

Julius von Schlosser

A BÉCSI MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ISKOLA

RÉSZLETEK¹

Szakemberek mindjárt tudják, mit értünk a „bécsi iskola” kifejezés alatt: az osztrák *école des chartes*-tal,² a Theodor von Sickel által szervezett Történeti Kutató Intézettel [Institut für Österreichische Geschichtsforschung] már kezdettől fogva szoros összeköttetésben álló művészettörténeti iskolát, amelynek jelenleg a bécsi egyetem úgynevezett II. Művészettörténeti Intézetében van a székhelye – az elnevezés egyébként még csak egy évtizede létezik, és semmiképpen sem kronologikus vagy akár minőségi besorolást jelent, amit legfeljebb azoknak kellene elmagyarázni, akik az akadémiai szokásokban teljesen járatlanok. Az osztrák napilapokban ugyanis az utóbbi időkben újra és újra olyan cikkek jelentek meg, amelyek a dolgok állásának teljes félreértését eredményezhetik. Ezért, és azért is, mert más tudományos körök sincsenek tisztában ennek a már régóta nagy tiszteletben álló „iskolának” – amely annyi jelentős férfiút adott a tudománynak – a történetével, a következőkben kialakulásának és fejlődésének rövid vázlatát adjuk közre; hiszen ma már szinte teljesen feledésbe merült, hogy kezdetei egészen a német romantikáig nyúlnak vissza, s hogy majdnem százéves története a német tudomány- és szellemtörténet jelentős osztrák fejezete.

FRANZ WICKHOFF

Ezzel el is érkeztünk ahhoz az emberhez, aki a szó legszorosabb értelmében a bécsi iskola tulajdonképpen megteremtőjének tekinthető, azaz Franz von Wickhoffhoz (született 1853-ban Steyrben, meghalt 1909-ben Velencében, ott is van eltemetve). Azok a konstruktív elemek ugyanis, amelyek külön-külön már korábban is felbukkantak, Wickhoff legsajátabb személyiségében létrejövő új és nagy szintézissé egyesültek, amely életpályájában éppen úgy, mint tudományos és irodalmi tevékeny-

¹ Julius von Schlosser: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. *Mitteilungen des Institutes für österreichische Geschichte*, 1934. 161-171., 193-201., 201-210. (Három fejezet az eredeti tanulmányból. A neveket Schlosser sok esetben rövidítette, ezeket feloldottuk és néhány magyarázó lábjegyzettel segítjük a magyar olvasókat – a szöveg eredetileg nem tartalmaz jegyzeteket. – a szerk.)

² L'École nationale des chartes (ECN) a történeti segédtudományok (paleográfia, levéltáran stb.) oktatására és kutatására 1821-ben alapított intézet.

ségében kerek egésznek tekinthetők. Az, ami korábban csak kezdetleges formában körvonalazódott, nála válik láthatóvá: a bécsi iskola reneszánsza – e „mitologikus” kifejezést szándékosan választottuk Wickhoff tulajdonképpeni és legbensőbb lényének megjelölésére –, amely attól az időponttól kezdődött, amikor Wickhoff (az egymás után elhunyt) Eitelberger és Thausing követőjeként átvette az osztrák „intézettel” szerves összeköttetésben álló művészettörténeti tanszék irányítását, és amikor az már az ő vezetése alatt önálló intézettel gyarapodott.

Őt férfiú határozta meg fejlődését: Rudolf Eitelberger, Moritz Thausing, Theodor von Sichel és Alexander Conze mint akadémiai oktatók, valamint kívülrőlként Giovanni Morelli.

Amikor Wickhoff a hetvenes évek közepén az egyetemre került, annak a szaknak, amelyet végül választott, Eitelberger és Thausing voltak a tanárai. Előbbi professzor-ként már aligha taníthatott neki újat, de 1879-ben, közvetlenül Wickhoff intézeti éveinek lezárása után, Eitelberger magához vette a múzeumba, még hozzá abba a híres textilgyűjteménybe, amely a fiatalember képzésében (és később még inkább Rieglében) különösen fontos szerepet játszott. Itt el tudott merülni az iparművészet technikájában és történetében, s közben nem a szokványos múzeumi gyakorlatban részesült. Wickhoff őszintén tisztelte és csodálta Eitelbergert, akit remek humorával szívesen hasonlított Franz Grillparzer Hamanjához;³ tanára gyengéi és különöségei halála napjáig mókás anekdoták alapjául szolgáltak. Eitelbergertől azonban, mindekelőtt 1882-es egyetemi habilitációjától kezdve – mint már tudjuk – a Böhm-körből⁴ származó örökséget vett át, amely szemlélődésre és tudományos egzaktásra törekvő szellemének – hiszen nem véletlenül készült először természettudományos pályára – különösen megfelelt: az eredeti műtárgyak szuverén látásmódját. Amikor még fiatal hallgató voltam, az Österreichisches Museum termeiben gondosan válogatott tárgyak előtt tartotta előadásait – ahogyan akkoriban szívesen nevezték – a „technikai művészetek” [„technischen Künste”] történetéről és gyakorlatáról. A jövő múzeumi alkalmazottaknak, akiknek képzéséhez a Sichel-féle program államvizsgát írt elő (ahogyan ma is), ez igazán remek oktatásnak bizonyult. De ehhez még valami más is társult. Eitelbergernek a képzőművészetek történetéhez kapcsolódó forrásgyűjteménye akkoriban már közkezen forgott: Wickhoff, Sichel tanítványa ezt a gondolatot is – a mintegy százéves itáliai hagyomány nyomán, az eredeti, primer források mellett a szekunder források szisztematikus feldolgozását – a bécsi iskolára örököltette. Szemináriumi gyakorlatain nagy súlyt fektetett arra, hogy az ókeresztény időktől kezdve válogatott írásos forrásokat olvastasson és gondosan értelmeztessen. Legkorábbi diákjait olyan meroving, karoling vagy Ottó-kori írásos források gyűjtésével bízta meg, amely periódusokban a monumentális átörökítés még egyáltalán nem volt rendszeres. Ezek közül csupán a második, általam összeállított forrásgyűjtemény készült el teljesen; az első – igen korán elhunyt iskolatársam, Karl Hecke

³ Grillparzer 1848-ban írt *Esther* c. drámatörredékének hőse.

⁴ Joseph Daniel Böhm (1794–1865) szobrász, éremmetsző.

munkája - töredékes, a harmadik Josef Mantuanitól kézirat formában maradt fenn. A későbbiekhez hasonlóan az én publikációm is Eitelberger *Quellenschriften zur Kunstgeschichte* című új sorozatában jelent meg. Közben ne felejtsük meg róla, hogy Friedrich Overbecknek a görög képzőművészet történetével kapcsolatos antik írásos forrásai már 1868 óta mintául szolgáltak; Friedrich Wilhelm Unger (szövegértelmezési szempontból persze nem kifogástalan) forrásai a bizánci művészet történetéről Eitelberger gyűjteményében egy évtizeddel később (1878), még Wickhoff egyetemi éve alatt jelentek meg. Hogy saját irodalmi és akadémiai tevékenységem jelentékeny hányada szintén innen indul, arról később még szó esik. De nem csak a középkor (Theophilus, Heraclius, Cennini) jelent meg Eitelberger korpuszában; a hatvanas és hetvenes évek akkori beállítottságának, a nagy elődök, Gottfried Semper, aztán Theophil Hansen és Heinrich von Ferstel, de mindenekelőtt az Österreichisches Museum tevékenységének megfelelően az itáliai és a német reneszánsz irányzatát is feldolgozták (Eitelberger *Lodovico Dolcēja és Condivije*, Ilg *Biondója*, Hans Semper Vasari-féle *Donatello*-életrajza, Janitschek *Albertije*)⁵. Thausing 1872-ben jelentette meg *Dürer leveleit és naplóját*, a kiadás nagy monográfiájának előfutára volt. Ekkor már oklevelekből származó regeszta-gyűjtemények is felbukkantak (Jacob Stockbauer: *Kunstbestrebungen am bayerischen Hofe*, 1874), amelyeket később a császári ház évkönyveiben (*Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses*) 1885-től kezdve nagyvonalúan folytattak. A Wickhoff által már bevezetett és elfogadtatott szövegkritika - itt az 1889-ben megjelent, Guido von Siena koráról szóló kiváló tanulmányát emelem ki - utóbb még nagyobb hatást gyakorolt a 15. és 16. századi szövegekkel foglalkozó munkatársakra. Ezzel kapcsolatban nem felejtkezhetünk el régi barátom, Cornelius von Fabriczy (Stuttgart) és mindenekelőtt Karl Frey (Berlin) szorgos munkájáról. Saját Ghiberti-tanulmányaim is ebbe a sorba tartoznak. Művészettörténeti ösztöndíjasaink tevékenysége Sickel római Osztrák Intézetében (Istituto Austriaco) különösen gyümölcsöző volt, főként Vasarival kapcsolatban. Wolfgang Kallab, aki Grazból érkezett Wickhoff mellé, és már 1906-ban meghalt, ezt a munkát persze nem tudta befejezni - a már említett, általam kiadott *Vasaristudien* töredékeiről van szó -, ugyanúgy, mint Giulio Mancini rendkívül fontos, korábban nyomtatásban soha meg nem jelent traktátusainak publikációját, amelynek csak most, majdnem harminc évvel később remélhetem végre kiadását. Ezzel már kezdetét veszi a Riegl által előtérbe tolt római barokk kutatása - Houbraken *Große Schauburgja* egyébként már Eitelberger *Quellenschriftjeiben* is szerepelt -, amely Max Dvořákra maradt örökül. Asszisztensének, Ludwig Pollaknak az ő és Ludwig von Pastor égisze alatt megkezdett nagy korpusza, amely a római barokk művészet történetének forrásait tartalmazza, torzó maradt, mivel ez a kiváló férfiú önkéntes-

⁵ Rudolf Eitelberger: *Lodovico Dolce: Aretino oder Dialog über Malerei*. Wien, 1871.; Rudolf Eitelberger: *Ascanio Condivi: Das Leben des Michelangelo Buonarroti*. Wien, 1874.; Albert Ilg: *Von der hochedlen Malerei. Tractat des Michel Angelo Biondo*. Venedig 1549. Wien, 1873.; Hans Semper: *Donatello. Seine Zeit und Schule. Das Leben des Donatello von Vasari*. Wien, 1875.; Hubert Janitschek: *Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften*. Wien, 1977.

ként 1914-ben elesett a galíciai fronton. Utóda, Georg Sobotka (akinek Kallab *Manciniját* is be kellett volna fejeznie) a világháború végén az itáliai fronton lelte halálát. Dvořák maga sem élte meg a kiadását, amelyet végül tanítványának, Dagobert Freynek 1928-ban sikerült befejeznie. Régi barátom, római intézetünk mostani vezetője és megújítója, Philipp Ignaz Dengel hatékony támogatásának köszönhetően van rá remény, hogy valamelyik tanítványom folytatni tudja Pollak munkásságának gondozását. Látható tehát, hogyan él tovább Eitelberger hagyatéka – természetesen bőven túlnőve rajta – Wickhoff bécsi iskolájában.

Ennek ellenére Thausing nagyobb hatással volt Wickhoffra, nemcsak azért, mert – amint azt már említettük – maga is ennek az intézetnek a növendékeként volt tanára és oktatója.

A mester és tanítványa közötti kapcsolat – úgy tűnik – nem volt különösebben mély, noha Wickhoff mindig nagy tisztelettel beszélt Thausingról. Nem ismertem őt; amikor 1884-ben az egyetemre kerültem, már nem élt. A magam Wickhoffhoz fűződő, mégiscsak viszonylag közeli kapcsolata alapján arra gondolnék, hogy a két ember természete, noha mindketten élénk és szellemes társalgók voltak, mégis bizonyos ellentétben állt egymással, éppen úgy, ahogyan a dél-felsőausztriai humor a született szudétanémet szellem csípősebb tréfáihoz viszonyul.

Thausing, amikor Wickhoff közelebbi ismeretségbe került vele, már az Albertina vezetőjeként tevékenykedett, s ez a fajta igényes tudományos munka Wickhoff egész életére nagy hatással volt. Itt (és a Hofbibliothekban) sajtátította el a grafikai művészeteknek azt a széles körű ismeretét, amely tanítási módszerének alappilléret jelentette – ugyanúgy, mint annak idején az Österreichisches Museumban a „technikai” ismeretekkel való foglalatosság. Wickhoff Dürer antik tanulmányairól szóló doktori disszertációja, amely 1880-ban jelent meg az intézet Közleményeiben (*Mitteilungen*), már a Dürer-kutató Thausing egyértelmű befolyásáról tanúskodik; ugyanakkor megfigyelhető azon másik terület felé való karakteres nyitása, amely ifjúkora óta érdekelte, és amely később az egyik legnagyobb élményévé vált: a klasszika-archeológia felé. Egyébként még utolsó éveiben is barangolt ifjúkorának ezen az érdeklődési területén *Dürerstudien* című tanulmányában (*Jahrbuch der Zentralkommission*, 1907). Tanulságos az itáliai, *ab ovo reprodukáló* szándékú grafika szerepét megvilágító munkája: *Marc Antons Eintritt in den Kreis der römischen Künstler* (*Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1899) címmel már közvetlenül az Albertinában eltöltött idő hatásáról tanúskodik; ez Raffaello-stúdiumaival áll összefüggésben, amelyekben egyébként Anton Heinrich Springer megelőzte őt. Wickhoff 1903-ban felvázolta a Raffaello-rajzok korpuszának tervét (*Anzeiger der Wiener Akademie der Wissenschaften*, 1903) – ez megint olyasmi, ami az Albertina nélkül, amelynek itáliai rajzait 1891 és 1892 között mintegy programszerűen katalogizálta, elképzelhetetlen lett volna (*Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XII. és XIII. kötet). Egyik legrégebbi tanítványát, Hermann Dollmayrt (1865–1901) határozottan ebbe az irányba terelte: első munkája, amely Raffaello műhelyéről szólt, ugyanebben az évkönyvben jelent meg. Ebben Wickhoff, akinek második tanulmánya az antiknak Michelangelo képzésében játszott szerepével foglalkozott (1882), korán

elhunyt tanítványának, Dollmayrnak a hagyatékából származó, Giulio Romanóról és a klasszikus ókorról szóló munkáját is közölte (1901). Egyébként mindebben csendesen felmerül Thausing emléke is, aki – mint már említettük – Giovanni Morellihez írt *Kunstabriefe* című művének német-olasz ajánlásában saját magát „fratello in Raffaele”⁶-ként emlegette. Ezt a figyelemreméltó férfit az ifjú Wickhoff tanulmányainak legfontosabb éveiben Thausing révén – mint mondtuk – az Albertinában ismerte meg; ő lett Wickhoff harmadik „céhen kívüli” tanára (született 1816-ban Veronában, meghalt Milánóban 1891-ben). Morelli elsősorban azért különösen fontos szakmánk és mindenekelőtt a bécsi iskola számára, mert ő jelenti az átmenetet a német romantikából a század második felének pozitívizmusába. Történeti szerepét manapság, amikor visszafelé irányuló mozgás figyelhető meg, sokszorosan is félreismerik és alábecsülik. Morelli ugyanis, aki Svájcban keresztül Lombardiába került, eredetileg dél-francia hugenotta családból származott, német nevelést és képzést kapott, fiatalemberként Münchenben a német-olasz Bonaventura Genellihez, Corneliushoz és Kaulbachhoz állt közel, Rückerttel, Clemens és Bettina Brentanóval, Görresszel barátkozott, és Berlinben még Schelling lábainál ült. Jelentősége messze belenyúlik a kortörténetbe; de vajon a fiatalabb művészettörténészek közül hányan olvasták szép élettörténetét, amelyet barátja és tanítványa, Gustavo Frizzoni (Bergamo; egykor még Carl Friedrich von Rumohrral állt kapcsolatban) Morelli összegyűjtött műkritikai írásainak harmadik kötetében (Lipscse, 1893) adott közre? Valamennyi tanulmányát, amelyek a furcsa orosz-német Ivan Lermolieff-Schwarze álnéven jelentek meg, németül írta, még hozzá olyan német nyelven, amely a mai művészeti írók nagy részének is javára válnék. Morelli, aki 1848-ban a frankfurti parlamentben Lombardia követeként volt jelen, összekötő kapcsot jelent tehát a német és az olasz lélek között, amire az öreg olasz-német Fiorillo még éppen célzott. A műkritika és -történet bölcsője az észak-német romantika tudományával érintkezve Rumohr hazájában új erőre kapott, amely aztán a 20. században bontakozik majd ki. Ausztria azonban, amely ellen a lombard Morelli 1866-ban az egységes Olaszországért még harcba indult, ismét betölthette régtől meglévő, Észak és Dél közötti közvetítő szerepét, amint azt mindjárt látni fogjuk.

Morelli a természettudományok felől érkezett, 1839-ben Berlinben Laurea des Medicinæ Doctor címet szerzett. Ez a körülmény éppen Wickhoff számára fontos; hiszen eredetileg, mint tudjuk, ő is a természettudományok iránt érdeklődött, és már korán Joseph Daniel Böhm, az ismert botanikus előadásait hallgatta (aki később az apósa lett); az akkoriban erősen vitatott fejlődélmélet különösen sokat foglalkoztatta, és kétségtelen, hogy genetikus szemléletmódjára is hatással volt. Morelli aztán, megint csak német indíttatásra, műértővé és gyűjtővé képezte magát – más kollégákhoz hasonlóan, praktikus-empirikus beállítottságának engedve. Jelentős galériáját utóbb tulajdonképpen szülőföldjére, Bergamo városára hagyományozta. Kitüntetett barátság fűzte Otto Münderlerhez, akivel Párizsban ismerkedett meg; ez a sajátos figura a hatvanas évek kiváló ismerője, Burckhardt *Ciceronéja* későbbi kiadásainak

⁶ Raffaello fivéréként.

szinte anonimitásban maradt munkatársa. De a műértésnek ez az egészen személyes formája, amely átruházhatatlan, mert a néma intuíción alapul, Morelli éles és kritikai iskolázottságú szellemének nem volt elég; a benne lakozó természettudós és empirikus objektív kritériumokat kívánt. Így hozta létre híres „metódusát”, amelyet először egy humoros és szellemes, az „elvről és módszerről” szóló dialógusban mutatott be. Még nem telt el sok idő azóta, hogy a briliáns Fechner, aki bár szintén a természettudományok elkötelezettje volt, megtartotta azt a szinte komikusnak nevezhető ankétot a drezdai Holbein-kongresszuson, amely – mivel kizárólag laikusok vagy félig laikusok érzelmi alapon kialakított véleményén nyugodott – szükségszerűen téves ítéletet hozott. Morelli itt közbe akart avatkozni, s a művész személyének meghatározásához egzakt alapot teremteni, amely a hamisítatlan művészi kézjegy, a „maniera” – a régi műszo eredeti értelmében –, a legkisebb, ezért legbiztosabb jellegzetességek pontos megfigyelése révén hozható létre; így például a „kalligrafikus” kacskaringó éppen ezt a kézjegyet tágabb értelemben is egyedi „modorra” emeli. A kezdetben nem csupán Thoren által kinevetett fül-, kéz- és körömfarmák olyan összehasonlító eljárás részei, amelyek az írásszakértők Bertillonage-rendszerében már régóta elfogadottak és használatosak. Hogy ez az eljárás hogyan hullott szükségszerűen éppen Bécsben termékeny talajra, az hamarosan kiderül.

Morelli erről a nézőpontról, amelynek alapgondolata helyes és időtálló, és a vele kapcsolatos tévhitek sem fogják tudni kikezdeni, mindenekeelőtt München, Drezda és Berlin nagy német galériáit, de később a római Borghese és Doria Pamphili galériát is átvilágította; ezek a kutatások éppen arra az időre estek, amikor Wickhoff Thausingnál tanult. Morelli azonban nagyon jól felismerte, hogy ott, ahol az eredeti és hamisítvány, műhelymunka és másolat égető problémáival állunk szemben, a mester festői munkássága nem szolgáltathatja a megismerés biztos alapját, hiszen ez templomokban és gyűjteményekben többszörösen torzított, csonkolt és hamis formában jelenik meg, még ha másolatokban vagy kópiákon, de főleg feliratokban, okmányokban és korabeli beszámolóokban többé-kevésbé bizonyosan megtalálható – ilyenkor éppen a szövegértelmezési módszer alkalmazható. Ezzel szemben a művész kézjegyének közvetlen tanúiból, az (éppen olyan kritikusan szemlélendő) rajzokból kell kiindulni, amit Itáliában Vasari és még inkább Baldinucci idejétől kezdve, persze leginkább rendszertelenül és kritikátlanul, már meg is tettek. Rumohr kritikai kutatásaiban a rajz még nem játszik szerepet; ez csak űtána kezdődött. Morelli kutatási területét bölcs tartózkodással határolta el. Legkézenfekvőbb volt számára a quattrocento és az „eta d'oro” itáliai festészete, amelyekkel kapcsolatban a közvetlen művészi dokumentumok a leggazdagabbak és legegységesebbek. Ez a szubtilisan fogalmazó és rendkívül nagy tudású író tisztában volt azzal, hogy alapelveinek átvitele korábbi vagy későbbi periódusokra, vagy akár a teljesen más feltételekkel működő szobrászatra csak egyedien kidolgozott feltételrendszer mellett volna lehetséges. Morelli, bár gyakran és durván félreértették, „módszerét” nem a tehetségtelenek segédeszközéül szánta; ehhez túlságosan finom és művelt szellem volt, jóval korának átlag művészettörténész seregei felett állt, és mindenekeelőtt olyan nagy tudással rendelkezett, amely az olasz néplélek mély ismeretén alapult. A művészi nyelv for-

máit sokrétű és soknemzetiségű hazája népeinek és tájainak adottságaiból bontakoztatta ki, „mint egy figyelmes nyelvjárás-kutató”, mondta egyszer Wickhoff. Morelli azonban az a kutató is, aki kora pozitívista szemléletének is meg akart felelni; meg is kellett felelnie: a műértő szubjektív ítéletének objektíválására, taníthatóságára és átadhatóvá tételére törekedve – természetesen annak, aki a megfelelő hajlandóság és előképzettség birtokában volt.

Morelli temperamentumos, szarkasztikus lénye „frusta letteraria” és „vespajo stuzzicato” hatást keltett – hogy az olasz irodalom két híressé vált könyvének címét használjuk⁷ –, különösen Németország északi részén, ahol Bode nyalka harcoként, persze nem ugyanazokkal a fegyverekkel lépett fel ellene; de rajta kívül is sok ellenféllel szemben kellett megvédenie módszerét. Annak, hogy Bécs, a bécsi Albertina és az itteni egyetem „bécsi iskolája” az első (és szinte egyetlen) hely volt, ahol korlátlan egyetértésre és követőkre talált, megvoltak a maga különleges okai. Moritz Thausing, most már tudjuk, elsőként állt ki mellette, és a szintén az intézetben nevelkedett Wickhoff figyelmébe ajánlotta Morellit, sőt örökségként hagyta rá. Thausing Morelli módszerének pozitívista, természettudományos mozzanatát már korábban felismerte, és a *Kunstabriefe* egyik korábban már említett tanulmányában elsőként nyilvánosan is beszélt róla. Wickhoff pedig abban a szintén már említett *catalogue raisonné*-ban, amely az Albertina itáliai rajzait gyűjtötte össze, és amely Morelli eljárása nélkül elképzelhetetlen lett volna, kegyesen megemlékezett tanáráról, Thausingról, aki a váratlan halála (1880. augusztus 12.) előtti napon írta neki, hogy az Albertina kritikai katalógusát, amelyet tanulmányai lezárásaként megálmodott, a fiatalabb kolléga kezébe helyezi.

E katalógus – amely első képviselője a Morelli módszerén nyugvó katalógusoknak – szellemdús és valóban olvasásra érdemes bevezetőjében Wickhoff részletezte, hogyan készítették elő a talajt éppen Bécsben az efféle kutatások számára; azt a „talajt”, amelyet egyébként ma a régi és új művészeteknek szentelt egyetlen és valóban nemzetközi folyóirat, a legtagabb értelemben vett grafikával 1879 óta foglalkozó *Graphische Künste* pusztá megléte is dokumentál. Bécs már régebben két rendkívül értékes nagy és régi gyűjteményt őrzött; Savoyai Jenő herceg metszetgyűjteményét, amely később csodálatos könyveivel együtt a Hofbibliothek tulajdonába került, illetve Mária Terézia vejének, Albert von Sachsen-Teschen hercegnek rajzokból és grafikai lapokból álló gyűjteményét, azaz Thausing nevezetes Albertinájának anyagát. Ebbe a gyűjteménybe olvadtak bele de Ligne belga herceg eredeti Alt-Wiener kollekciójának részei (katalogizálta Johann Adam von Bartsch – Wien 1794), valamint Fries grófjának, a korábban már említett Joseph Daniel Böhm protektorának gyűjteménye. Az elsőt már feldolgozta Pierre Jean Mariette (†1775) műértő, -gyűjtő és író, az ő tanulmányain alapul a rézmetszés legrégebbi, még ma is érvényben lévő és állandóan használt kézikönyve, Adam Bartsch bécsi metsző festői rézkarcai (peintre-graveurje) (megjelent Bécsben 1803–1821 között). Egyidejűleg azonban Svájcból érkezett utánpótlás. A híres

⁷ *La Frusta Letteraria*: Giuseppe Baretti 1763–1765 között megjelent folyóirata; Dorio Varotari: *Il Vespajo stuzzicato satire Veneziane*. Venetia, 1671.

zürichi festő és művészeti író családból származó Johann Rudolf Füssli (1737–1806) Bécsben a művészeti akadémia levéltárosaként telepedett le; már apja, Johann Kaspar, Winckelmann és Mengs barátja is itt tanult. Füssli Bécsben a képzőművészeti akadémia metszettárának és könyvtárának létrehozásával volt megbízva, 1798 és 1806 között valamennyi iskola leghíresebb mesterei után készült metszetek kritikai jegyzékének első négy kötetét jelentette meg. Közvetlenül Ausztriára az általa kiadott *Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten* vonatkoznak, amelyekből persze csak kettő (1801–1802 Wien) jelent meg. Mariette azonban Bécsre hagyta tudományosan jól megalapozott meggyőződését a metszetek szemlélésével kapcsolatban, amelynek alapján a régebbi idők festményei nagyrészt megismerhetők, hiszen mindez az előkészítő és művész kézjegyét legközvetlenebbül megmutató rajzok alapos tanulmányozásán nyugszik. Bécsben ezzel mélyen egyetértettek, ezért lehetséges, hogy a Medicieknek a firenzei Uffiziben őrzött gyűjteményén kívül, amelyet egykor Baldinucci rendezett és gondozott, valamint a párizsi és a londoni kollekciók mellett Bécs birtokolja a leggazdagabb és legértékesebb ilyenfajta gyűjteményt. Magától értetődött, hogy Giovanni Morelli ebben az Albertinában azt az atmoszférát találta meg, és akkori vezetőjében, Thausingban azt a rokon lelket látta, aki őt vonzotta és egyben támogatta is; tevékenysége (Lützow folyóiratának köszönhetően) és hírneve, amelyért annyira megharcolt, kétségtelenül a mi városunkból indult ki. Ugyanis Franz Wickhoff volt az, aki, éppen most hallottuk, Thausing örökségét magáévá téve, Morelli tudományos apostolává vált; módszere elsőként általa vált az akadémiai oktatás számára is használhatóvá, és nevezetesen Hermann Dollmayr – „iskolánk” egy másik túl korán elhunyt tagját – rávezette, amint azt nemcsak korábban említett művei mutatják, hanem festészeti galériánk újrendezésében végzett munkája is (1892-től). Dollmayr, aki az intézeti kurzusokon is részt vett, amit különös ki kell emelnünk, 1897-es habilitálásától kezdve szemináriumi gyakorlatain az akkor már elhunyt Morelli műveiből értelmezett részleteket. Wickhoff továbbá melegen üdvözölte annak az amerikai származású, de Olaszországban letelepedett jelentős kritikusnak, Bernhard Berensonnak a fellépését, aki szintén Moreliből kiindulva a módszert feszesebben foglalta össze, és fogalmilag elmélyítette (*Rudiments of Connoisseurship. The Study and Criticism of Italian Art* című könyvében, 1901), a firenzei művészek rajzait pedig 1903-ban megjelent nagy korpuszában elsőként foglalta össze. Berenson azonban számos késői írásában érezte azt a belső késztetést, hogy az elkerülhetetlenül szükséges és alapvető „szövegfilológia”, az „alacsonyabbrendű” kritika helyett a „magasabb”, a tényleges művészettörténeti kritikára térjen át, a művész „individualitásáról” a „személyiségére” – a kettő egyáltalán nem ugyanaz –, a „külsőről” a „belső” kifejezési formára. Ezen az úton azonban Wickhoff saját indulását és pozitívista beállítottságát figyelembe véve már nem tudott és nem is akart vele tartani; visszariadt az objektív előtti műértésbe, a szubjektívba való látszólagos visszaeséstől, és nehezen kiharcolt pozícióját tekintve kétségtelenül minden szempontból igaza volt, legalábbis a felszínes követőkkel szemben. Tanítványa, Dvořák is, persze sokkal elmélyültebb módon, hasonló megfontolásokra jutott Friedrich Rintelen Giotto-monográfiájával kapcsolatban, amely az igazán kevés, a szó igazi értelmében „művészettörténeti” monográfiák közül

az egyik legjobb. Ez a kiváló férfiú, még ha nem is Sickel közvetlen tanítványaként, de az ő szigorú történeti iskolájában nőtt fel, „Morelli módszerének a műalkotás belső struktúrájára történő átviteléről” beszélt. Önmagában még nem kegyeleltetés, ha itt Wickhoff tehetségének (mindenekelőtt a történeti szituáció által meghatározott) határait említjük: alapvetően nem filozofikus, sőt antifilozofikus alkat, akinek véreben volt a sematikussá vált esztétikai fecsegés, minden tisztán formális „szuzteresztétika” – amint azt szívesen és gyakran hangoztatta lényéből fakadó furcsa hangsúllyal – elleni reakció; valószínűleg minden „esztétikával” szemben. Még megérte azt a jelentős eseményt a 20. század elején, amelynek során megjelent Croce *Estetica come scienza della linguistica generale* című műve 1903-ban. Ennek köszönhető immár több évtizedes szellemi barátságom a nagy dél-itáliai férfival, a ritka emberrel, aki a német romantikus filozófia nagy koncepciójából kiindulva (egyébként szűkebb hazája, Nápoly tradícióinak nagyon is megfelelően) a művészet mint jelenség spekulatív és történeti megismerését „Filosofia dello Spirito”-jának kiindulásaként egészen új utakra terelte. Wickhoff 1906-ban *Kunstgeschichtliche Anzeigen* című folyóiratában még helyet adott az *Estetica* német fordítása recenziójának, amely egyik tehetséges, később egészen más célok felé fordult tanítványától, Robert Eisleről származott. A cikket mindig is túl éles elméjűnek és kihagyott tartottnak tartottam ehhez a hatalmas, Croce által később többször átgondolt, és egyre csak tökéletesített műhöz képest. Nagyon jól emlékszem, hogy Wickhoff-fal többször is beszélgettünk erről; a történeti részt fenntartások nélkül elismerte; de hogy ez az elmélet kiegészítése lett volna, azt éppen olyan nehezen akarta elismerni, mint az egésznek az új, éppen a műalkotás mint olyan közelében maradó koncepcióját – amit persze mindattól, amit ő „esztétikának” vélt, egy világ választotta el.

De Morellihez még egyszer vissza kell térnünk. Ami Wickhoffot e „módszerben” annyira vonzotta, az nem csupán a már Thausing által is említett, hozzá oly közel álló „természettudományos” beállítottság volt, hanem mindenekelőtt az egzakt filológiai-történeti koncepcióval való összefüggése, amelyet Sickel iskoláján keresztül szívott magába. És ezzel elérkezünk egy a Wickhoff és a belőle kiinduló bécsi iskola legmélyebb értelemben is döntő mozzanatához, ahhoz a nagy kutatóhoz, akit Wickhoff (a még majd említésre kerülő jelentős régész, Conze mellett) egész életében tulajdonképpeni tanáraként tisztelt, Theodor von Sickelhez. A helyzet nem mentes némi, Wickhoff lényének egyébként teljesen megfelelő iróniától, hogy éppen két észak-német férfi alakította az ő ősztrák szellemi fejlődését, akinek szimpátiája csak nehezen és habozva lépte át a Majna vonalát (még ha Bismarckot csodálta is). De hát a sors már csak így rendelte, hogy az általa választott tudomány, mint már fentebb említettük, jelentősebb mértékben Németország északi részéből indult ki.

MAX DVORÁK

Riegl halála után, 1905-től 1909 tavaszáig Wickhoff még egy lustrumon [öt éven] keresztül vezethette a bécsi iskolát. Második legidősebb és az egyik fiatalabb tanítványa álltak mellé; én magam, aki 1892-ben habilitáltam, és az emberileg hozzá

nagyon közel álló Max Dvořák, aki 1897 óta volt asszisztense, és 1902-ben habilitált. Riegl elhunytá után Dvořák megkapta a rendkívüli professzori címet, én címzetes professzorként vittem tovább „szabad” professzorátusomat – szerettem így nevezni – múzeumi előadásokon és gyakorlatokon. De fő tevékenységi helyem továbbra is a k. k. Kunsthistorisches Hofmuseum volt, amelynek már az új évszázad kezdete óta én voltam az igazgatója – s amelynek a nehezkesebb régi helyett az új, *Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe* nevet adtam. Ilyen körülmények között érthető, hogy a fiatalabb, általam nagyra becsült kollégának, akinek sikerült Wickhoff-fal szorosán együttműködni, átengedtem a tulajdonképpeni egyetemi munkákat, a disszertációs és szigorlati, valamint bizottsági feladatokat stb. A kollégium ülésein is már csak ritkán vettem részt. Ezeket az önmagukban jelentéktelen részleteket csak azért említem, mert jól megvilágítják a későbbieket.

Amikor azonban Wickhoff 1909 tavaszán már nem tért vissza szíve legkedvesebb városából, Velencéből, amely homlokára lehelte a halál csókját, a mi öreg bécsi iskolánk kritikus korszakába lépett. A felállított bizottság túlnyomó többséggel (kilenc szavazat kettő ellenében) a művészettörténeti tanszék esetében az újrakinevezés mellett döntött, engem *pro primo* és Dvořákot *secundo loco* javasolta, azzal a kikötéssel, hogy a művészettörténeti oktatás lehetséges további bővítését a wickhoffi tanszék állásainak teljes betöltése után kell kérvényezni. A kisebbség ezzel szemben azt javasolta, hogy az 1892 óta a művészettörténet professzoraként Grazban tevékenykedő Josef Strzygowski *unico loco* Wickhoff utóda legyen, azzal a kölcsönös fenntartással, hogy az Österreichisches Institut (mint a „bécsi iskola” székhelye) igényeinek figyelembe vételével kerül majd sor az oktatás bővítésére. Az 1909. július 3-án megtartott kari értekezleten – ritka esemény – a többségi beadvány elbukott, igaz, hogy csak igen csekély arányban, és meglehetősen viharos és szokatlanul sokáig tartó vita után. Nem a rokon filozófiai-történeti diszciplínák szakemberei voltak a hangadók; őket lényegében a természettudományok képviselői hangolták át, akik részben bizonyára valamilyen félreértés áldozatai voltak. Nekem kezdettől fogva az volt a szándékom, hogy a megbízatást nem vállalom, nemcsak azért, mert a sokkal fiatalabb Dvořákot valóban alkalmasabbnak tartottam, hanem azért sem, mert régi munkahelyemen, a múzeumban munkatársaim és barátaim körében éppen elég örömet találtam, és az a vágyam, hogy akadémiai tevékenységet is végezzek, azzal a bizonyos „szabad” professzorátussal tökéletesen megvalósult. A valódi felsőoktatási karrierről már évekkorábban és tudatosan lemondtam, amikor 1903-ban, anélkül hogy bármiféle tárgyalásba bocsátkoztam volna, visszautasítottam a prágai egyetem nagyon megtisztelő, mivel egyhangú és *unico loco* meghívását Alwin Schultz helyére. Megkértem tehát hivatali és egyetemi kollégámat, Robert von Schneidert – aki még ugyanennek az évnek az őszén halt korai halált és követte közös barátunkat, Wickhoffot –, hogy közvetítse a kar felé egyértelmű írásos lemondásomat. A július 7-én folytatódó ülésen kompromisszumos beadványt fogadtak el, amelyben Strzygowski mellett Dvořákot a művészettörténet professzorának javasolták; ezt (mégint hosszú vita után) elfogadták, és a minisztérium is jóváhagyta. Ettől kezdve két művészettörténeti tanszék és intézet létezik (az én idóm óta és az én javaslatom

nyomán I. és II.). A „második”, történelme szerint az „első” a történeti kutató-intézettel perszonalunióban, a „bécsi iskolának” éppen a sokat emlegetett régi székhelyével összeköttetésben valóban töretlenül folytatja annak hagyományait. A Strzygowskinak újonnan alapított másik intézet különleges rendeltetése és céljai a bécsi iskoláéival semmiben sem egyeznek, sőt nem ritkán éppen szándékosan ellentétesek vele, ennek következtében teljesen ki kell maradnia történeti vázlatunkból. Nem is ez, hanem a régebbi, korábban egyedül működő és a valóságban művészettörténeti intézet volt az, amely már a Theodor von Sickel reformterveiben szereplő, a múzeumi és műemlékvédelmi szakemberek kiképzésére vonatkozó követelménynek máig hűségesen eleget tesz – amint az a bécsi iskola ma már majdnem nyolcvan éves hagyományainak megfelel. A régi és az új Ausztriában, illetve a ma már külföldön alkalmazott és megbecsült művészeti hivatalnokok túlnyomó többsége ebből az iskolából származik, nevezetesen azok sorából, akik az Österreichisches Institut programja szerinti – minden, csak nem éppen könnyű – államvizsgát rendes vagy rendkívüli tagként letették.

Max Dvořák (született 1874-ben Raudnitzban, meghalt 1921-ben) tehát nem mindennapi körülmények között lépett hivatalba, s konfliktusban továbbra is bőven volt része. Annak a tucat évnek, ami még megadatott neki, több mint a fele a borzasztó háborús és a még borzasztóbb háború utáni időkre esett; de amit ilyen körülmények között megalkotott, az csodálatra méltó.

Dvořák a cseh föld fiaként ugyan fajunktól idegen, de vele mégis közeli rokonságban álló; a helyzetét kezdetben ez sem könnyítette. Az azonban régi történeti iskolánk dicséretére válik, hogy a fiatalembert annyira lebilincselte és magához vonzotta, hogy szinte maradéktalanul feloldódott benne, töretlen hűséggel és halálával még a régi Monarchia összeomlása után is, noha ettől kezdve régi és új hazája között merev határok húzódtak. Bár eredeti nemzetiségét sosem tagadta meg, sőt irodalmi tevékenységét nem kis mértékben ez a hovatarozása határozta meg, valódi szellemi hazájának a végsőkig elkötelezettje volt, s „újosztrák” műemlékvédőként még élete utolsó éveiben is a széteső és a durva önkénynek oda-vetett műkincsek őszinte és férfias védelmezője maradt. Sőt, a német lélekkel oly mértékben azonosulni tudott – tevékenyen részt vett például a Bode által kezdeményezett *Deutscher Verein für Kunstwissenschaft*⁸ létrehozásában is –, hogy az újonnan alapított kölni egyetem 1920-ban, nem sokkal halála előtt egy mindkettőjükre nézve megtisztelő felkéréssel fordult hozzá; hogy Dvořák visszautasította, csak azt mutatja, mennyire mélyen kötődött Bécshez. Az Osztrák Tudományos Akadémia meg is köszönte neki, amikor tagjai közé választotta; a tagság, persze, csak rövid ideig adatott meg számára.

Rieglhez hasonlóan, akihez utóbb olyan szorosan kötődött, Dvořák is történetészként indult (először a prágai egyetemen), s ebből a tárgyból is doktorált. Az a

⁸ Wilhelm von Bode és Friedrich Atthof javaslatára alakult 1908-ban Berlinben. Célja, hogy a *Monumenta Germaniae Historica* mintájára kiadja a német művészeti emlékek corpusait. (Corpus monumentorum artis Germaniae, Denkmäler deutscher Kunst).

tyai ház atmoszférája – apja Lobkowitz herceg levéltárosa volt⁹ – erre készítette fel. Amikor a fiatalember Bécsbe érkezett, és belépett az Institut für Geschichtsforschung-ba, amely a Monarchia szigorú német tudományosságának nevelőintézete volt, hivatásra – a Sickel szellemében történő tudományos nevelésre –, foglalkozásra és tudományos területre lelt, tanárra és barátira, aki szinte második apja lett, és végül családra; a korai halál azonban váratlanul kettétörte boldog házasságát. A halállal már korán meg kellett ismerkednie; egyik nővérét, egy virágzóan szép leányt fiatalkora teljében rettenetes szenvedések közepette ragadta el, s ő is csupán hajszállal kerülte el a véget, szinte csoda révén. Valószínűleg ez is hozzájárult ahhoz, hogy már egészen fiatal emberként érett és határozott benyomást keltett: még most is olyan jól emlékszem kedves-komoly lényére, mintha tegnap lett volna.

Dvořák, bár nem volt Sickel személyes tanítványa, teljes egészében az ő szellemében nőtt fel. Az 1895–97-es intézeti kurzushoz tartozott. Irodalmi munkásságát jellemzően egy szigorú forráskritikával megalapozott doktori dolgozattal kezdte, amely szűkebb hazájából merített témát: ezek a Prágai Kosmasszal (Kosmas zu Prag)¹⁰ kapcsolatos forráskutatások. Ez egyben búcsú is volt attól a szigorú iskolától, amelyet végigjárt – hiszen Wickhoff és Riegl hatása alatt már ekkor az újabb művészettörténet felé fordult. Noha Wickhoff emberileg végtelenül közel került hozzá, mégsem kétséges, hogy Riegl vitathatatlanul rokon képességeinek köszönhetően tudományosan többet adott neki. Hiszen mindketten kifejezetten kutató természetűek voltak, származásuk és neveletésük szerint valódi történészek, kevésbé „szemléltető”, mint inkább intellektuális beállítottságúak, amint azt Dvořák maga állapította meg Riegllel kapcsolatban. Így Dvořák nem csupán a külső körülményekben lett Riegl utóda az éppen általa újjászervezett műemlékvédelmi intézetben; szellemében nemcsak publikációit, köztük a *Jahrbuch für Denkmalpflege* című folyóiratot vitte tovább, de létrehozta az osztrák művészeti topográfiát is (1906), azt a vállalkozást, amely lényegében már bécsi iskolánk történelme előtti időszakában körvonalazódott. Mindennek nem mond ellent, hogy az Österreichisches Institut tantestületének tagjaként nemcsak Wickhoff tevékenységét folytatta, nemcsak a *Kunstgeschichtliche Anzeiger* vitte tovább, és nemcsak a már ebben a folyóiratban felavatott korpusz felállítására vonatkozó munkát támogatta erőteljesen – így az ausztriai illuminált kéziratok nagy publikációját –, hanem mindenekelőtt önállóan a már említett *Monumentat*¹¹ is, amelyet a *Deutscher Verein für Kunstwissenschaft*tal együttműködve hozott létre, és amelyhez intézeti történészként a tiszteletreméltó *Monumenta Germaniae* révén már amúgy is köze volt. Minden területen kiváló tanítványok egész sora támogatta, akik közül csak Karl Maria Swobodát emelném

⁹ Maximilian Dvořák, Lobkowitz herceg raudnitzi (Roudnice nad Lebem) kastélyának könyvtárosa és levéltárosa volt.

¹⁰ Cosmas von Prag (1045–1125) cseh krónikáíró.

¹¹ Az *Österreichische Kunsttopographie* kiadványsorozatról van szó, amely 1907-ben indult a Zentral-Kommission für Denkmalpflege kiadásában. Dvořák a sorozat főszerkesztője volt. 1919-ig 17 kötete jelent meg. A sorozat 1924-ben folytatódott Dagobert Frey irányításával.

ki, annál inkább, mivel ő az, aki Dvořák és közöttem egyfajta kapcsolódást jelentett, mivelhogy éveken keresztül mindkettőnk asszisztenseként működött, s a Dvořák halála utáni interregnum nehéz időszakában ügyesen irányította az intézetet; örömteli elégtételt jelentett számomra, hogy a kitűnő kutatót végül tanáraként is habilitálhattam. Dvořák bizonyos értelemben így Wickhoff és Riegl szintéziseként jelenhetne meg, ha a tényleges egyesítő kötelék nem teljesen eredeti és önálló szellemében nyilvánulna meg – amelynek fejlődése pedig éppen utolsó korszakában egyre erősebben Riegl irányába vitte őt.

Dvořák kutatói tevékenysége pusztán bibliográfiai szempontból – Wickhoffhoz hasonlóan – kezdetben nem tűnt túl átfogónak; e tevékenysége azonban olyan mértékben összenőtt kifejezetten intenzív tanári és műemlékvédői munkájával, hogy nem is választható el tőle – még ha ezáltal bizonyos korlátok közé szorul is. Mindez egyértelművé válik, ha áttekintjük azt az elképesztő mennyiségű munkát, amit Dvořák kiadóként, szerkesztőként, kritikusként – ebben a minőségében kicsiny, de igen gyakran önálló jelentőségűvé növekvő tanulmányokban – végzett. Ez a munka olyan mennyiségű, hogy ennek a folyamatosan alkotó szellemnek hamar megtépázott egészségű és teljesen soha fel nem épült teste feletti hatalmát csak csodálni lehet. A kivételes gondossággal előkészített és kidolgozott előadások a hallgatóságra talán még Riegl előadásainál is nagyobb hatást gyakoroltak; mindenesetre ellenállhatatlanul magukkal ragadtak, amint azt diákjaitól még ma is hallani lehet. Csak így volt lehetséges, hogy leghűségesebb tanítványai közül ketten, Karl M. Swoboda és Johannes Wilde Dvořák írásainak mára öt kötetre duzzadt összkiadásában (amely 1924 óta jelenik meg a müncheni Pipernél) a hagyatékából ilyen értékes anyagot gyűjthettek. Dvořák szellemi tevékenységének összefüggéseiben való bemutatását e helyütt lehetetlennek tartom; alig több mint egy évtizede, hogy távozott közülünk; túl közel van még ahhoz, hogy „történeti” szempontból méltassuk. Rieglhez hasonlóan vele kapcsolatban is kézenfekvőnek tűnik azokat a némi joggal vitatott búcsúszavakat felemlíteni, amelyeket Grillparzer Schubert sírjánál mondott: a halál gazdagon aratott, de még szebb reményeket temetett el. Mindig az egyén alakítja saját sorsát, és a kérdés, hogy miként is történhetett volna, a történeti beállítottságú ember számára éppen olyan haszontalan, mint mélyebb, szinte „metafizikus” értelemben. Annyit megtehetünk, hogy tanítványa és nagy tisztelője, Dagobert Frey (akit nemrég neveztek ki a boroszlói tanszékre, s előtte a bécsi műemlékvédelmi hivatalnál Dvořák tisztét betöltve eredményesen tevékenykedett) méltatására hivatkozunk; ennek az intézménynek az évkönyvében (*Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1. 1921–1922) *Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte* címmel történetfilozófiai tanulmányában szellemesen fejtette ki e kérdést. Ehhez társul még másik hű tanítványának a Weimar-Jenában működő Wilhelm Köhlernek – Wickhoff utolsó asszisztensének – szép és meleg hangú, minden rövidege ellenére nagyon beható búcsúztatója (*Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, 39. 1923). Azt a mély benyomást, amelyet Dvořák előadásainak éthosza hallgatóságára gyakorolt, egy harmadik, a rajongásig odaadó tanítványa, Otto Benesch taglalta részletesen (Max Dvořák. Ein Versuch zur Geschichte der historischen Geisteswissenschaften. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 44. 1924. 159–197.).

Dvořák irodalmi munkássága kezdetben még a Sickel-Wickhoff-féle szigorú módszer hatása alatt állt. Első művészettörténeti tanulmányát az itáliai trecento miniatúrafestészetében mutatkozó bizánci befolyásról írta (*Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, 1901, ugyanúgy, mint a fentebb említett diplomamunkája); az út először szűkebb hazájának egyik témáján – Csehország nemzetközi szempontból is jelentős művészete a Luxemburgok alatt – keresztül ahhoz a tanulmányhoz vezetett, amelynek feltűnés nélküli, szerény címe – *Illuminatoren des Johann von Neumarkt (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1901) – mögött a valóságban egyetemes történeti probléma bújik meg; a témát néhány évvel később kiegészített formában tárgyalta *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck* (ugyanott 1904) című leglátogatottabb művében, amelyről joggal állítható, hogy Morelli módszerének legkifinomultabb és legelmélyültebb alkalmazása. Működésének csúcspontját, amennyire azt még életében át lehetett tekinteni, legutolsó nyomtatásban is megjelent műve, az *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei* című írása jelenti (jellemzően először a *Historische Zeitschrift* 1918-as számában jelent meg). A vékony, utóbb önállóan is kiadott, külsejében tényleg jelentéktelen könyvecske joggal keltett rendkívüli feltűnést, s szerzője rögtön a német művészettörténészek első sorába emelkedett. Ebben ugyanis megjelenik mindaz, ami Dvořák legbensőbb lényege: a művészettörténet átfordulása szellemtörténetbe; nem véletlen, hogy hagyatékának korábban említett tiszteletteljes kiadói annak a kötetnek, amely legjelentősebb tanulmányait gyűjti össze, a *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* címet adták. Ez a cím jól mutatja a német szellemiségnek azt az 1900 körüli fordulatát, amely Heinrich Rickertnél és Wilhelm Diltheynél a történeti és természettudományos gondolkodás egymástól való éles elhatárolásában is megnyilvánul; utóbbi nagyon erősen hatott Dvořákra, és Frey joggal mondja, hogy ez már abban a szép kis tanulmányban láthatóvá vált, amelyet Dvořák 1903-ban a Wickhoff tiszteletére összeállított kötetben közreadott (*Les Aliscans*). Riegl művészettörténeti problémafelvetését Dvořák itt új és sajátos szellemben fejlesztette tovább. A „középkor” és a „reneszánsz” közötti nagy összevetés után, amely már korai munkáiban is foglalkoztatta, bár nyilván nem teljesen kiegészített formában, immár érett gondolkodóként a barokknak az itáliai manierizmusból való eredeztetésével Riegl gondolatmenetéhez kapcsolódott. És ez az a pont, ahol a két férfi szellemi rokonsága különösen egyértelművé válik. Ugyanis a jelen élménye ebbe is belejátszik: művészetük és „világnézetük” kapcsolatának kérdése. Rieglhez hasonlóan Dvořák is viszonylag távol tartotta magát a kortárs művészettől; Rieglhez hasonlóan ő is a múltat vetítette ki a jelenre, „intellektuális” következtetéssel, míg Wickhoff érzéki szemlélődéssel fogadta be ifjúságának impresszionizmusát, amely saját bevallása szerint az antik művészet egy rokonítható korszakára nyitotta rá a szemét.

Ennek legtanulságosabb dokumentuma Dvořák előszava ahhoz a litográfiasorozathoz, amelyet a vele barátságban álló osztrák művész, Oskar Kokoschka készített; ez az egyetlen olyan írás, amelyben nyilvánosan hozzászólt a modern művészetéhez. Monet híres szénakazlainak és a kortárs festő fiatal nőt ábrázoló portré-variációinak

ellentétében, amelyeket Dvořák az impresszionizmus és expresszionizmus mintapéldányaiként szellemesen szembeállított, azonnal megfogalmazódik benne a „szellettörténeti” probléma, miszerint a formák világnézeti alapon történő szemlélete felülírja a pusztán magára a formára koncentráló szemléletet. Ez az a beállítottság, amely Dvořák legutolsó munkáiban megnyilvánult; a „két párhuzamos pálya” lehetősége, amit Karl Schnaase munkásságában is felismerhetünk; a stílustörténeti és kultúrtörténeti szemlélet egymásmellettisége itt szintézisben oldódik fel: az esztétikai szempontból értelmezendő tárgy beolvad a logikus-történetibe. Eszünkbe jut Wickhoffnak szeretett és oly nagyra tartott tanítványával kapcsolatos egyik mondása, amelyet Wilhelm Köhler saját emlékeiből idézett fel: „tulajdonképpen sajnálatos, hogy Dvořák kultúrtörténész helyett művészettörténész lett”. E megjegyzése saját egyéniségét éppen úgy tükrözi, mint azt, hogy mennyire megértette a másikat. Valóban kétség támadhat azzal kapcsolatban, hogy ezen az úton továbbhaladva a művészet történetét és nyelvét nem fenyegeti-e a mediatisálás veszélye. Guido Kaschnitz-Weinberg Riegl-recenziójában¹² ugyanezt élesen és egyértelműen kifejezésre juttatta: a műalkotás így ellenkező irányú helyzetbe kerül, azzal szemben, mintha csak pusztán egy szigorú formalista szemlélet „stílus” dokumentuma volna, ahol bár absztrakt objektiváció eredménye, mégis közelebb marad eredeti ősjelenségéhez, azaz keletkezéséhez. Itt az a létező, még nagyobb veszély fenyegeti, hogy a leküzdött esztéticizmus helyére a logicizmus (vagy Rieglnél a pszichologizmus) lép, és a *priori* világnézeti teóriák szolgálatába préselve, nevezetesen az írásos források nagy merész interpretációjával, a diszciplína autonóm karaktere elvész. Dvořáknak a középkori idealizmusról és naturalizmusról szóló egyébként nagyon jelentős írásában ez a buktató többször is megmutatkozik; az olyan kiváló szellem, mint az övé, ezeket ki tudta kerülni; az utóbbi időkben gyengébb és kevésbé kritikus természetű művészeti írók azonban többször is csúfosan elbuktak.

Ezek a megjegyzések csak röviden és felületesen foglalkoznak azokkal az elkerülhetetlen korlátokkal, amelyekbe a legkiválóbb tehetségek is beleütköznek, mivel itt egy éppen napjainkban különösen „aktuális” kérdéstről van szó, amely ezenkívül a műalkotás történeti szituációján belüli „belső nyelvének” és „struktúrájának” problémáját érinti, amely már Rieglnél is nagyon fontosnak tűnt. Egyik saját nevelésű tanítványom, a már említett Hans Sedlmayr – kezdetben talán fiatalos hevességgel – megpróbált rákapcsolódni a szintén Ausztriában, elsősorban Christian Ehrenfels által kidolgozott „alaklélektanra” (Gestaltpsychologie). A modern pszichológia felé irányuló fokozott figyelem, amelyet már Riegl is érzett magában, az ifjabb generáció tagjaira különösen jellemző: meg kell itt említenem a számomra nagyon értékes „őstanítványt”, Ernst Krist, akinek legutóbbi kutatásai (Franz Xaver Messerschmidt-ről, a művészanekdotákról stb.) éppen ebbe az irányba mutatnak, még hozzá nagyon figyelemreméltó kritikai óvatossággal. De egy bizonyos: azok az új gondolatok, amelyek felbukkannak, mit sem változtatnak a kutató Dvořák kiemelkedő jelentőségén; sőt, még inkább hangsúlyozzák nagyszerűségét.

¹² Guido Kaschnitz-Weinberg: Alois Riegl: *Spätromische Kunstindustrie*. 1927. 2. Aufl. Recenzió: *Gnomon*, 5. 1929. 195–213.



Ferenczy Béni: Julius von Schlosser, 1936. Bronz, átmérő 12,2 cm. Magyar Nemzeti Galéria. Repr. Ferenczy Béni: Írás és kép. Budapest 1961. 164. © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

INCIPIT AUCTOR

Amikor Dvořák 1921-ben, Rieglhez hasonlóan 47 éves korában hirtelen elhunyt, úgy tűnt, hogy a bécsi iskola még nagyobb válság előtt áll, mint 1909-ben, Wickhoff halála után; egyenesen fennmaradása forgott kockán. Annak idején a növekvő veszélyt le lehetett győzni, mivel Dvořák személyében készen állt az elhivatott utód Wickhoff tanszékének átvételére. Én magam, mint már korábban írtam, régen lemondtam a tulajdonképpeni akadémiai pályafutásról, és soha nem gondoltam volna, hogy még egyszer szemben állok ezzel a kérdéssel; annyira hihetetlennek tűnt, hogy egyszer az idősebb lesz a fiatalabb utóda. (1. kép) Dvořákkal való személyes kapcsolatomban egészen haláláig mindig „hálás ta-

nítványomként” gondoltam rá, kapcsolatunkat persze sokkal inkább a finom ember szeretetreméltósága jellemezte, s azt nem a valóságos viszonyoknak megfelelően érzékeltem. Barátoknak és ellenségeknek is meg kell erősíteniük engem abban, hogy tényleg nem tolokodtam a tanszék átvételére, amikor a kari bizottság megkeresett. Bár az összeomlás után régi múzeumi munkahelyemen (egy régebbi kor igazi „múzeuma”, amelyben otthonosabban éreztem magam, mint a jelen új és bizonyára sokkal távolabbi célokkal rendelkező múzeumaiban) a viszonyok az államosítás után alaposan megváltoztak, mégis ragaszkodtam hozzá, bár nem titkolhattam magam előtt, hogy napjaim itt is meg vannak számlálva, éppen azért, mert alapvetően nem illettem azok közé az új viszonyok közé. De mindenekelőtt nem akartam és nem is volt szabad megrövidíteni azokat a kedves és hűséges munkatársaimat és barátaimat, akikkel hosszú évek óta együtt dolgoztam, különös tekintettel a fiatalokra, akiknek egyre nyomasztóbbá vált a helyzete, főleg a munkaerejükkel szemben támasztott fokozott igények miatt. Mint egykor Riegl, a „tárgyak” mindennapos környezetétől való elszakadásomat igazán fájdalmasan éltem meg, sőt egyenesen veszélyesnek tartottam magamra nézve – ezt talán nem is kell külön hangsúlyoznom. A „szabad” professzorátus ugyanúgy, mint eddig, ebből a szempontból teljesen kielégítette szerény igényeimet, egyáltalán nem vágytam további akadémiai kötöttségekre, annál kevésbé, mivel „aszociális”, nem éppen expanzív és minden bizonnyal kissé szkeptikus természetem miatt már régóta a kar outsidera voltam, sem a tanársághoz, sem az iskola vezetőségéhez nem éreztem magam különösebben közelállóknak. Őszintén bevallom, hogy szakunk különös egyetemi viszonyai sem vonzottak már különö-

sebben. Már jó idő óta csendes, szerény és igénytelen tudóslétről álmodoztam, amire – úgy éreztem – a több mint harmincéves munkaviszony után, a kor rosszindulata ellenére némiképp rászolgáltam. Éppen akkor kilátásom volt arra is, hogy megvalósíthatom egy régóta dédelgetett álmomat, és életem utolsó éveit olasz földön tölthetem, ott, ahol a családi hagyomány szerint és részben származásom miatt is második otthonomat véltem megtalálni; nem minden alap nélkül, hátsó szándékkal. Csak a hozzám legközelebb állók tudtak róla, hogy néhány évvel a háború előtt még megajándékoztam a *Terra madre* Itáliát Ghiberti *Commentarii*-jával. Így talán ma sem teljesen érthetetlen, ha kétszer is megpróbáltam olyan megoldást találni a helyzetre, ami részben vagy egészen kikapcsolja személyemet. Először úgy, hogy az általam, és biztosan tudom, hogy Dvořák által is nagyra becsült lipcsei Wilhelm Pindert javasoltam; miután Pinder kezdetben késznek mutatkozott, de végül visszautasított, másodszer a kitűnő, ráadásul a mi iskolánkból származó Wilhelm Köhler-t ajánlottam, aki akkoriban már hosszabb idő óta a weimari múzeum igazgatója volt, s habilitációja előtt állt Jénában. Ha rendkívüli professzorként és talán jövőbeni utódomként mellettem működne, lehetségesnek tartottam volna egy elviselhető és mindenekelőtt a bécsi iskola számára gyümölcsöző egyetemi jelenlétet, mindaddig, amíg még éppen hasznos tudtam volna lenni. Amikor a minisztérium ellenállása miatt ez a változat is elbukott, nem maradt más választásom, mint hogy tényleg nehéz szívvel, de átvegyem a tanszéket és az intézetet, illetve egyidejűleg a régi hagyomány szerint perszonalunióban ezzel együtt járó állást a történeti kutatóintézet tantestületében, tényleg csak „kutyakötelességből” és az iskolával szembeni hálából, amelynek én magam is köszönhettem képzésemet. Hogy mennyiben voltam képes megfelelni annak a kényszerű feladatnak, hogy a kapitány nélküli hajót tovább kormányozzam, mások és később ítélik majd meg, ezzel kapcsolatban legalább annyira nem nyilatkozhatok, mint tudományos munkásságomról. Itt röviden csak arra a kísérletre tudok hivatkozni, amely bár nem külső, „empirikus”, hanem belső, szellemi életrajzom, éppen a tanári állás átvétele előtt készült valójában a jövőbeni tanítványaim számára: a „Lebenskommentar”-ra gondolok – amelynek régi barátom, Ghiberti emlékére adtam ezt a címet –, s amelyet a *Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen* (szerk.: Johannes Jahn. Leipzig, Verlag F. Meiner 1924) című kötetben jelentettem meg. Írásaim szeretettel készített bibliográfiáját azután hűséges tanítványom és az akkori második asszisztens, Hans Robert Hahnloser állította össze abban a hatvanadik születésnapomra ajánlott kötetben, amelyet hozzám különösen közel álló barátok és tanítványok ajándékoztak nekem (szerk.: Arpad Weixlgärtner és Leo Planiscig, Wien, Amalthea-Verlag, 1926).

Most még valószínűleg kötelességem volna az úgynevezett II. művészettörténeti intézetben – a „bécsi iskola” mostani székhelyén – immár legalább egy tucatnyi évet felölelő tevékenységemről, elsősorban céljaimról beszámolni. Mindenekelőtt igen hamar világossá vált számomra – hiszen ez is az egyik oka volt, hogy annak idején nem akartam a tanszéket átvenni –, hogy gyümölcsöző együttműködésre a másik, 1910-ben felállított intézettel gondolni sem lehet, kiváltképp azért, mivel nem rendelkeztem Dvořák simulékonyabb természetével, és a kompromisszumoktól min-

dig is irtóztam. Inkább arra is kész voltam, hogy tanári tevékenységemtől ismét visszalépjek, minthogy ezt így tovább csináljam, és hálásan üdvözöltem a lehetőséget, hogy az elválás ágytól-asztaltól békés megállapodás útján szinte zökkenőmentesen ment végbe: a két intézet attól kezdve külön utakon járt. Egyáltalán nem gondolom, hogy ezáltal ideális állapotot sikerült volna létrehozni, mivel mostantól két eltérően képzett művészettudós létezett – ennek tudatában is voltam. De saját tanítványaimat nem tudtam és nem is akartam tovább azzal terhelni, hogy két különböző módszer szerint dolgozzanak, amelyből mindkettő a másiknak a tagadása. Ez az állapot nem a dolgok tisztázásához, hanem csak zavarodottsághoz vezetett, vagy éppen egyfajta mechanikus „kívülről megtanuláshoz” vitt volna. Nem arról volt szó, amint gondolni lehetett, hogy mindkét részről személyes ellenszenv vezetett ehhez a szakításhoz, hanem inkább pusztán praktikus okok, természetesen nem abban az értelemben, hogy ne tudtuk volna maximálisan gyümölcsözően megoldani még oly nagy felfogásbeli és módszertani ellentéteinket is produktív kritika révén. Sokkal inkább tudományos hitvallásunk ellentmondásai játszottak szerepet ebben, amelyet semmiképpen sem kell ortodoxiaként vagy heterodoxiaként értelmezni; olyan teljes félreértés, amit semmilyen dialektika sem tudott volna feloldani, két homlokegyenest ellenkező nyelvi és felfogásbeli megközelítés. Ezek között lehetetlenség volt közvetíteni, elsősorban ami minden „szellemtudomány” két alappilléret, a filozófiai és történeti megismerés kölcsönös viszonyát illeti. Ez nem az a hely és a meglévő körülmények között teljesen haszontalan is volna ezzel kapcsolatban kritikát megfogalmazni vagy vitát kezdeményezni; elég, ha csak beszélünk a befejezett tényről. Egyik következménye mindenesetre az volt, hogy egészen természetes módon a legközelebbi rokon szak, azaz az antik művészettörténet professzorát – és itt legnagyobb hálával kell megemlítenem tisztelt barátom és kollégám, Emil Reisch nevét – szigorlatoknál második referensként és vizsgáztatóként be kellett vonnunk, amiből tovább következett, hogy intézetem növendékeinek intenzíven foglalkozniuk kellett a klasszika-archeológiával. Ez egyébként alapvetően nem csak formálisan, hanem praktikus szempontból is magától értetődő, és iskolánk Böhm-Eitelberger-féle hagyományainak megfelelő, Wickhoff és Riegl működése következtében még külön jelentőségre is szert tett, ezt nem is kell tovább részleteznem. Ezáltal az az állapot is visszaállt, ami korábban, a századfordulóig érvényben volt. Egykor vizsgabizottságomban is Wickhoff, Benndorf és Sickel ültek, azaz az újabb és a régi művészettörténet képviselőinek hármasa, éppen úgy, mint az úgynevezett történeti segédtudományoknál; ez olyan alapelv, ami számomra kezdetől fogva példaszerűnek tűnt, és amit minden történész beláthat. De még hiányzott az utolsó fontos láncszem, még hozzá a velünk régtől fogva szoros összeköttetésben működő Sickel-iskola csak ott elsajátítható szigorú módszertana a történettudományokra vonatkozólag. Mindenesetre az Österreichisches Institut két évente induló kurzusában mindig tevékenykedett legalább egy művészettörténész „rendes” tagként, ösztöndíjasként (a római intézetben való tartózkodás lehetőségével) és az úgynevezett „tanapparátus” gondnokaként, és végigcsinálta a hároméves tirociniumot (az „előkészítő kurzust” is beleértve), amelyhez legkorábban a negyedik egyetemi sze-

meszter és a felvételi vizsga megtétele után juthatott el. Az intézeteink közötti kötelék – amióta (az akkoriban még csak egyedülként működő) művészettörténeti intézet Wickhoff idejében teljes autonómiát kapott, ennek ellenére vezetője, mint már többször említettük, *ad personam* a történeti intézet tantestületében is jelen volt – az utóbbi időben szükségszerűen már nem volt annyira szoros; hogy úgy mondjam, léteztek első- és másodfokú történészek. Az egyik társaság az intézeti államvizsga diplomájával felszerelve múzeumokban és könyvtárakban való munkára jogosult, a másik társaság egyszerű doktori diplomával rendelkezett, ami az anya-intézet intencióival ellenkező konkurenciához vezethetett közöttük. Másrésről az idősebb generációban még igazán ritka művészettörténészek száma folyamatosan nőtt, és nagyjából ki volt zárva, hogy mindenki el tudja végezni a történeti intézet kurzusát, még ha csak „rendkívüli” tagként is. Ezért elhatároztam, hogy az alkalmatlanok folyamatos áramlásának visszaszorítására a kezdőknek kétéves előkészítő kurzust vezetünk be, amelynek során a legfontosabb segédtudományokat, latin paleográfiát és oklevéltant – legalábbis a császári okmányokon – elméletben és gyakorlatban is tanulnak, és ebből kellett vizsgáznuk. Csak ha mindebből kielégítő bizonyítványt tudnak felmutatni, akkor veszem fel őket jogokkal és köteleességekkel rendes tagként az intézetembe, abba a rendszerbe, ami szerintem már jól bevált. Ezen a helyen köszönettel emlékezem meg becses kollégám, Hans Hirsch, az Österreichisches Institut akkori vezetőjének támogatásáról, aki a helyzetet átlátva számos egyéb kötelezettsége mellett magára vette ezt a nem éppen könnyű terhet, és akinek gondos és ösztönző oktatása tanítványaimnak különösen jól jött. Csak remélhetem, hogy az intézet történészeinek, akikkel már kezdettől fogva szorosan együttműködtünk – csak Rieglre és Dvořákra emlékeztetek gyorsan –, és akiknek a maguk részéről a művészettörténetet Sickel tanrendje óta kötelező szakként kell művelniük, legalább félig sikerült valamit visszaadnom. Ebben nagy segítségemre voltak rendkívül alkalmas munkatársaim és kollégáim, Karl Maria Swoboda professzor, a kiváló tanerő, akinek nemrégem kieszközöltem egy, az osztrák művészettörténet oktatásáról szóló megbízást. Meggyőződésem ugyanis, hogy a hazai földön álló és élőben megtekinthető műemlékekről szóló előadások és gyakorlatok nemcsak a történészek, hanem a művészettörténet kezdői számára is a legjobb felkészítést jelentik. Az intézetemből kikerülő növendékek ma így egzakt-történeti szempontból is kivétel nélkül képzettek, és a régi vizsgaprogram, amiről már korábban beszéltünk, így lehetőség szerint ismét megvalósult. Azt sem mulasztom el, hogy diákjaimnak az új filológiával való foglalkozást javaslom, elsősorban a nekik különösen fontos neolatin nyelvtudományt; ennek is volt már némi eredménye. Az is érthető, hogy a filozófia komoly tanulmányozására biztatom őket, amit ugye „mellékszigorlatként” le kell tenniük; ebben is haladás figyelhető meg, különösen, hogy szerencsére ez a tantárgy már nem csak formális „tanulást” jelent, mint régebben (az én időmben), hanem a szak mai képviselőinek köszönhetően valóban komolyan veendő tantárgy.

A több mint négy évtizede tartó egyetemi oktatói pályafutásom alatt mindvégig a műtárgyak előtt megtartott előadásokra és gyakorlatokra fektettem a hangsúlyt; a

művek az egykori Hofmuseum tárgyai voltak, amelynek alkalmazottjaként természetesen sokkal nagyobb mozgásterem volt, mint egy kívülállónak. A bécsi iskolának ezt a Böhm-Eitelberger-korszaktól kezdve Thausingon és Wickhoffon keresztül inherens tradícióját én is immár több mint tíz éve továbbvittem intézetemben, mivel azon a nézeten voltam és vagyok, hogy minden akadémiai tanulmány gerincét a szemináriumi gyakorlatok képezik, és a tanár és diák közötti kapcsolat elmélyítésére is különösen alkalmasak. Mint azt már többször hangsúlyoztuk, itt nevezetesen a közvetlen megfigyelés jut az őt megillető szerephez. Tudjuk, hogy mindenképp a szobrászatban (amelyre mindig kitüntetett figyelmet fordítottam, már csak azért is, mert jobban hozzáférhető nővérel szemben könnyen Hamupipőke szerepébe száműzik) a fényképekkel, reprodukciókkal való ügyeskedés gyakran a legcsúnyább félreértelmezésekhez vezetett; Konrad Lange már évekkal ezelőtt nagyon viccesen „autotipitisoról” beszélt. Ezek a múzeumi gyakorlatok az egykori császári galéria olyan kitűnő ismerői által megtartott előadások révén lesznek hatásosak, mint Ludwig von Baldass, akinek habilitációjánál például ez különleges súllyal esett latba. Azért, hogy diákjaimnak az antik gyűjteményben is gyakorlati iskolázottságban lehet részük, név szerint Emanuel Löwy kollégámnak tartozom köszönettel; annak is nagyon örvendtem, és minden erőmmel támogattam, hogy saját antik gyűjteményünk mostani vezetője, Fritz Eichler nem sokkal korábban folytatni kezdte ezt a hagyományt. Ehhez társulnak még az egyetemen azok az epizskóppal – e kiváló műszert a tanszék külső barátai *ad personam* nekem adományozták – megtartott gyakorlataim, amelyek mindenképp a szekunder, az írásos források tudományába és ezek kritikájába való bevezetést szolgálják: ez is iskolánk régi, szintén Eitelberger óta meglévő hagyománya. Természetesen Vasari olvasása állt és áll a középpontban, mivel ennek a területnek ő a példaértékű alakja, és mert a nagy hatású olasz művészetelmélet és -historiográfia egész Európa számára példamutató volt. Vasari kritikája még ma sem érdemelte ki azt a figyelmet, amelyet már oly régen eltávozott munkatársam, W. Kallab joggal követelt meg a más történeti tudományokkal egyenrangú, tudományos művészettörténet számára – az ebből fakadó minden hátránnyal együtt. Ezeknek a gyakorlatoknak azonban egyáltalán nem ez a lényege, amint azt nekem néha az iskolában szememre is hányják. Növendékeimmel itt, ugyanúgy, mint a múzeumi gyakorlatokon a késő antik korától, nagyjából a Passio IV Coronatorumtól és a „Heracliustól”¹³ kezdve a barokkig tartó hosszú időszakot ténylegesen áttekintettük, és nem csak Itáliában, hanem az északi, germán és francia területeken is. E gyakorlatok egy részét asszisztensem, Hans Robert Hahnloser kezdőknek való, a látás tudományába bevezető és a modern művészetet is érintő órái tették ki, másik részét haladók által megtartott, az általános, és nem csak a nyugati művészettörténet különösen fontos problémáit érintő referátumok jelentették; mint a múzeumban, itt sem voltunk restek a régészet, vagy alkalmanként akár a keresztény középkor számára

¹³ Sancti Quattuor Coronati, a kőfaragók védőszentjei. Pannóniai mártírok: Claudius, Nicostratus, Sempronianus és Castor kőfaragók. – A könyv- és üvegfestészet festékeinek, a drágakövek és fémek feldolgozásának receptjeit tárgyaló Heracliusnak tulajdonított 12. századi traktátus.

oly fontos iszlám művészet szomszédos területeire kirándulni. Ezekből a szemináriumokból már számos disszertáció kibontakozott, ami tulajdonképpen az eredeti cél lett volna, noha egyszer azt mondtam, hogy mint egykor Wickhoff, ragaszkodom hozzá, hogy a disszertációk témáit ne iskolás módon adjuk ki, mert egy-egy téma önálló és akadálytalan kiválasztása már a növendéktől elvárt érettség bizonyítéka; csak éppen valóságos, nem pedig látszatproblémáról kell szólnia, és ne legyen pusztán előkészítés vagy anyaggyűjtés. Ha valaki az eddigiek alapján „filológusnak” tart, szívesen veszem, persze nem abban a lekezelő értelemben, ahogyan néha használják. Kezdetől fogva „ófilológus” voltam, és a klasszikus régészet révén, Benndorf és Wilhelm Klein tanítványaként jutottam el a művészettörténethez; hogy fiatal műzeumi alkalmazottként megírtam a tiszteletreméltó éremgyűjteményt és antik osztályt, amely felett még ma is Joseph Hilarius Eckhel nagy neve világít, szerintem nem vált a „művészettörténész” kárára. De „filológia” alatt mindig azt a régi, nagy és szövevényes diszciplínát is gondolni véltem, amely az elengedhetetlen, alapját képező szövegértelmezéstől a történeti megismerés utolsó forrásáig törekszik előre. Az a harmincéves szellemi barátság, ami Benedetto Croceval és Karl Vosslerrel összeköt, ennek legalábbis tünete; hogy utóbbi 1923-ban megjelent *„Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie”* című művét nekem ajánlotta, egyébként feltűnésektől mentes életem egyik legnagyobb megtiszteltetésének tekintem.

Előadásaimban, amelyeket a gyakorlatok kiegészítéseinek szántam és emezek egyfajta szintézisét jelentik, mindig legalábbis törekedtem az egyetemes történeti összefoglalásra. Korábban megpróbáltam a művészettörténet egyfajta bevezetését adni a távoli múltba vesző bizonytalan kezdetektől, megkeresni a filozófiai beállítottság centrumát, amiből kiindulva a történész „fordított” filozófusként próbálja megragadni a jelenségeket, mindenekelőtt a kérdést: mi a művészet? mi a történelem? És mit jelent ezeknek a fogalmaknak a szintézise számomra, hogyan tudnám a hallgatónak megvilágítani, hogy közben a művészettörténeti probléma geneziseként a szükségszerűen elvárt másik oldalt, a „művészettörténet történetét” legalább röviden bemutassam? Ezen az úton a nyelv- és irodalomtörténet régóta adott példáját követve, amelynek problematikáját Vossler ragyogóan kifejtette, jutottam el a tiszta, autonóm művészettörténetnek – amely a nagy és eredeti alkotásokat, nem pedig az iskolákat, utánozókat, másolókat és iparosmestereket jelenti – és a művészet „nyelvtörténetének” kettéválasztásához, azaz ahhoz, amit Vossler már egy korai, 1905-ből származó írásában nyelvi „teremtésként” leválasztott annak „fejlődéséről”. Mindkét problémát megpróbáltam előadásaim sorozatában módszertanilag megragadni: a duecentótól a quattrocentóig tartó időszak olasz művészettörténetének bemutatásával – tudatosan olyan területeken, amelyekkel magam is éveken keresztül foglalkoztam, amit elengedhetetlen feltételnek tartottam –, aztán abban a kísérletben, amelynek során megpróbáltam vázlatosan megragadni a „művészet nyelvének” történetét a késő antik kortól kezdve, ami a „középkori” művészet lényegének megismeréséhez szükséges tulajdonképpeni előfeltételeket magában foglalja; de mindezt nem a már régóta tévútnak és látszatproblémának tekintett „történeti grammatika” értelmében. Örömteli hálával ismerem be, hogy törekvésem ezzel Croce

újidealisztikus gondolkodásában talált fogódzóra; és ez volt az oka annak, hogy Croce idevágó művei lefordításának számos évet szenteltem. Fiatalabb éveimben a művészettörténészek irtóztak az „esztétikától”; a herbarti esztétika utolsó szisztematikusa és egyben történetírója, Robert von Zimmermann már egyetemi éveim előtt sem adta elő; amint élénken él emlékeimben Hermann Hettner, a finom irodalom- és műtörténész is, akinek hatása a mai napig érvényes, viszont minden esztétikával szembeni megvetése egyenesen a legdogmatikusabb tanok csapdáiba vezette őt. Ifjú docensként még tévelyegtem ebben az útvesztőben, az akkoriban nagyon megvetett Schelling követőjeként foglalkoztam felületesen eszmékkal, bizonyos „rendszerrel” gyötörtem magam, utoljára Konrad Lange művészettörténetével (*Vom Wesen der Kunst*, 1901), míg Croce *Esteticája* 1903-ban megadta számomra a végleges szabadságot – és a szerző barátságát. Mindaz, amit itt előadtam, mondhatom így, derék szándék; hogy a tudás azután mennyire tud lépést tartani velem, azzal kapcsolatban nekem, az öreg szkeptikusnak nagyon gyakran komoly kétségei támadnak.

Mostanra azonban már túl személyes vizekre eveztem, félbe kell szakítanom magamat, mert a bécsi iskola történetében a szerepemet nem tartom másnak, mint a „váltófutót”, hogy még egyszer használjam régi ismerősöm, még az iskolapadban megkedvelt Lucretius kifejezését. Szívesen megelégszem azzal, ha küldetésem nem több, mint hogy öreg iskolánknak, és mindenekelőtt tanárainknak, Sickelnek és Wickhoffnak az örökségét teljes egészében és sértetlenül tegyem le utódaim kezébe, ha az idő elérkezett.

Ezt a történeti vázlatot ezért nem az én efemer nevemmel akarom lezárni, hanem a helyszínre vetett utolsó pillantással, ahol ez az iskola naggyá lett; egy pillantással Bécsre, amelyhez, még ha csak a szinte véletlenül itt megtörtént születés, de semmiképpen sem származás, és főleg nem gondolkodásmód, hanem inkább bekövetkezett fejlődésem szerint kötődöm. Egyébként Bécsre, a régi Monarchiában színes mozaikkockáival különleges küldetéssel bíró nagyvárosra, módfelett jellemző, hogy [az iskola] vezetői közül Eitelbergertől Dvořákiig bezárólag senki nem innen származik – ez világosan kiténik a bécsi iskolának a függelékben felsorolt rendes és külső tagjainak listájából, amelyet hűséges segítőm, Hans Robert Hahnloser állított össze.

E dolgozat különböző pontjain már sokszor utaltunk a bécsi földre és arra a különleges fluidumra, amely belőle „iskolánkra” is áradt; erről végezetül essék még néhány összefoglaló szó. Az ősrégi római határerődítmény, amely éppen az észak-déli szárazföldi és a Keletről Nyugatra vezető folyó menti út keresztesítésében állt, mind a négy égtáj felől érkező behatásoknak éppen úgy ki volt téve, mint ahogy ugyanezekbe az irányokba különböző hatások el is indultak. Ez a város elképzelhetetlen idők óta kevert véreivel – kelta-római az idők előttről, később germán és római, amely nem nélkülözte a szláv behatásokat –, mint az már egészen régi megfigyelőknek is feltűnt, a mélyen gyökerező hagyománynak ugyanúgy helyet adott, mint az érzéki-szemléltető változatosságának. Lényegének szükségszerűen létező másik oldala túl sokszor jelent meg Aeneas Sylviusától Nicolaiig és Schillerig kedvezőtlen színben. Valószínűleg éppen az észak-déli és kelet-nyugati alkotóelemek egyedülálló összeolvadása az, ami az egyetlen igazi német „császárváros” mágikus

vonzerejét adta. És éppen ez mutatkozott meg az „iskolában” is, amely ebből a talajból fakadt. Pátriárkája egy magyarországi német evangélikus telepes volt, de körülötte már igazi bécsiek – Gustav Heider, Eduard von Sacken és a származását tekintve olasz svájci Camesina. De a legjelentősebb közülük a teljesen másfajta, kemény tetterővel bíró szudéták vidékének egyik városából érkezett; Wickhoff – és Riegl – hozzáállása teljesen különbözik az Alpok lakóitól. Thausing, akinél a Prágában ugyanúgy mint Bécsben is elidegeníthetetlen másik alapvonás jól felismerhető, a Béccsel oly szoros összeköttetésben álló, Moldva-parti királyi városból jött; a német szellemnek mélyen elkötelezett lombard Morelli Bécs (politikai) ellenségéből barátjává és útmutatójává vált, és sehol nem fejtett ki olyan nagy hatást, mint itt; és két észak-német, mindenekelőtt Sickel, aztán Conze voltak azok, akik a „bécsi iskolának” megadták jellegzetes tudományos fiziognómiai alapjait. És végül ennek a régi városnak, amelynek legjelentősebb fia egy igazi bécsire sűrűn jellemző duzzogó hangulatban a keserűen hangzó „Capua der Geister”¹⁴ nevet aggatta, sikerült felfedeznie és megszereznie magának iskolánk egyik legnagyobb tagját, a cseh származású, de szinte maradéktalanul osztrák-németté váló Dvořákot. E sorok írója, akinek az volt a sorsa, hogy minden várakozása és törekvése ellenére a „bécsi iskolában” utóda legyen, nem zárhatja jobban e lapokat, mint az ő számunkra felejtethetlenné vált nevével.

1934

Hessky Orsolya fordítása

¹⁴ Franz Grillparzerre gondol (1791–1872), akinek egy versében találjuk a „Capua der Geister” kifejezést.