes, 1918 Wilde János; Schlossernél: 1923 Gyárfás Júlia, 1925 Tolnay Károly, 1930 Fenyő Iván, 1933 Bodonyi József. Nem sok (6/169); aminek okát érdemes lenne kutatni. A legvalószínűbb, hogy a budapesti végzettség jobb ajánlólevél lehetett az itteni állami szolgálatra, mint a bécsi, s egyébként is, a magyar abszolvensék sora igen későn,

³ Julius von Schlosser: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrsamkeit in Österreich. *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Ergänzungsband, 13. Heft 2. 1934. 196.

⁴ Schwarz 2004. i. m. 8.

⁵ Max Dvořák: Spanische Bilder einer österreichischen Ahnengalerie. *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*. Hrsg. Johannes Wilde, Karl M. Swoboda. München, 1929.; Otto Pächt a szép kérdését a bécsi iskola „GretchenFrage”-jaként jellemezte, ld.: Otto Pächt: Am Anfang war das Auge. *Kunst-historiker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*. Hrsg. Martina Sitt. Berlin, 1990. 27. – A szépség elvetése sokkoló bécsi toposzának genealógiai sorához vö.: Marosi Ernő: A művészettörténet-írás szépsége. *Magyar Tudomány*, 110. 2004. 1212–1216.

⁶ Schlosser 1934. i. m. kiegészítése a Strzygowski-tanszéken (Grazban illetve Bécsben 1932-ig) végzettek névsorával: Marco Pozzetto: Associati e laureati alla scuola viennese di storia dell'arte. *La scuola viennese di storia dell'arte*. A cura di Marco Pozzetto. Gorizia, 1996. 259–293. – Igen tanulságos, a Zentralkommission tartományonkénti 1898-as személyi állományát bemutató statisztikai táblázattal (amelyből kitűnik, hogy a konzervátorok és levelező tagok – összesen: 144:336 – száma Csehországban volt a legnagyobb: 24,24:13,39%, utána következett Galícia: 12,60:4,76%, illetve Alsó-Ausztria: 10,42: 29,54% – utolsó Magyarország 0 konzervátorral és a levelező tagok 3,47%-ával): Marco Pozzetto: La scuola di Vienna e le periferie. Uo., 107–110.

Antal Frigyes 101-es sorszámaival kezdődik. Strzygowskinál magyar nem doktorált, ami egykori asszisztense, Supka Géza itteni jelenléte és hatása ellenére valamelyest minősíti is élénk és tartós magyar (de legkevésbé művészettörténeti) recepcióját.

Az okot az osztrák és a magyar képzési rendszer párhuzamosságában kereshetjük. Ugyan mindkét hagyomány ősatya Joseph Daniel Böhm volt, Eitelberger egyetemes érvényt követelő összmonarchia-konceptiója és (immár osztrák: ilyen nacionalizmus nem létezett, csak német) birodalmi patriotizmusa (amely tehát állami lojalitásnak fogható fel) 1861 után nem érvényesülhetett, szóhoz sem juthatott Magyarországon. A magyarok bécsi tanulmányainak igényét a magyar művészettörténet-írás második generációjában találjuk - nyilvánvalóan a bécsi képzés tudományos tekintélye alapján, a tehetősebbek (gyakran nem kizárólag Bécsre irányuló) egyetemi peregrinációjának részeként, amit kiegészíthettek szakirodalmi ismeretek, bécsi stúdiumok, egy-egy szemeszternyi (a végzetek listáiban figyelembe nem vett) egyetemi tanulmányok is. Magyar művészettörténeti iskoláról éppúgy nem beszélhetünk, mint a bécsi iskola magyar filiációjáról, s az alábbiakban inkább kell foglalkoznunk a bécsi iskola módszereinek magyarországi recepciójával - amihez persze hiányoznak a megfelelő elemzések (pl. a könyvtári állományok és a bibliográfiai hivatkozások ismerete). A kor viszonyai között az alapvető szakirodalomhoz való fizikai és nyelvi hozzáférésnek nem volt akadály, és a jelek szerint Pasteiner Gyula hosszú munkássága betöltötte legfontosabb feladatát, ami az információk gyors közvetítésében állt.⁷

A látszat arra vall, hogy a bécsi iskola magyar recepciója az első világháború idején radikalizálódó liberalizmus progresszivitásával függ össze, hiszen Dvořák „késői”, „szellemtörténeti” korszakával egyidejű, amelynek termékei egyetemi kurzusainak anyaga, az ókeresztény festészet, a gótika és az „anaturalista” manierizmus interpretációi. Különösen a Greco-tanulmány olvasható úgy is (ellentétben pl. Riegl,⁸ kevésbé Wickhoff meglehetősen szemérmes modernség-szimptáiaival), mint a szerző expresszionizmus-interpretációja (Schiele, Kokoschka). Ennek a pályaszakasznak mint a szerző „érett s elméletileg döntő korszakának” a megelőzőtől való elkülönítése és fölé emelése jutott érvényre az egyetlen késői magyar nyelvű Dvořák-kiadásban is, amely nagyrészt az 1923-ban a szerkesztők, Karl Maria Swoboda és Wilde János számára (szemben az előadás-szövegekkel, amelyekre csak 1927-ben került sor) legkevesebb filológiai problémát támasztó és általuk bizonyára a legaktuálisabbnak ítélt *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* kötetben alapul.⁹ A do-

⁷ Gosztonyi Ferenc: A Pasteiner-tanítványok. *Ars Hungarica*, 38. 2012. 11-59.

⁸ A *Stilfragen* szecessziós olvasatáról: Hans Körner: Alois Riegl und Loie Fuller - Die Selbstzeugung von Kunst im Ornament. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53. 2004. 121-137.; Wickhoff és Riegl képi narratívájának aktualitásáról: Werner Hofmann: Fragen der Strukturanalyse [1972]. In: Werner Hoffmann: *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München, 1979. 70-89. - itt: 71-74., 77-78. *Törésvonalak. Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest, 1990.

⁹ Max Dvořák: *A művészet szemlélete. Válogatott tanulmányok*. Budapest, 1980. Az id. Radnóti Sándor utószavából, 384. másfajta indoklás: a korai művek közül néhány „kevésbé egyedi, inkább sorozatszerű

lognak más magyarázata is lehet, s erre az a tény világít rá, hogy a magyar kiadásba felvételgett a két korai nekrológ, Rieglé és Wickhoffé. Radnóti Sándor utószava fontos módszertani elvet nyilvánít ki, amikor azt állítja, hogy „a művészettörténet [e] látszatra filozófiaellenes beállítottsága ellenére az egyik legfilozofikusabb történeti szaktudomány maradt”,¹⁰ s ennek leginkább a késői művekre jellemző explicit filozofálás felel meg. A Dvořák-kiadás első kötetének címe nem a szerzőtől származik, sietős kiadása éppúgy összefügg a váratlanul elhalt professzor utódlása körüli próbálkozásokkal, amint az olvasók fontos igényére is rátapintott. A címválasztásról különféle anekdoták vannak forgalomban; nem zárnánk ki, hogy Wilde budapesti, Vasárnapi Kör-beli emlékeinek is szerep jutott egy olyan kulcsszó megválasztásában, amely e kör majdani főszereplőinek, Fülep Lajosnak és Lukács Györgynek rövid életű folyóirat-vállalkozására (A SZELLEME¹¹) emlékeztethette.

A „késői” Dvořák preferálása és kijátszása a „koraival” szemben nem specifikus magyar jelenség, hanem az ún. „művészettudomány” általános praktikája, amelyet pontosan értékelt és elutasított Otto Pächt (a maga stratégiájának megfelelően) akkor, amikor 1974-ben bevezetést írt Dvořák 1914-ben publikált, feledésbe ment, *A művészettörténeti kutatásra való nevelés legsürgősebb módszerbeli követelményeiről* szóló tanulmányához: „Ez a kicsiny, de igen súlyos írás az utolsó alkotókorszakát, az úgynevezett szellemtörténeti fázist röviddel megelőző időből származik, amely mint ismeretes, az utókor számára meghatározta a róla alkotott képet. Közlése hozzájárulhat ahhoz, hogy utólag korigáljuk ezeket a túlzottan egyoldalú és némely tekintetben félrevezető elképzeléseket a tudós szándékairól és eszmevilágáról, s ezeket helyettesítsük egy univerzálisabb szellem, egy időtlenebb Dvořák képével. Továbbá számunkra ez a 60 évvel ezelőtt írott cikk a legnagyobb mértékben aktuálisnak és programmatikus jelentőségűnek tűnik éppen ma, amikor, mielőtt még elhárult volna a műalkotások interpretációja ikonológia általi monopolizálásának veszélye, a művészettörténet újabb súlyos teherpróbának van kitéve, mivel azzal kísérleteznek, hogy – egyébként nem először – a szociológia vonzáskörébe sorolják. Sok minden, ami ellen akkoriban Dvořák fellépett, ma úgy hangzik, mintha ő élte volna át annak a régi törekvésnek legújabb fázisát, hogy a művészetet – a művészetakarás immanenciájának tagadása révén – egy még keresendő, művészet-

műalkotásokkal foglalkozik”- ami persze a könyvfestészet műveire éppoly kevésbé áll, mint az Eyck testvérek genti oltárára: i. h. 386. 13. jegyzet.

¹⁰ Uo., 373.

¹¹ A SZELLEME, filozófiai folyóirat. Az 1911-ben megjelent I. évfolyam 1. számának és programjának hasonmás kiadása. Megjelent a folyóirat szerkesztőjének és életműve kutatójának, Tímár Árpádnak tiszteletére. Budapest, 2009. Ld.: Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások, cikkek, tanulmányok. II. Cikkek, tanulmányok 1909–1916*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1995. 588. és *Fülep Lajos levelezése. I. 1904–1919*. Szerk. F. Csanak Dóra. Budapest, 1990. 129. sz., 3. jegyzet, 159., 154–159. sz., 188–198., 161–167. sz., 199–210. – Vö.: Paul Stirton: *The Vienna School in Hungary: Antal, Wilde and Fülep*, *Journal of Art Historiography*. Nr. 8, June 2013., 1–17. (A cikk ismeretét Bardoly Istvánnak köszönhetem.) (Fordítását ld. jelen számunkban – a szerk.)

kívüli X kifejezéseként ragadják meg, és hatásos támogatást adna nekünk, hogy úrrá legyünk az új válságon.”¹²

Az 1914-es Dvořák-tanulmány, amely a Strzygowski-féle tanszék-től való elhatárolódással és a Wickhoff-Riegl-féle tradícióra való hivatkozással kezdődik, tulajdonképpen Tietze 1913-ben kiadott, *Methode der Kunstgeschichte* című könyvének recenziója, s azt lényegében a bécsi művészettörténeti iskola módszertani kodifikációjaként állítja be: „Ami ez irányban [ti. a művészettörténet helyzetének megfogalmazása a történettudományok keretében] Tietze különleges érdemének tudható be, s amivel különösen Riegl elvi vívmányait jelentősen tovább építette, annak a viszonyoknak ragyogó és a régi művek művészi interpretációjára, valamint ezeknek a jelenkor művészi érzékéhez való viszonyára nézve alapvető kifejtése...”, továbbá „...anélkül, hogy tulajdonképpen polemikus lenne, éles határt von a történeti és a nem történeti művészettudomány között...”¹³ Kiemelkedő jelentőségű az a formula, amelyben Dvořák a művészettörténet sajátosságát és egyben autonómiáját megfogalmazta: „Ha tehát a művészettörténet lényegét és feladatait tekintve történeti tudomány, mégis, a történeti diszciplínák keretében önálló helyet foglal. Feladata »mindazon tények kutatása és ábrázolása, amelyek megismerhetővé teszik az emberi művészetakadás fejlődését ennek oksági összefüggésében« (Tietze). És ami ezzel a feladattal nem függ össze közvetlenül, területén kívül van. Ez vonatkozik mindenekelőtt a kultúrtörténetre, amellyel a művészettörténetet gyakran összetévesztették. [...] Hamis, ha ezektől a tudományoktól, ahogyan az olykor megesett, a tulajdonképpeni művészettörténeti problémák megoldását várjuk el. Így pl. a gótikus stílust a feudális rendszerből, a németalföldi naturalizmust a kultúra polgárisulásából akarták magyarázni és levezetni.”¹⁴ Ez a megfogalmazás, amelynek értelmében a művészettörténeti módszer a genetikus művészetszemlélettel azonos, már lényegében azonosan jelenik meg egy „korai”, 1905-ös, „csak” stíluskritikai apparátust alkalmazó Dvořák-műben, a *Das Rätsel der Brüder van Eyck*-ben: „Minden történeti képződmény egy meghatározott történelmi fejlődési lánc szeme, és ugyanannak az anyagnak megelőző képződményei meghatározzák – így hangzik a modern egzakt tudomány előfeltétele és létjogosultságának kifejezése.”¹⁵

Tietze metodikai kézikönyve abban is megfelel a művészettörténet történettudományi definíciójának (és bécsi szervezeti helyének az *Institut für Österreichische Geschichtsforschung* keretében), hogy lényegében a történettudományi hermeneutika alapművét, Johann Gustav Droysen *Historik*-ján alapul (1868-tól számtalan

¹² Max Dvořák: Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 27. 1974. 7-19., eredetileg: *Die Geisteswissenschaften. Wochenschrift für das gesamte Gebiet der Philosophie etc.* Hrsg. Otto Buek und Paul Herre. 1. 1913-1914. Heft 34. 932-336. és Heft 35. 958-961. i. m. 1974. 7. O. P. szignóval. – Újabb, részletes elemzése: Ján Bakoš: Otto Pächt and Albert Kuttal: Methodological Parallels. The relevancy of the evolutionary approach. *Umění*, 62. 2014. 406-422.

¹³ Dvořák 1974. [1913-1914], i. m. 9.

¹⁴ Uo., 13.

¹⁵ Max Dvořák: *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*. München, 1925. 4.

kiadásban), amelynek rendszerét egyeztetni Rieglnek (mindenekelőtt a *Der moderne Denkmalkultus*ban [1905]) az emlékértékekről javasolt rendszerezésével mint a *Kunstwollen* – ez esetben a recepciót meghatározó – konkrét kategóriáival. A történettudományi hermeneutikából származik a műalkotásnak – első pillantásra megdöbbentő – „lefokozása” történelmi forrássá, mivel „a művészettörténeti kutatás tárgya nem a műalkotás mint olyan [an sich], hanem a műalkotás azon a meghatározott helyen, amely a fejlődésben jut neki.” Ugyancsak Droysentől való a rendszerezés alapjául választott négy funkció: forrásismeret (*Quellenkunde* = *Heuristik*) – forráskritika (és szükséges segédtudományai) – felfogás (*Auffassung* = *Zusammenfassung der Einzeltatsachen*) – ábrázolás (megfogalmazás értelmében). Rieglnek a *Gegenwartswert* és a *Denkmalwert* módozatait tartalmazó felsorolásából erednek a klasszifikáció további kritériumai: a szándékra (*Kunstwollen*) utaló szándékos (*gewollt*), illetve szándékolatlan (*ungewollt*) források megkülönböztetése, továbbá a közvettségétél közvetett (*mittelbar* = nem a művészet fogalmára vonatkozó) és közvetlen (*unmittelbar* = a mindenkori művészetfogalomra vonatkoztatott) források között. Ebben a rendszerben a műalkotások (a történeti ábrázolás szempontjából) közvetlen források, mégpedig szándékolatlanok (pl. a középkori, a modern művészetfogalom tudatosulása előtt készült művek: ez a szempont majd fontos klasszifikációs kritériummá válik 1924-ben, Schlosser *Kunstliteratur*jában, amelynek anyaga 1764-ig, a winckelmanni művészettörténet fellépéséig terjed) vagy szándékoltak. Ezeknek történetében segédtudományok az anyagra, a tárgyra és a formára vonatkozó ismeretek, az ikonográfiai és formális analízisek. A közvetett források segédtudományi apparátusát mindenekelőtt a történeti segédtudományoknak a forrás médiumaihoz (szóbeli – írott – képi) igazodó rendszere határozza meg.

Dvořák Tietzével egyetértésben tekintette a művészettörténet-írás metodikájában célnak a kutatás és az ábrázolás kettős feladatát. Hangsúlyozta, hogy – ellentétben az esztétikával – „a művészettörténet mint történeti tudomány nem lehet szisztematikus diszciplína”,¹⁶ és nagy szerepet tulajdonított a személyes művészi invenció kutatására szolgáló kritikai módszereknek: a stíluskritikának: „Bizonyosan nagy előrelépés volt a régi műalkotások kritikájában és meghatározásában, hogy az előző évszázad utolsó évtizedeiben, ahelyett, hogy általános érzéstől vezettették volna magukat, elkezdtek a lehető legegzaktabb kritériumokat keresni, és azon fáradoztak, hogy ezeket a formák ábrázolásának bizonyos öntudatlan s ezért a legnagyobb mértékben objektív sajátosságaiban, a művészi kézírásban állapítsák meg. Tévedés volt azonban azt hinni, hogy ilyen kritériumokat egyszerűen természettudományos úton lehetne nyerni és kezelni.”¹⁷ Ez már a hermeneutikai kritika és a történettudományi konstrukció, illetve a természettudományos megértés és a szellem-tudományi magyarázat viszonyára vonatkozó probléma: Dvořák és Tietze a művészettörténet-írás feladatát történeti konstrukciók megalkotásában látta, amiben mindenekelőtt Wilhelm Dilthey történetiség-értelmezésének hatása alatt álltak.¹⁸

¹⁶ Dvořák 1974. [1913/1914]. i. m. 10.

¹⁷ Uo., 16.

A STÍLUSKRITIKA DISZKRIMINÁCIÓJA MAGYARORSZÁGON¹⁹

A stíluskritika köztudomásúlag viszonylag ártalmatlan, az egyéniség megállapításában (*Individualsicherung*²⁰) alapvetőként elismert és ezért ideológiával kevésbé terhelt módszer a mindennapi művészettörténeti gyakorlatban. Céljainak és alkalmazásának eltérő felfogásai mégis heves módszertani vitát keltettek a 20. század húszas éveiben. Némi hasonlóságuk ellenére nem ugyanarról a vitáról van szó, amely Wölfflin „Kunstgeschichte ohne Namen”-konceptiója kapcsán a műértés vagy művészet-tudomány kérdésében nem sokkal azelőtt keletkezett.²¹ A „művészet-tudomány” (*Kunstwissenschaft*) szó akkoriban már a művészetre, sőt, különböző művészeti ágakra vonatkozó legáltalánosabb elméleti tudást jelezte, noha eredetileg, a 19. század hetvenes éveitől kezdve Giovanni Morelli ezzel különböztette meg a maga kritikai módszerét a műértőknek az összbnyomásra alapozott tudásától.²² Magyarországon 1920 után nyilván nem csak a művészettörténeti módszernek arról az empirikus megalapozásáról volt szó, ahogyan Morelli az összehasonlító anatómiát tekintette példaképének. Erről tanúskodnak e vita egyik főszereplőjének, Gerevich Tibornak vádjai, amelyekkel Hoffmann Edithet a következőképpen illette: „Nem lehet elhallgatni, hogy olyan időben, midőn a cseh-szláv műtörténeti fajelmélet az elfogulatlan külföldi kutatók előtt már hitelét veszítette, egy különben igen érdemes magyar hölgykutató a magyar miniatúrafestészet egy részét érthetetlen nagylelkűséggel, tévesen, indokolatlanul áldozta fel a cseh gyarmatosításnak.”²³

Ez az 1931-ben megjelent visszatekintés Hoffmann Edithnek egy Gyulafehérvárott őrzött kézirat miniatúráiról 1927-ban megjelent tanulmányára²⁴ vonatkozik, de Gerevich már korábban is foglalkozott vele: „A csukárdi plébános alakjai Sienából s részben a rajna-vesztfáliai iskolából származnak, amint ő maga is vesztfáliai származású volt [szignatúrája: „par manus Heinrici dicti Stephani de Westfalia plebani in Schukaria”] és a cseh művészettel szemben inkább mi voltunk az adó,

¹⁸ V. ö.: Radnóti 1980. i. m. 377–380.

¹⁹ Ez a fejezet Marosi 2008. i. m. átdolgozott magyar nyelvű változata, vö.: Marosi Ernő: A magyar művészettörténet-írás tévútjai. *Enigma*, 21. 2014. no. 80. 7–17.

²⁰ Willibald Sauerländer: Alterssicherung, Ortssicherung und Individualsicherung. *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Hrsg. Hans Belting et al. 3., durchges. und erw. Aufl. Berlin, 1988. 135–142.

²¹ Hans Tietze: Kunstkennner und Kunsthistoriker. *Kunstchronik und Kunstmarkt*. 55. 1919. (10. Oktober); Heinrich Wölfflin: In eigener Sache. Uo. 55. 1920. (13. Februar), 397–399.; Hermann Voss: „Künstlergeschichte” oder „Kunstgeschichte ohne Namen”. Uo., 55. 1920. (27. Februar). 435–438.

²² Vö.: Ivan Lermolieff: Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 9. 1874. 75–76. – majd: *Kunstkritische Studien über italienische Kunst*. Leipzig, 1890. előszó, V–XIV.

²³ Gerevich Tibor: Művészettörténet. *A magyar történetírás új útjai*. Szerk. Hóman Bálint. Budapest, 1931. 123. – újra kiadva: *A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásaiból*, Szerk. Marosi Ernő. Budapest, 1999. 226. (kommentár: Marosi Ernő).

²⁴ Hoffmann Edith: Henrik csukárdi plébános miniatör. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, IV. 1924/1926. (1927) 74–90.

mint a befogadó fél”.²⁵ Hoffmann Edith a kódex 14. századi miniatúráit óvatosan mint egy középszerű és Johannes von Neumarkt illuminátoraihoz képest régies művész munkáit jellemezte. Anélkül, hogy közvetlenül utalt volna rá, nyilvánvalóan Dvořák 1901-es, úttörő tanulmányára gondolt. Dvořák első kérdése így hangzott: „Meg lehet-e állapítani azokat az okokat és határokat, amelyek egy stílusváltozáshoz vezettek, meghatározhatók-e azok az elemek, amelyekből egy új iskola keletkezett?”²⁶ Ahogyan a kérdésfeltevés előrevetíti a későbbi tanulmányok történeti problematikáját, úgy Dvořák válasza is tipikus, mégpedig mind abban az értelemben, hogy folyamatos evolúciót, mind abban, hogy a kultúra egymást felváltó központjai közötti súlypont-eltolódást tételez fel (a *translatio imperii* párhuzamaként: *translatio studii* értelmében). Az ő feltételezése szerint Johannes von Neumarkt illuminátorainak előzményei Párizsban, illetve Toszkánában, majd Nápolyban és Avignonban keresendők. Gerevich, aki pályafutását a bolognai festészet specialistájaként kezdte, már 1909–1910-ben egy a *Rassegna d’arte*-ben közölt nagy tanulmányban²⁷ egyfelől kritizálta Bologna elhanyagolását, másfelől módszertani megfontolásból elutasította a könyv- és táblakép-festészet azonosítását legalább a 14. század közepéig. Ő, aki büszke volt múzeumi gyakorlatára, ennek alapján egész életében a doktrinérnek minősített elméleteket kritizálta.

Annak, hogy hogyan fogta fel Gerevich a stíluskritikát, legvilágosabb példája az, ahogyan a festő Kolozsvári Tamás személyiségét és az ő 1427-es oltárát rekonstruálta.²⁸ Az a keret, amelybe rekonstrukciós munkája illeszkedik, hagyományosan és különösen az olasz attribúciós gyakorlatot követve, az individualitás középső fokozatát képviseli, az iskoláét, félúton a művészegyéniség és a korstílus között. Mindenekelőtt arra törekedett, hogy megalapozza a magyar iskolát (megjegyzendő, egyúttal a *novecento* római magyar iskoláját, továbbá – ahogyan Bécsben Schlosser is tette – egyben a maga művészettörténeti iskoláját is). Végül is az „első magyar képtábla-festővel” foglalkozott – ahogyan létezett toszkán, umbriai vagy holland és flamand iskola a kézikönyvek megfelelő fejezeteiben és a múzeumok külön termeiben. Mivel – anélkül, hogy ezt a fogalmat használta volna – az internacionális gótika összetevőit Észak-Itáliából és a Rajnavidékről vezette le, egy univerzális jellegű stílusfogalom helyett egy utazás és tanulmányok során kialakult személyes stíusból indult ki. Ezért Kolozsvári Tamást először Kölnbe küldte, majd Firenzébe, lehetőleg Gentile da Fabriano műhelyébe, hogy végül annak a képviselőjét láthassa benne, amit „új realiztikus festészetnek” nevezett.²⁹

²⁵ Gerevich Tibor: A régi magyar művészet európai helyzete. *Minerva*, 3. 1924. 98–122. – klny. 12.

²⁶ Max Dvořák: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. [1901]. In: *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*. Hrsg. Johannes Wilde, Karl M. Swoboda. München, 1929. 74–207. idézet: 74.

²⁷ Gerevich, Tibor: Le relazioni tra la miniatura e la pittura bolognese nel Trecento. *Rassegna d’arte*, 9. 1909. 196–199. és 10. 1910. 29–31., 46–48. – Vö.: Marosi Ernő: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*. Budapest, 1995. 185–186.: 153. jegyzet.

²⁸ Gerevich Tibor: *Kolozsvári Tamás, az első magyar képtábla festő*. Budapest, 1923. kny.: *Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve*, 1. 1920–1922. [1923] 154–187.

²⁹ Uo., 16.

Fejtegetései arról, hogy ez a mentalitás – valóságérzék, a természet legapróbb részleteiben való elmerülés, szellemi odaadás³⁰ – az észak-itáliai festészetben és a francia könyvfestészet hagyományában gyökerezett, elárulják, hogy Gerevich előképe Courajod-nak a franko-flamand művészetről mint a reneszánsz külön útjáról szóló elmélete volt.³¹ Ebben az értelemben Tamás mester a magyar művészettudomány tipikus képviselőjeként jelent meg nála: nem nyers, de nem is szentimentálisan lágy, hanem a magyar lélek kiegyensúlyozottságát képviseli, amelyben merész aktivitás józansággal egyesül.³² Gerevich ezt a módszert következetesen végigvitte, egészen az ábrázolási skémákig és a fiziognómiai dokumentumokként értelmezett arctípusokig. Követőinél, főleg Genthon Istvánnál is megtalálható effajta érvelés a fiziognómiai típusokkal akkor, amikor stíluskérdésekről van szó.

Mindennek nyilvánvaló ellentéte volt Hoffmann Edith szigorú, tárgyilagos és minden patriotisztikus színezetet nélkülöző stíluskritikája. Ő volt az, aki Gerevich módszertani álláspontjával általában és különösen a nemzeti karakterológiával a leghatározottabban szembehelyezkedett.³³ Rajta kívül még a Schlosser-tanítvány Bodonyi József utasította el a magyar sajtószereplőnek az emlékekre tekintet nélkül konstruált történeti állandóként való feltételezését.³⁴ Arra a kérdésre, hogyan következhetett be a magyar művészettörténet-írásban a stíluskritikának ez a meglepő ideológiai feltöltődése, csak ezeknek a két világháború közötti vitáknak az előzményeiben kereshető a válasz. Gerevich konzervativizmusa mindenekelőtt a 19. századi, nacionalisztikus színezetű művelődéstörténetnek, a régészet és a művészettörténet differenciálódását megelőző „nemzeti régiségtanak” hagyományához való ragaszkodásában és e hagyomány fenntartásában állt.³⁵ Ahhoz, hogy tagadja a szigorú tudományként felfogott művészettörténet sajátos kérdésfeltevését – amelyet mint „szobatudományt” vetett el, ugyanúgy, ahogyan a *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* kifejezést is szójátéknak tekintette –, támaszt mindenekelőtt *conoscitore* kortársai, Arduino Colasanti és Adolfo Venturi olasz műértésében talált. Ugyanígy támaszként kínálkozott számára Benedetto Croce művészetfilozófiai álláspontja is, amely a történetiség tagadásával mindenekelőtt a művészetnek *linguistica generale*-ként való felfogását hirdette és értelmezésének módszereként a műkritikát állította. Ez

³⁰ Uo., 21.

³¹ Les origines de la Renaissance en France. – Louis Courajod: *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*. Paris, 1901. 14. skk.

³² Gerevich 1923. i. m. 12.

³³ Hoffmann Edith: Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészethez. *Archaeologiai Értesítő*, 50. 1937. 1-30., 177-190.

³⁴ Bodonyi József: A magyar művészettörténetírás új útjai? *Budapesti Szemle*, 64. évf. 240. köt. No. 699. 1936. 226-245. – újra kiadva: *A magyar művészettörténet-írás programjai* 1999. i. m. 265-282. (kommentár: Tímár Árpád).

³⁵ Gerevich Tibor: A régi magyar művészet európai helyzete. 1924, 27. – A hivatkozás alapja Ipolyi Arnold koncepciója: A magyar műtörténeti emlékek tanulmánya [1878]. Újra kiadva: *A magyar művészettörténet-írás programjai*. 1999. i. m. 100-159. (kommentár: Marosi Ernő).

volt az a pont, ahol a progresszív és a történetiséget hangsúlyozó magyar művészetfilozófia elszakadt a konzervatív művészettörténeti metodológiától: Fülep Lajos 1911-ben publikálta éppen az emlékezés (a történetiség) jelentőségét hangsúlyozó Croce-kritikáját.³⁶ Úgy tűnik, hogy az első világháború után, amikor Julius von Schlosser csatlakozott Benedetto Croce *linguistica generale*-elgondolásához és fordítással is propagálta ezt a teóriát,³⁷ mindenekelőtt Bécsben tanult vagy megfordult fiatalabb művészettörténészek közvetíthettek Gerevich-hez metodológiai ösztönzéseket a bécsi professzortól – ki tudja, milyen értelmezéssel. Mindenekelőtt Genthon Istvánnak Gerevich-nekrolójában leírt értelmezését lehet elfogadnunk hiteles forrásként. Eszerint Gerevich Antonio Abondióról írott tanulmánya³⁸ „a hatalmas császári műtörténeti évkönyvek feledhetetlen hangulatát árasztja. Nem a Max Dvořák cikkeinek szellemtörténeti íze marad az olvasó szájában, ez a tanulmány Julius von Schlosserre, annak elragadó kultúrtörténeti tanulmányaira emlékeztet, ami nem véletlen, ha arra gondolunk, hogy a Kunstliteratur szerzőjének anyja Bolognában látott napvilágot, ott, ahol az Asinelli és Garisenda tornya gyengéden egymás felé hajol, s ahol Gerevich – én láttam – a legjobban érezte magát széles e világon.”³⁹ Vajon – túl a nekrológ alkalom szülte nosztalgikus hangvételen – e kör azt remélte, hogy Schlosser és Gerevich is ilyen szelíden hajlanak majd egymás felé? A Dvořák keltette szájíz azonban biztosan nem az egyetlen keserűség volt ebben a viszonyban. Gerevich, aki a két háború közti időszakban a magyar műemlékvédelem élén állt, aligha téveszthette szem elől, hogy elvei és magatartása alapján rá is vonatkozott Riegl 1903-ban tett éles megjegyzése, amelyben a magyar műemlékvédelem alapjául szolgáló törvényt minden további nélkül mint „elsősorban állami egoisztikus érdekek által diktáltat” jellemezte.⁴⁰ A recepció tehát Rieglre is vonatkozik.

1900 körül és röviddel utána Riegl elgondolásainak magyar recepciója – különösen az emlékértékekről szólóknak és a purista restaurálás elvi elutasításának – rendkívül eleven és gyors volt: nem a bécsi iskolához való csatlakozás értelmében, hanem az aktuális szakirodalomból leszűrt tanulságokként.⁴¹ Mindenekelőtt fiatal

³⁶ Fülep Lajos: Emlékezés a művészi alkotásban, *A Szellem*, 1. évf. 1. sz., 1911. márc. 56–90. – Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok 1909–1916*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1995. 124–153. – a firenzei Biblioteca Filosofica vitájának jegyzőkönyve, uo. 557–570. és 588–601.

³⁷ Benedetto Croce: Zur Theorie und Kritik der Geschichte der Bildenden Kunst. Übersetzt und eingeleitet von Julius von Schlosser. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 4. 1926. 1–51. – valamint Julius von Schlosser: „Stilgeschichte” und „Sprachgeschichte” der bildenden Kunst. *Ein Rückblick*. München, 1935.

³⁸ Gerevich Tibor: Antonio Abondio császári és királyi udvari szobrász, festő és éremkészítő. *Klebsberg emlékkönyv*. Budapest, 1925. 463–497.

³⁹ Genthon István: Gerevich Tibor (1882–1954). *Művészettörténeti Értesítő*, 4. 1955. 124.

⁴⁰ Hasonlóan az Egyházi Államhoz és Franciaországhoz: *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*. Hrsg. von Ernst Bacher. Wien – Köln – Weimar, 1995. 102.

⁴¹ Vö.: *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930*. Ausstellungskatalog. Hrsg. Ernő Marosi. Budapest, 1983. 67–69.

művészettörténészek friss tájékozódásáról van szó, könyvek recenziói, konferenciákról szóló beszámolók, hamarosan szakirodalmi hivatkozások formájában is. A kezdeményezők közé tartozik Gerecze Péter, s mind a Műemlékek Országos Bizottságában, mind az egyetemi tanszéken (ahol Pasteiner Gyula magántanáráként hamar Gerevich ellenlábasa) a reform-elgondolások legfontosabb képviselője és hangoztatója, Éber László. E reform-szándékok megvalósítására mindkét helyen csak 1918-ban a Monarchia összeomlása és a köztársaság kikiáltása, majd az 1919-es Tanácsköztársaság nyitotta meg az alkalmat. Éber pályafutásában fatálisnak bizonyult részvétele a végül is meghiúsult reformban.⁴² Ha Éber a maga művészettörténeti publikációiban hamar alkalmazta a stílus- és a forráskritikát vagy – Émile Mâle nyomán – az ikonográfiát, a metodikai álláspontnak ebben a relativizálásában hamar kifejezésre jutott az interpretatív álláspontnak az a tudatosulása, amely megfelelt Dilthey tanításának. A progresszív fiatal generáció egy harmadik képviselőjének, a Wölfflin-tanítvány Kenczler Hugónak írásaiban kifejezésre jut a művészettörténet, esztétika és a műkritika határkérdéseinek tisztázására vonatkozó igény: „egyik tudomány sem tisztázta saját tudományának az alapkérdéseit, s így határeltolódások könnyen lehetnek napirenden. Mindketten viszont a kritikus eljárás módjával zavarták össze a saját kérdéseiket. Ez a tévedés is könnyen állhatott elő, mert esztétikus és műtörténész egyaránt szemléleti anyaguk tágitása érdekében kénytelenek voltak a modern művészet termékeivel is foglalkozni, erről tehát esztétikai és kritikai ítéletet alkotni.”⁴³ A magyar művészettörténet-írás historiográfiája számára gyakorlatilag ismeretlenek Kenczler bécsi eredetű nézetei a történetiségről, amelyek között fontos szerepet játszik az a megállapítás, hogy „a múlt művészetével szemben nincs is értelme már a szubjektív, kritikai álláspontnak. A múlttal szemben már hiába vagyunk párteemberek”,⁴⁴ továbbá, hogy a művészettörténet feladata a *Kunstwollen* és az ízlés feltárása („a művészeti akarásnak, az ízlésnek az összes termékekből való lehető világos és tárgyilagos kihámozása”),⁴⁵ ezek annak ellenére is a bécsi iskola körében jelölik ki a helyét, hogy ottani tanulmányai nem dokumentálhatók.

Igen alapos tájékozottságot eláruló, 1910-es tanulmánya felhívja magára a figyelmet pl. a műkritikának a szociálpszichológiához fűződő kapcsolatáról szóló tézisével, a kanti filozófiai esztétika kritikájával és a fenomenológiai elemzés javaslatával. Filozófiai tudatosságával mintegy összekötő kapcsot alkot ahhoz az ezidőtájt fellépő budapesti radikális értelmiségi körhöz, amelynek képviselőit a metafizika iránti

⁴² Marosi Ernő: Éber László (1871–1935), a normális művészettörténész. „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. I.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 13. 2006. no. 47. 143–160.

⁴³ Kenczler Hugó: Művészettörténet, kritika, esztétika. *Művészet*, 9. 1910. 70. vö.: Kenczler Hugó: Stílkritika és művészettörténet, *Művészet*, 8. 1909. 278. – Kenczlerrel: Bardoly István, „Tévedéseiben is becsületes idealista”. Apró adalékok Kenczler Hugó életéhez. *Etüdök. Tanulmányok Granasztóiné Györfly Katalin tiszteletére.* Szerk. Bardoly István. Budapest, 2004. 373–385.

⁴⁴ Kenczler 1910. i. m. 73.

⁴⁵ Uo., 74.

hajlam jellemezte: a fiatal Lukács Györgyhöz, a fiatalon meghalt Popper Leóhoz és a Nietzsche-interpretációját, valamint Croce-kritikáját ezekben az években alkotó Fülep Lajoshoz. E társaság radikalizációja színteréül szolgált a háború éveiben a Vasárnapi Kör. Kenczler részt vállalt ebben a radikalizálódásban, és 1919-ben mint kommunista emigráns hagyta el az országot. Radikális azonban a stíluskritika alkalmazásában lett, s a Morelli-féle módszernek a késő középkori táblakép-festészet magyarországi emlékéanyagára való következetes alkalmazásában vált Szépművészeti Múzeumi kollégájának, Hoffmann Edithnek előzményévé.⁴⁶ Nemcsak módszertani példakép volt, hanem abban is, hogy a fejlődéstörténeti feltételeket a Csehország és Ausztria által kijelölt művészettörténelmi környezetben kereste – ebben kijelölve azoknak a későbbi kutatásoknak az útját is, amelyet azután osztrák kutatók: Wilhelm Suida és Otto Pächt⁴⁷ követtek, nem egyszer vitában Kenczler attribúciós javaslataival. Gerevich maliciózus rövidegességgel beszélt Kenczler – nem a stíluskritika, hanem a gazdaság- és társadalomtörténet alkalmazásából következő – kudarcáról.⁴⁸

A stíluskritika magyarországi sorsa nyilvánvalóan a művészettörténeti metodika egy mellékes problémája ideologizálására mutat. Ez esetben a bécsi művészettörténeti iskola hatása nem explicit, noha a morellianus módszer fontos szerepet kapott pl. Franz Wickhoffnál és a korai Dvořáknál. Ami a művészettörténeti metodikát illeti, a Bécsben iskolázott művészettörténészek közvetítették az ottani eredményeket. A Dvořák-tanítvány Wilde János ugyan 1910-ben magyarra fordította Adolf von Hildebrand *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* című művét, – ami inkább tartozna a wölfflini módszer kontextusába –, de ezzel csak a szélesebb körű metodikai orientációt szolgálta és inspirációs forrást bocsátott művész kortársai rendelkezésére. Wilde az ugyancsak Dvořák-tanítvány Antal Friggyessel együtt csatlakozott a Vasárnapi Körhöz. Miután többé-kevésbé aktív szerepet játszottak a forradalomban, mindketten emigráltak. Az egykori Dvořák-szeminárium az emigráns magyarok gyülekezőhelye is lett: abban a művészettörténész körben találtak második hazára, amelyet a tanszék vezetője, Julius von Schlosser 1934-ben mint az igazi bécsi iskolát határolt el Strzygowski tanszékétől. Mellékesen megemlítendő, hogy a magyar Strzygowski-recepciónak külön története van, és az *Orient oder Rom*-vita korán visszhangzik a magyar sajátosságokról és a terminológiáról szóló vitákban. A magát tőle megkülönböztető bécsi iskola historizmusával szemben az általa javasolt – és Magyarországon is propagált – „összehasonlító” módszer alapelve a (faji, nemzeti) konstans elemek egymás mellé állítása: összehasonlítás.⁴⁹ Jóllehet Strzygowski formulája (*Asien – ein Neuland der Kunstgeschichte*) mindenekelőtt a magyar régészet önálló diszciplináris fejlődésében érvényesül tartósabban, jellemző, hogy a kora középkori magyarság művészetének rekonstrukciójában megint csak Gerevich nyúlt

⁴⁶ Kenczler Hugó: Kassai oltárszárnyak a kassai és bécsi múzeumban. Adalék a felsőmagyarországi festészet történetéhez a XV. században. *Archaeologiai Értesítő*, 33. 1913. 424–443.

⁴⁷ Otto Pächt: *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*. Augsburg – Wien, 1929. 44., 77.

⁴⁸ Gerevich 1931. i. m. – *A magyar művészettörténet-írás programjai* 1999. i. m. 230.

⁴⁹ Josef Strzygowski: Történelem, kutatás, időtlen összehasonlítás. *Magyar Művészet*, 7. 1930. 218–220.

Strzygowski teóriáihoz.⁵⁰ Végül is: magyar szempontból mindenesetül igazolható a bécsi művészettörténet Schlosser által végrehajtott kettéosztása.

„SZIGORÚ MŰVÉSZETTÖRTÉNET”

A bécsi iskola művészettörténet-írásának és problematikájának magyarországi recepciója ambivalens vagy (dominánsan) ellenséges volt, a „második bécsi iskolát” azonban tudomásul sem vették. Legfőbb, szlogenként használt „szigorú” jelzőjével kifejezett törekvését csak egyetlen képviselője, Bodonyi József kísérelte meg érvényesíteni. A szerzőt elfelejtették, és nyoma veszett.⁵¹ Amit Bodonyi képviselt: egyrészt Schlosser 1934-es elhatárolásának értelmében a bécsi művészettörténeti iskola jelentőségét magyar olvasói a múltra nézve valószínűleg jól ismerték, másrészt, az önmagát a „szigorú művészettörténet” szóhasználattal megkülönböztető „második bécsi iskola” törekvéseire való utalásait már valószínűleg kevesebben érthették. Pedig a *Pester Lloyd*-ba írt, csak a közelmúltban újra publikált nekrológiájában Julius von Schlossernek azt az érdemet tulajdonította, hogy megteremtette „azt a szilárd, valóban filozófiai alapot, amelyre egy igazi szellemtudományt építeni lehetséges”. A nekrológ szükségképpen rövid fogalmazásmódja egyben válasz is arra a két kérdésre, milyen szerepet játszott a stíluskritika a bécsi módszertanban, s arra is, miért nem azonos Schlosser álláspontja a szintén Benedetto Croce-ra hivatkozó Gerevichével: „Mivel a stílus – a szó értelme erre tanít – a művész kézírásának felel meg, a »stílus«-történetnek a nagy mesterek történetének kell maradnia, a kiemelkedő művészek stafétájának. A művészet tehát a zsenik művészete, nincs előfeltétele, nincs elő- és utótörténete, nincs fejlődése. Nem befolyásokról és benyomásokról van szó, hanem az egyszeri kifejezésről. Ezért a monográfia, még inkább az esszé a belső és nem a külső irodalmi formája minden »stílus«-történetnek. De mivel a művészet nyelv is egyben, amint a nyelv pedig művészet, ezért minden, aminek a tulajdonképpeni »stílus«-történetben nincs helye vagy létjogosultsága, a nyelvtörténetbe kerül át, amely tehát az alkotó egyéniségtől független problémák fejlődésének a megjelenítése – azaz »stílustörténet« a szó régi jelentésében.”⁵² – Amiről itt a zsenik művészetének különállása kapcsán szó van, hosszú ideig ismeretlen és idegen maradt a magyar

⁵⁰ Vö. Marosi Ernő: Utóélet vagy újjáélesztés? Kísérletek a nagyszentmiklósi kincs beillesztésére a magyar művészet történetébe. *Az avarok aranya, a nagyszentmiklósi kincs*. Szerk. Garam Éva. Budapest, 2002. 134–142.; Marosi, Ernő: Josef Strzygowski als Entwerfer von nationalen Kunstgeschichten. *Kunstgeschichte im „Dritten Reich”. Theorien, Methoden, Praktiken*. Hrsg. Ruth Heftrig, Olaf Peters, Barbara Schellewald. Berlin, 2008, 103–113.

⁵¹ Újabban ld.: Gosztanyi Ferenc: A művészettörténet bécsi iskolájának százhatvanegyedik diplomása. Bodonyi József (1908–1942). *Magyar művészettörténészek, magyar művészettörténet a vészkorszakban*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 21. 2014. no 80. 32–43.

⁵² Julius von Schlosser és a művészettörténet bécsi iskolája [Julius v. Schlosser und die Wiener Schule der Kunstgeschichte. *Pester Lloyd* 1939. január 14. 6]. ford. Hessky Orsolya. *Enigma*, 21. 2014. No. 80. 46–47. – az idézet: 47.

művészettörténet-írás számára. Megismeréséhez hozzájárultak Tolnay Károly – ugyanabban a bécsi környezetben született – gondolatai, elterjedésükhöz későn magyarra fordított esszéi,⁵³ éppúgy, mint a Fülep Lajos Csontváry-értelmezésének magvát alkotó kor-fogalom.⁵⁴

1939-ben azonban az új művészettörténet-írás álláspontjára való utalás csak kevesek megértésére számíthatott: a magyar művészettörténet feladatainak pragmatikus és elmélet- (vagy „szobatudomány”-) ellenes felfogása megtette hatását. Sem a Zürichben 1927–1937 között kiadott *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*,⁵⁵ sem Otto Pächt rövid életű folyóirata, a *Kunstwissenschaftliche Forschungen* (két kötete: 1931 és 1933) magyar recepciójának nincs különösebb jele. Bodonyi sommás metodikai megjegyzései (az „egyszeri kifejezés” mint a monografikus szemléletmód tárgya, a „zsenik művészetén” alapuló tulajdonképpeni művészettörténet illetve „az alkotó egyéniségtől független problémákkal” foglalkozó nyelvtörténet különválasztása) leginkább az Otto Pächt által javasolt metodikai megfontolások ismeretét és alapul vételét árulják el. Pächt „a leképezési elmélet végéről” szólva, a *Kritische Berichte* 1930–1931, 1931–1932-es 3-4. kötetében vetette el az „utáncöltő” leírás („nachdichtende Beschreibung”) létjogosultságát a tudományos elemzésben, s hangsúlyozta, hogy „A fogalmak nem a tudományos szemlélődés pótlékai és nem tárgyának leképezései, hanem jelek és szimbólumok, amelyeket úgy kell megválasztani, hogy velük egyszerűen valami érthetővé váljék a jelzett tárgy lényegéből.”⁵⁶ Annak a tendenciának megfelelően, amely közös alapja az „új bécsi iskola” metodikájának, Pächtnél is fontos szerepet visz a *Gestalttheorie* szemléletmódja, az a vezető szerep, amellyel fogalomalkotásában a *gestaltetes Sehen* (kb. formakapcsolatokra épülő alakzatlátás) játszik: „a leírás tárgya eleve az alakzatlátás produktuma, miáltal megragadható az alakítás elve, egy ábrázolásmód jellegzetessége, a megjelenítés törvényszerűsége, egy mű stílusa.”⁵⁷ Pächt, akit már ezidőben a késő középkori művészet kettős kötődése („Minden részlet egyszerre két különböző vonatkoztatási rendszerhez tartozik, miáltal van a tér síkra való redukálásának egy [ábrázolás-] technikai és egy esztétikai problémája”⁵⁸) foglal-

⁵³ Charles de Tolnay: *Michelangelo. Mű és világgép*. Budapest, 1975. vö. (a monografikus problematika kapcsán, magyar előzmények, Cézanne és Bruegel értelmezése). Beke László: Pályakép és „világgép”. uo., 367–380.; Tolnay Károly: *Teremtő géniuszok. Van Eycktól Cézanne-ig*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1987. Marosi Ernő: Utószó. uo., 245. Popper Leó *Allteig* fogalmának hatásáról: 247.

⁵⁴ Opponensi vélemény Németh Lajos Csontváry művészete című doktori értekezéséről. Fülep Lajos: *Művészet és világnézet. Cikkék, tanulmányok 1920–1970*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1976. 477–493. – itt: 485–490.

⁵⁵ Közreadja: Rudolf Kautzsch, Wilhelm Pinder, Georg Swarzenski, Karl M. Swoboda, a szerkesztők: Frederick Antal, Bruno Fürst.

⁵⁶ Otto Pächt: Das Ende der Abbildtheorie. [1931] – In: Otto Pächt: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. Jörg Oberhaidacher, Artur Rosenauer, Gertraud Schikola. München, 1977. 121–128. – idézett hely: 121.

⁵⁷ Uo., 125.

⁵⁸ Otto Pächt: Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts [1933]. Lld.: Pächt

koztat, nagyon pontosan példázta ezt a követelményt a késő középkori ábrázoló művészet doboztér (*Kastenraum*) fogalmán: „Egy stílusjelenség megnevezésétől elvárjuk, hogy teljes konkrét szemléletességében könnyen bevészhető legyen már azzal a névvel is, amit neki adunk, és ezért egy lehető legpregnansabb nyelvi képet, egy szemléleti formulát keresünk, amellyel reményünk szerint gyorsan és alaposan megértethetjük magunkat. Így választottuk például a kézenfekvő »doboztér« terminust az architektúrák késő középkori ábrázolási sajátosságának jellemzésére. Biztos, hogy ezekben a figyelemre méltó alakzatokban van valami külsőleges hasonlóság egy szekrényvel vagy ládával, legjobb esetben egy játékházikóval. Természetesen senki nem gondolja, mintha a művészek úgy képzeltek volna hőseiket, mint akik efféle hajlékokban laktának. Mindenki tudja, hogy a »doboztér« kifejezés csak átvitt jelentésben értendő. A hasonlósági pont a hajlék szűkössége és ehhez még a tér kopársága.”⁵⁹ Pächt tudományos szigora tehát a művészettörténetnek a szemléletes konkrét tárgy közvetlen szemléletéből levezetett Dvořák-féle formula (és az ő esetében a kultúrtörténettel, társadalomtörténettel példázott külső történetiség elutasítása) mint bécsi iskolahagyomány messzemenő tiszteletén alapul. Nála késői, munkásságát és módszertani megfontolásait pályája végén összefoglaló előadásában ez az ikonológia és a művészetszociológia kritikájához vezetett, és a művészettörténeti módszer autonómiáját hangsúlyozó maximában jutott kifejezésre: „am Anfang war das Auge, nicht das Wort” – az 1977-ben kiadott tanulmánykötet mondat-kontextusában: „Röviden, ami szemem előtt lebegett, az volt, hogy kiindulópontokat találjak egy módszerhez, ami nem spekulatív módon kigondolt, hanem olyan észlelési folyamatok tudatosítása által nyerhető, amelyek akkor játszódnak le, amikor belenézünk magunkat a műalkotásokba. Mert az én meggyőződésem szerint a művészet történetére az érvényes, hogy kezdetben volt a szem, nem a szó.”⁶⁰

Kérdés, hogy ami a kivételesen konzekvens Pächt esetében jogos eljárás: négy évtizednyi távlatból, egyáltalán: megváltozott történelmi szituációkból leszűrt következtetéseket alkalmazni korábbi elvi álláspontok jellemzésére, helytálló-e más metodikai felfogások esetében is. A „második bécsi iskola” meghatározó személyiségeinek esetében, helyzetük, szellemi fordulataik, működésük és álláspontjuk megértésében különösen fontos szerepet játszik fellépésük társadalmi, művészeti és tudománytörténeti körülményeinek tisztázása.⁶¹ A „szigorú művészettudomány”

1977. i. m. 17-58. idézett helyek: 18. és 17. – Ld. még: Die historische Aufgabe Michael Pachters. [1931]. uo., 59-106.

⁵⁹ Pächt 1977. i. m. 125-126.

⁶⁰ Uo., előszó, 9.

⁶¹ Ld. mindenekelőtt: Ernst H. Gombrich: Kunstwissenschaft und Psychologie vor fünfzig Jahren. *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte: Wien, 4.-10. September 1983. Bd. 1. Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode.* Hrsg. Hermann Fillitz, Martina Pippal. Wien - Graz, 1985. 99-102. – vö.: Ernst H. Gombrich: Wenn's euch Ernst ist, was zu sagen - Wandlungen in der Kunstbetrachtung. *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen.* 1990. i. m. 63-100. – a témához különösen: 67-76.; Pächt visszaemlékezései uo., 30-38.

elve, a „strukturált látás” követelménye és a struktúranalízis meghirdetőjének, Hans Sedlmayrnek esetében a következményeknek az előzményekkel való együtt-szemléletére az jogosít fel, hogy késői korszakában ő maga is irodalmi munkássága egységes folyamatosságában látta és publikálta korai, programatikus írásait.⁶² Amint ezidőtájt Pächt is kétféle módszertani fokozatot tételezett fel: „Egyesek az individuális objektumból kiindulva akarják kialakítani leíró fogalmaikat, és azt hiszik, hogy csak így felelhetnek meg a jelenség teljes konkrét szemléletes tartamának. Mások néhány, kevésbé deduktív úton nyert alapfogalom révén akarnak eljutni egy akár csak megközelítő leíráshoz.”⁶³ A művészettörténeti módszer fokozatainak, megismerése mélyre hatolásának megkülönböztetése 1930 táján nemcsak Sedlmayr foglalkoztatta (egyidejűleg Panofsky módszertani táblázatában ennek a képzetnek a [geo-, ikono-]gráfia illetve [geo-, ikono-]lógia utótagok feleltek meg). Sedlmayr javaslata: két művészettörténet megkülönböztetése és hierarchiájuk feltételezése az „első” „koholt, a megértés előtti művészettudomány képes lenne pl. műalkotásokat oklevelekkel datálni, lokalizálni, történeti személyiségeknek mint szerzőknek tulajdonítani, a művek objektív formáját rekonstruálni”,⁶⁴ míg a második „rendelkezik az alakzatok megértésének útjaival. Az így konstruált művészettudomány tudja - elvben - az alakzatok sajátosságait, ezek belső összefüggését és építményét kutatni”.⁶⁵ Mindenekelőtt a „helyes beállítás” kidolgozása jelenti a „második” művészettörténet témáját. Ez Sedlmayr művészettörténetének - és egyben politikai - pályafutásának is kulcskérdése. Nemcsak barokk-kutatásainak (így Johann Bernhard Fischer von Erlachra vonatkozó) eredményeit kínálta fel már 1936-ban a Harmadik Birodalom kívánatos stílusaként, hanem későbbi publikációit (*Die Entstehung der Kathedrale, Verlust der Mitte*) is nagyrészt kidolgozta vagy elkészítette még a nemzeti szocializmus bukása előtt. A helyes beállítás kérdése 1958-ban egy olyan deduktív metodikai modellben tér vissza, amelynek kiindulópontja a „műalkotás lényege”, amelyből az egyes mű (elvileg az „első” művészettörténet tárgya) elemzése indul ki, s vezet a hasonlóságok, genetikai kapcsolatok, a történések és a történet (a „második” művészettörténet kulcsfogalma) által a faktorok (vagy erők) ismeretéhez. A faktorok visszacsatolandók a műalkotás lényegéhez: ezáltal a „második” művészettörténet alá rendelődik az első. Sedlmayr kétféle művészettörténete a „második”, a helyes interpretációért felelős művészettörténet szélsőséges dominanciájának felel meg.⁶⁶ Az interpretáció ilyen fokú szembeállítás a tulajdonképpeni kutatással az a jelenség, amelyet statisztikai

⁶² Hans Sedlmayr: Die Quintessenz der Lehren Riegls. [1929]. és Zu einer strengen Kunstwissenschaft [1931] In: Hans Sedlmayr: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Hamburg, 1958. újraközölve, mint Kunstgeschichte als Stilgeschichte: 14-34., illetve: Kunstgeschichte als Kunstgeschichte. 35-70 c. fejezetek.

⁶³ Pächt 1977. i. m. 122.

⁶⁴ Sedlmayr 1958. i. m. 36.

⁶⁵ Uo., 40.

⁶⁶ Uo., 185.

létszámadatok alapján Henrich Dilly a *Führerprinzip* érvényesüléseként értelmezett.⁶⁷ A náci hatalomátvétel után ugyanis a (különösen az egyetemi) művészettörténetben foglalkoztatott tudósok száma drasztikusan csökkent, miközben a professzorok aránya erősen emelkedett: nyilvánvaló, hogy az egyre inkább tekintélyelvű berendezkedésben megnövekedett azoknak a száma, akik pótolhatatlan egyéni interpretatív teljesítményeikkel vetélkedtek a hatalom kegyéért, a befolyásért és az elsőbbségért.⁶⁸

A „második bécsi iskola” szétágazó útjainak álljon itt csak egyetlen, szervezeti-tudományszociológiai aspektusa. 1930 táján mindenütt feltűnt az a reális igény és elképzelés, hogy a művészettörténet továbbfejlődése immár nem egyéni teljesítményeket, hanem kollektív munkát igényel. A csoportmunka mint követelmény megjelenik Sedlmayrnál – mégpedig a *Führerprinzip* fent idézett elvéből következően, mint egyfajta manufakturális szolgamunka. Pächt – igaz, későbbi – módszertani fejtegetései a közösségi munkának egészen más felfogásáról tanúskodnak, és kritikája mindenekelőtt a művészettörténet két fokozatának hierarchiáját érinti, valamint azt az elképzelést, hogy a beállítással befolyásolhatók a műalkotás megfigyelhető sajátosságai is.⁶⁹ Ennek az idézett munkák terjedelméhez és tematikájához képest csak apró és árnyalatnyi különbségnek különös jelentőséget kölcsönöz egy Dilly által tett megfigyelés. Panofsky 1927-ben elvállalt egy áttekintő cikket a művészettörténet problémáiról és helyzetéről, amely a *Deutsche Allgemeine Zeitung* egy júliusi vasárnapi mellékletében meg is jelent, s újráfelfedezéséig, 1988-ig rejtve maradt. Ebben a cikkben sok egyéb módszertani és ideológiai probléma, veszély mellett Panofsky felemlítette a művészettörténet-írás munkastílusának megváltozását, és szükségesnek ítélte a munka kollektivitásának megőrzését. Zárómondatában: „Mert ahogyan bizonyára vannak a történelem területén kubikusok, akik soha nem lehetnek királyok, úgy biztos, hogy e területen nincsenek királyok, akik egyszersmind ne lennének kubikusok is.” A *Kärner vs. Könige* mondás forrását Dilly Julius von Schlosser egy nyilatkozatában mutatta ki.⁷⁰

A bécsi iskola híveinek Magyarországon és Magyarországon kívül alighanem ez volt a legkisebb gondja, professzoraik pedig ha nem is királyoknak, biztosan nagy uraknak érezhették magukat.

⁶⁷ Heinrich Dilly: *Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945*. München – Berlin, 1988. 26. – vö. uo., 23–25.

⁶⁸ Aurenhammer 2004. i. m. 34–37., 42–49.

⁶⁹ Pächt 1977. i. m. 232–233.

⁷⁰ Dilly 1988. i. m. 13–14.