Ujvári Péter

EMLÉK MÁRVÁNYBÓL ÉS MÓDSZERTANBÓL

GOETHE ÉS MEYER ESETE DAVID D'ANGERS-VAL I.

„Kiszolgáltatva az élő történeti erők rohamának, a művészettörténész nem tud helyes viszonyt kialakítani a művészi múlttal szemben, ha nem érti meg a kortárs alkotók törekvéseit és az aktuális művészeti irányzatok értelmét. A művészettörténész egyben közvetítő is: a régi képviselője az újnál és a régi gondnoka az új nevében. Ezért oly nehezek a művészettörténész feladatai: látókörén belül kell maradnia az egész művészetnek, a félreeső múlttól és a régi mesterektől kezdve egészen az újabb törekvések kifejeződéséig – még akkor is, ha foglalkozása szerinti tevékenysége a művészettörténet egyetlen területére vagy periódusára korlátozódik."[1]

És bizony: korlátozódik. Úgyhogy nem találok elegánsabb megoldást, mint idézni és kommentálni egy olyan szöveget, amelynek szerzője viszonylag korán próbált meg eleget tenni Białostocki kegyetlen követelményeinek, de amely talán ettől függetlenül is szerepelhetne az *Emlék márványból vagy homokkőből*[2] szövegmutatványai között.

Ez a szöveg a 70±1-éves Johann Heinrich Meyer 1832-ben megjelent írása, mely egy kortárs műalkotás, David d'Angers Goethéről készített kolosszális méretű márványportréja kapcsán született. Dolgozatom első részében megpróbálom körvonalazni azt az elméleti és történeti közeget, amelyben az írás fogant, különös tekintettel az akkori „új művészet", a romantika megítélésével kapcsolatos problémahalmazra. A második részben azt vizsgálom, hogy Meyer kritikusi/történészi attitűdje a közelmúltban kiknek volt fontos és miért. Végül a harmadik részben megkísérlem felvázolni az eseményeknek és kapcsolatoknak azt a finom hálójót, amely David d'Angers portréját, Meyer erről szóló írását és a világirodalom goethei koncepcióját egymással összeköti.

---

1 Jan Białostocki: „Régi" és „új" a művészettörténetben. In: Jan Białostocki: *Régi és új a művészettörténetben.* Szerk. Marosi Ernő. Budapest, 1982. 77–97. – i. h.: 94. (Beke László fordításának felhasználásával).

2 *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből.* Válogatta, fordította és az előszót írta: Marosi Ernő. Budapest, 1976. (Művészet és elmélet)

„A művészet igaz szépségei örökkévalóak és minden korban érvényesek maradnak, ám ők is koruk ruháit viselik és koruk nyomait őrzik. Jaj különösen azoknak a műveknek, amelyek megromlott ízlésű korban születtek!” (E. Delacroix)[3]

Johann Wolfgang Goethének (1749–1832) saját szépírói tevékenysége megértéséhez és megítéléséhez szüksége volt egy külső fix pontra, amelyet a képzőművészetben talált meg[4]: ezért utazott 1786-ban Rómába.[5] Ott ismerkedett meg a nála 11 évvel fiatalabb svájci festővel és műértővel, Johann Heinrich Meyerrel (1760–1832).[6] Miután Goethe 1788-ban hazautazott, Meyer Itáliában maradt, de továbbra is sűrűn leveleztek.[7] Goethe előbb ösztöndíjat, majd állást szerzett neki. Hosszabb-rövidebb németországi és svájci látogatásokat és egy második itáliai tanulmányutat követően Meyer 1797-ben telepedett le véglegesen Weimarban. Goethe nagyra becsülte pártfogoltja szakértelmét és háttérbe húzódó, módszeres lényét, melyek Meyert ideális munkatárssá tették. 1803-ig, Meyer házasságáig egy fedél alatt éltek, de később is átlag kétnaponta legalább egy órát töltöttek egymás társaságában.[8] Legendás, ahogy a két egyre öregebb barát szinte már szavak nélkül is megértette egymást.[9] Ebből a szimbiózisból született az érett Goethe szinte valamennyi képzőművészeti tárgyú

3 1859. október 12. *Eugène Delacroix naplója. Szemelvények*. Szerk. Kampis Antal. Ford. Faludi János. Budapest, 1963. 265.

4 Adalékok a színelmélet történetéhez. 5. A tizennyolcadik század. A szerző önvallomása. [1810] In: Johann Wolfgang Goethe: *Antik és modern. Antológia a művészetekről*. Összeáll. és szerk. Pók Lajos. Budapest, 1981. 457.

5 Ernst H. Gombrich: Goethe und die Kunstgeschichte. Der Beitrag Johann Heinrich Meyers. [1991] In: Ernst H. Gombrich: *Gastspiele. Aufsätze eines Kunsthistorikers zur deutschen Sprache und Germanistik*. Wien–Köln–Weimar, 1992. 51–67. – i. h.: 52–54. – A római utazás egyéb okairól ld. Roberto Zapperi: *Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom*. München, 1999.

6 Vö. Choung-Hi Lee-Kuhn: Meyer, Heinrich. *Allgemeine Deutsche Biographie*. XVII. Melander–Moller. Berlin, 1994. 347–349. – Meyer életművének és nézeteinek árnyalt és érzékletes rövid összefoglalása: Wilhelm Waetzold: *Deutsche Kunsthistoriker.* I. *Von Sandrart bis Rumohr*. Leipzig, 1921. 179–199.

7 *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer.* Hrsg. von Max Hecker. I–IV. 1788–1832. Weimar, 1917–1932. (Schriften der Goethe-Gesellschaft, 32., 34., 35/1–2.)

8 Élethosszig tartó kapcsolatuk legújabb és legrészletesebb feldolgozása: Jochen Klauß: *Der „Kunschtmeyer”. Johann Heinrich Meyer: Freund und Orakel Goethes*. Weimar, 2001.

9 Vö. Max Hecker: Gespräche mit Goethe. Aufgezeichnet von Heinrich Meyer. *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, 3. 1916. 208–239. – i. h: 218–219. Uo. idézve Friedrich von Müller 1827. augusztus 10-i levelének részlete is: „Goethe olyannyira egyetérteni látszik Meyer premisszáival és alapelveivel, hogy nehezen jutnak el a beszélgetésig vagy a vitáig. Gyakran órákig ülnek élvezettel egymással szemben anélkül, hogy egy-egy rövid szócskán kívül bármit is mondanának.” – A Berlinben élő Zelteren túl, akivel tegeződött, az idős Goethének nyilvánvalóan Meyer volt a legmeghittebb barátja.

írása. A nyíltan vezércikk-jellegűeket persze tényleg maga Goethe írta (miután konzultált Meyerrel), Meyerre maradt viszont minden, ami különösen gyakorlott szemet vagy művészettörténeti aprómunkát kívánt. De ezek sem csak és egyedül Meyer művei: tartalmukat közösen átbeszélték, szövegüket gyakran Goethe javította, korrektúrázta. Gyakorlatilag társszerzői voltak egymás munkáinak, akár Goethe, akár Meyer neve alatt jelent meg végül az írás.[10]

Ha Meyer (és vele az érett Goethe) művészettörténeti nézeteire vagyunk kíváncsiak, vissza kell térnünk a kályhához, az 1790-es évek Rómájába. Három, egymással egyébként baráti viszonyban álló német kutatta ott a művészetet, amelyhez mindazonáltal másként-másként közelítettek. Egyikük, Carl Ludwig Fernow (1763–1808) például imígyen vélekedett: „Ami az ízlés munkáit, Róma par excellence szép műalkotásait illeti, azokkal kapcsolatban feladatomnak tekintem, hogy tudjam róluk mindazt, amit itt mindenki más is tud, de az én szakmám nem a tulajdonképpeni régiségtan – forduljon Hirthez, akinek erre van szüksége, ő minden régi kőbudit ismer Rómában. [...] Szóval mint mondtam, én a művészetet tanulmányozom mint az ízlés és az érzék [Gefühl] tárgyát, nem pedig a tudás tárgyát képező régiségeket."[11]

Fernow itt lényegében két diszciplínát határol el egymástól meglehetősen markánsan. Az egyik, a régiségtan, empirikus és történeti tudomány, amely a konkrét emlékekben (az „emlékanyagban") megnyilvánuló művészeti kultúrát vizsgálja. Ehhez neki semmi köze, bár értelemszerűen ő is rendelkezik az emlékekre vonatkozó tárgyi ismeretekkel. De számára nem ez a fontos és érdekes, hanem egy alapvetően művészetfilozófiai kérdés: hogy mi a művészet *sub specie aeternitatis*. Mivel se nem szükségszerű, se nem lehetséges, hogy az ekként felfogott „nagybetűs" Művészet valaha is hiánytalanul megvalósult konkrét műalkotásokban, ezért az emlékanyag Fernow számára csak erősen korlátozott jelentőséggel bír: „A művészet alapelveit a művészet lényegéből, tisztán filozófiailag kell kikövetkeztetnünk, majd alá kell vetnünk őket a tapasztalat próbájának. A sorrend nem fordítható meg: a művészet és a kritika alapelvei nem származhatnak a tapasztalatból. [...] A művészet törvényeit az értelem határozza meg, s ha történetesen soha korábban nem születtek volna szép műalkotások, e törvények akkor is éppoly érvényesek lennének – és érvényesebbek, mint amilyeneket a létező műalkotásokból kiindulva elvonatkoztatnánk."[12]

Elveihez Fernow abban az írásában is hű maradt, amelyet kortársa és barátja, Asmus Jacob Carstens (1754–1798) művészetének szentelt.[13] Vállalkozása egyszerre

[10] Az anonim megjelentek esetében (ami a folyóiratcikkek esetében gyakori volt) a szerzőséget csak a szóhasználatbeli különbségek elemzésével lehet megállapítani; vö. Weizsäcker bevezető tanulmányát és jegyzeteit Heinrich Meyer: *Kleine Schriften zur Kunst* (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, 25). Hrsg. von Paul Weizsäcker. Heilbronn, 1886. I-CLXVIII., különösen: LXX–LXXII.

[11] Fernow Johann Pohrtnak Rómából, 1795. augusztus 8. – idézi: Johannes Grave: Winckelmanns „schlecht abgefundene Erben". Zur Spannung zwischen Kunsttheorie und Kunstgeschichte bei Goethe, Meyer und Fernow. *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800.* Hrsg. von Johannes Grave, Hubert Locher, Reinhard Wegner. Göttingen, 2007. 31–85. – i. h.: 61–62.

[12] Eredetileg: Über den Zwek [!] der bildenden Kunst. [1799] – idézi: Grave 2007. i. m. 62.

volt elméletileg konzekvens és gyakorlati szempontból a paradoxonnal határos: Carstenst ugyanis korai halála nemcsak abban akadályozta meg, hogy befejezett életművet hagyjon hátra, hanem körülményei többnyire még azt sem tették lehetővé, hogy vázlatait kivitelezze.[14] Némileg sarkítva azt lehet mondani, hogy Fernow egy olyan festő művészetének szentelt közel 400 oldalas monográfiát, akinek volt ugyan művészete, de nem voltak művei.

A Fernow által megidézett Alois Hirt (1759–1836) egészen más úton járt, s épp ezért volt elengedhetetlen számára, hogy ismerjen „minden régi kőbudit Rómában”. Hirt figyelme minden részletre kiterjedt: tanulmányozta a korabeli vallást, a szokásokat, a műveltséget, a társadalmi rendet és célkitűzéseket, a gazdasági viszonyokat és a kereskedelmi kapcsolatokat, s mindezt annak érdekében, hogy mérlegelhesse azon okokat, hatásokat és körülményeket, „amelyek közrejátszottak abban, hogy kipattanjon a fejekből, majd tovább világítson az a teremtő szikra, mely lehetővé tette eme magas művészeti kultúrát”. Hirt úgy vélte, „az ókor emlékeinek tanulmányozásából ekként kerekedik ki valami élő, lelkesítő egész”, s mindez szilárd alapot szolgáltat arra nézvést, hogy mi az „igazi szépség” és milyen elvek alapján ítélhetők meg helyesen az egyes műalkotások.[15]

„A kutató immáron nem kizárólag egyes műveket csodál meg, hanem mondhatni szent számára minden egyes emlék, minden jelentéktelen töredék, mert minden egyes darab hozzájárul ahhoz, hogy a maga teljességében ismerhessük meg a régi művészet szellemiségét [Kunstgeist]. A kutató számára egyetlen emlékben sem található meg a legmagasztosabb, mert azt csak az emlékek teljessége hordozza, és egyetlen emlék sem oly tökéletes, hogy ne lehetne egy másikat találni, amely valamely jellemzőjét tekintve tökéletesebb nála.”[16]

Hirt és Fernow egyetértettek abban, hogy nincs olyan műalkotás, amely egymaga megtestesítené a művészi tökélyt. Egyetértettek abban is, hogy ez az abszolút tökély

13 Második, bővített kiadása: Carl Ludwig Fernow: Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. [Leipzig, 1806]. *Carstens, Leben und Werke*. Hrsg. von Herman Riegel. Hannover, 1867. 29–196. (az első kiadás oldalszámainak feltüntetésével; Riegel előszava és Fernow élete: 1–28.; jegyzetek, levéltári források: 199–284.; Riegel Carstens küldetéséről és hatásáról: 285–340.; Carstens műveinek kritikai jegyzéke: 341–404.).

14 Carstens alighanem az első koncept-művész: lenézi a mesterségbeli tudást, megveti az olajtechnikát, és mivel monumentális freskómegbízást nem kap, ezért teljes életműve (44 évesen hal meg) kb. 300, részben folio méretű, gyakran befejezetlen grafikai lapból áll. Ezek majd fele hagyatékából került Fernow közvetítésével Weimarba.

15 „Dergestalt wird das Kunststudium nach den Denkmälern des Alterthums ein lebendes, beseelendes Ganzes; der Takt für das wahre Kunstschöne wird zuverlässig, und der Geschmack ruhet auf sichern Grundfesten” – idézi: Reinhard Wegner: „Das höhste liegt nur im Gesammten”. Alois Hirts Kunstgeschichte im Zeitalter der Krisen. *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800.* Hrsg. von Johannes Grave, Hubert Locher, Reinhard Wegner. Göttingen, 2007. 86–98. – i. h.: 91.

16 Uo.

volna az a viszonyítási pont, amelyhez képest minden egyes alkotás megítélhető és megítélendő. Mivel ez a viszonyítási pont közvetlenül nem volt adott, ezért mindketten úgy gondolták, hogy azt elméletileg kell megkonstruálniuk. De innentől fogva már külön utakon jártak. Fernow a maga „művészetfogalmát" spekulatíve kívánta megalapozni, s ehhez legföljebb demonstrációs célból volt szüksége egy-egy – kiválasztott – műalkotásra. Hirt ezzel szemben úgy vélte, hogy a művészet elméletét mégiscsak illőbb volna a művészet gyakorlatából, a konkrét tárgyanyagból elvonatkoztatni: elméleti konstrukciójának alapját Fernowtól eltérően nem a „tiszta ész" szolgáltatta, hanem a művészeti alkotások összessége, az ókori művészet korpusza. Ebből a korpuszból mint művészeti paradigmából konstruálta meg a saját „művészetfogalmát", s ez módszertanilag rendkívül előnyösnek bizonyult: Hirt ezáltal egy olyan távlati fix pontra tett szert, ahonnan kritikusi távolságtartással, de történészileg mégis elfogulatlanul szemlélhette vizsgált anyagát – szempontrendszerének ugyanis nem volt olyan eleme, amely inadekvát vagy ahistorikus módon a paradigmán kívülről származott volna.

Viszont épp itt van a bökkenő: az antik művészet korpusza ugyanis lezárt paradigma, így szűklátókörű doktrinérséghez vezet(het), ha valaki az abból nyert szempontrendszert az „új művészet" megítélésére is használja.[17] Márpedig – legalábbis az építészeten belül – Hirt makacsul ragaszkodott az antik paradigma kizárólagos érvényéhez, és Schinkel a megmondhatója annak, hogy az építészeti ügyekben Berlinben megkerülhetetlen Hirt ezzel mennyire megkeserítette az életét.[18]

Bár Fernow maga is képzőművészként indult, igen korán eljegyezte magát a filozófiával, és 1795–1796-ban Rómában már Kantról tartott előadásokat a német művészeknek.[19] Őt alapvetően az „új művészet" lehetőségei izgatták egy olyan korban, amely e művészet számára nem sok jóval kecsegtetett: Carstens példája ezt kellőképpen bizonyította. Hirt eredetileg jogot tanult (mint a korban szinte minden-

[17] Azzal kapcsolatban, hogy ez valóban és minden esetben doktrinérségként értékelhető és értékelendő-e, ld. a dolgozat II. részét.

[18] Vö. Wegner 2007. i. m. 93–97. – Fernow egyébként ugyanígy gondolkodott, mint Hirt; Fernow–Riegel 1867. i. m. 18–19.

[19] Vö. Herbert von Einem: Fernow, Carl Ludwig. *Allgemeine Deutsche Biographie*. V. Falck – Fyner. Berlin, 1961. 98–99. – A kompromisszumot nem ismerő mód, ahogy a filozófiailag megalapozott „klasszikus" szépségeszményt a római művészek körében propagálta, valószínűleg közrejátszott abban, hogy hallgatósága végül végképp elfordult attól. Vö. 38. jegyzet. – A művészet gyakorlata felől nézve következtetéseinek egynémelyike még a lojális Meyer számára is „bődületes melléfogásnak" tűnt. *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer.* i. m. I.: 293. (Róma, 1796. július 19.) Pl. hogy Fernow szerint a „Krisztus színeváltozása" képzőművészetileg alkalmatlan téma, miközben barátja, Carstens elkészítette *A kanti Tér és Idő* című kompozícióját, amelynek hírét meghallván Goethe és Schiller kezdetben azt hitték, hogy az vicc. Fernow – Riegel 1867. i. m. 250–254. – Mindenesetre Fernow 1802-ben Goethe közbenjárására filozófiai tanársegédi állást kapott a jénai egyetemen, majd a weimari udvari könyvtár igazgatója lett; ebben szerepet játszhatott szabadkőművességük és a valláshoz való hasonló viszonyuk: vö. 41. jegyzet és Fernow–Riegel 1867. i. m. 21.

ki, akit egyetemre küldtek), arról váltott át a régiségtanra, hogy utóbb mindkét berlini akadémia tagja, az egyetemen pedig Hegel tanártársaként az (ókori) művészettörténet professzora legyen.[20] Számára a tét a „régi művészet” ízlésbeli elfogultságoktól mentes megértése és kultúrhistóriai beágyazása volt. Meyernek más volt a háttere, mások a körülményei és a céljai, ezért két „művészettudós” pályatársától eltérően őt semmi sem késztette kiérlelt módszertani krédó kidolgozására.

Meyer eredendően képzőművész volt, és az is maradt.[21] De neki is szembe kellett néznie azzal a ténnyel, amely Carstens kudarcáért is felelős volt, hogy sokkal több művész élt e korban, mint ahánynak kreatív művészi feladat juthatott. Meyer számára a menekülőutat a reproduktív grafika jelentette. Ez volt márpedig az a műfaj, amelyben a művésznek a lehető legpontosabban meg kellett figyelnie a reprodukálandó mű formai sajátosságait, ami idővel kifejlesztett benne egy rendszerező képességet, hogy iskola, modor és stílus szerint tegyen a művek között különbséget. Az ilyen művész egyben művészettörténetileg is tájékozott műértővé vált, aki gazdag összehasonlító anyag birtokában képes volt alkotókat meghatározni, műveket formai sajátosságok alapján iskolákba sorolni, illetve rámutatni az egyes alkotások erényeire és fogyatékosságaira.[22] Nem véletlen, hogy ilyen művészek kísérték el patrónusukat itáliai útján, örökítették meg a látott helyszíneket, segédkeztek tanácsadóként műtárgyvásárlásaiban, végül gondozták és katalogizálták, esetenként reprodukálták is gyűjteményét: ők a korai múzeumi kusztoszok, amilyen Joseph Fischer is volt az Esterházyaknál.[23] Meyer pontosan ebbe a sorba illeszkedik, s Goethének is pontosan ekként volt rá szüksége – csak éppen Meyer egy „falak nélküli” gyűjtemény őre volt.[24]

E szerepkörre Meyert szinte predesztinálta, hogy Zürichben Svájc Vasarijának, annak a Johann Caspar Füsslinek volt a tanítványa, akinek a svájci festők életrajzait is köszönhetjük, és aki 1765-ben kiadta Mengs Winckelmannak ajánlott gondolatait a szépségről.[25] Ezek voltak Meyer intellektuális hátizsákjában, amikor 1784-ben Rómába érkezett: a töretlen hit, hogy az ókor szelleme a festészetben az érett

20 Vö. Wolfgang Freiherr von Löhneysen: Hirt, Aloys. *Allgemeine Deutsche Biographie.* IX. Hess-Hüttig. Berlin, 1972. 234-235. Újabban: *Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner*. Hrsg. von Claudia Sedlarz. Hannover, 2004.

21 Ld. Meyer önjellemzését Ludwig Vogelnek Berkából, 1817. augusztus 22. közli Klauß 2001. i. m. 308–309.

22 Waetzold 1921. i. m. 180–181.

23 Adolf Duschanek: Der Esterházysche Galeriedirektor Joseph Fischer (Wien 1769 - Wien 1822). *Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy*. Hrsg. von Gerda Mraz, Géza Galavics. Wien-Köln-Weimar, 1999. 221-293.

24 Meyer sokrétű weimari tevékenységének különböző aspektusai már Klauß 2001. i. m. fejezetcímeiből is jól kiolvashatók. Nagy közös munkájuk az eredeti terv szerint egy „Itália-Enciklopédia” lett volna (uo. 140–154.), valami olyasmi, mint Burckhardt későbbi *Ciceroné*-ja. A terv csak töredékesen valósult meg, de Goethe részéről pl. erre vezethető vissza a *Cellini*-fordítás (1803) és az *Utazás Itáliában* kiadása (1816/1817/1829).

25 Klauß 2001. i. m. 32–35.

**Johann Heinrich Meyer: Önarckép,
1810 körül.
Weimar, Kunstsammlungen.**

reneszánsz, jelesül Raffaello művészetében borult virágba; valamint a műalkotások elemző összehasonlításának azon képessége, amely saját, klasszicista elvek szerint iskolázott szemén kívül nemigen támaszkodhatott egyébre, mint az újkori művészeti irodalom – a Rumohr által utóbb elparentált „felületes és hazugságokkal teli nyomtatványok” – forráskritika alá még nem vont ismeretanyagára.

Meyer tisztában volt módszere korlátaival: „Napról-napra egyre inkább belátom, hogy a [régi] mesterek modoráról alkotott ismereteink és tudásunk mily bizonytalan és mennyi nehézséggel jár. Olyan ez a művészetben, mint az orvoslásban a szemmel történő vizeletvizsgálat: mindkettő kissé hiú és eredményét tekintve kockázatos.”[26] De mivel a művészet története a festő Meyer és a költő Goethe számára alapvetően az autonóm művészi teljesítmények története volt (nem pedig egy művészeti produktumokban is megnyilvánuló kultúráé), ezért Meyer okkal elégedhetett meg azzal, hogy a forrásokból egyedül azt hasznosítsa, ami a meghatározáshoz és besoroláshoz szükséges volt: ki festette, mikor és hol.[27]

Meyer és Goethe azt tekintették küldetésüknek, hogy az újkor művészetének winckelmanni olvasatát adják, „mert művészettörténet csak a művészet legmagasabb s legpontosabb fogalmára épülhet”[28]: ebből született – számos kisebb írás mellett – a programszerű *Winckelmann és évszázada* (1805)[29], valamint Meyer kéziratban maradt *Művészettörténet*e, mely tárgyát az archaikus görög szobrászattól „az ízlés Winckelmann és Mengs általi megjavításáig” tárgyalta.[30] Hirttől eltérően nekik nem voltak kételyeik a Winckelmanntól örökölt művészetfogalom és ízlés alapvető helyességét illetően, nem kívánták azt a korpuszként felfogott teljes emlékanyag segítségével helyesbíteni: „úgy látom, hogy az újabb művészettörténetnek csak bizonyos sarokpontjait kell meghatároznunk, a köztes tér eztán majd szinte magától kitöltődik. Csak kár, hogy az embernek ehhez mindent végig kell tanulmányoznia és néznie.”[31]

---

26 *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer.* i. m. I.: 141. (München, 1795. október 20.) – vö. Gombrich 1992. i. m. 57.

27 Waetzold 1921. i. m. 182. – vö. *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer.* i. m. I.: 401–406 (Firenze, 1796. december 21.)

28 Bevezető a *Propyläen*hez. [1798] In: Goethe 1981. i. m. 230.

29 Johann Wolfgang Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen.* [1805] Hrsg. von Helmut Holzhauer. Leipzig, 1969. – Keletkezéstörténetéről ld. Holtzhauer informatív bevezetőjét: 9–42. – Az eredeti kiadás csak a közreadó Goethe nevét tüntette fel. A mű gerincét képező „Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts” Meyer munkája, a „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns” Goethéé. Egy-egy rövidebb fejezet erejéig közreműködött még C. L. Fernow, W. v. Humboldt és a filológus Fr. A. Wolf is.

30 Csak 1974-ben jelent meg nyomtatásban: Johann Heinrich Meyer: *Geschichte der Kunst*. Hrsg. von Helmut Holzhauer és Reiner Schlichting. Weimar, 1974. (Schriften der Goethe-Gesellschaft, 60.) – Keletkezéstörténetéről ld. Holtzhauer rövid bevezetőjét: 7–13. – A kézirat első változatául Meyer 1809 és 1811 között a weimari hercegi család számára tartott művészettörténeti előadásainak jegyzetei szolgáltak. Ezeket Meyer 1812–1814 között átdolgozta/kibővítette (főleg az ókori részeket). A letisztázott kéziratot Goethe 1815-ben részlegesen korrektúrázta.

Meyernek mindazonáltal volt szeme, és miközben lelkiismeretesen mindent végignézett, olyan művek láttán is óhatatlanul kitört belőle az elismerés, amelyek idegenek voltak a klasszikus kánontól, vagy netán olyan kvalitásokat mutattak fel, amilyeneket e kánon történelemképe alapján nem mutathattak volna. Giulio Romano mantovai freskóinak sodró lendülete és az egész program gondolati komplexitása éppúgy megragadta[32], mint „az újabb művészetfilozófusok által lenézett és megvetett" Pietro da Cortona színkezelésbeli virtuozitása[33], vagy Fra Angelico raffaellói szempontból még ugyancsak esetlen bája[34], Massaccióval kapcsolatban pedig megkockáztatta, hogy Brancacci-kápolnabeli freskói egy évszázaddal előzik meg korukat és így „szétrombolnak minden [korábbi] elméletet a festészet menetéről és fölemelkedéséről".[35] De a legtanulságosabb talán az, ahogy Rembrandt Saskiáról festett kasseli portréja láttán felismerte, hogy a holland mester Raffaellóval ellentétben nem a felület vonalakkal történő harmonikus felosztásával, hanem változatos színfoltok dinamikus egymás mellé rendezésével építette fel képét és tette azt kifejezővé. „Akármily eltérő legyen is ez a látásmód, mindenkinek be kell látnia, hogy ez a kép igen előkelő helyet érdemel a legnagyobb mesterművek sorában, és még Raffaello munkái mellett sem kell szégyenkeznie."[36]

Az eredeti művek hatása alatt tett lelkesült kijelentések persze az élmények utólagos rendszerezése során jóval visszafogottabbá, „mérlegeltebbé" váltak, ráadásul Goethe és Meyer éppenséggel nem a winckelmanni kánon revideálása, hanem rekapitulálása céljából vágtak bele művészettörténeti vállalkozásukba – az összképbe nehezen beilleszthető elemek sorsa így végül mégiscsak a beillesztés lett.[37] Az igazi

[31] *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer.* i. m. I.: 395. (Firenze, 1796. november 21., elküldve 26-án) – vö. Gombrich 1992. i. m. 59.

[32] *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer.* i. m. I.: 144–145 (Mantova, 1795. november 3.) – A Palazzo Tè feskói 1783-ban Carstensre is döntő hatást gyakoroltak; Fernow–Riegel 1867. 65. [48.].

[33] *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer.* i. m. I.: 321–322 (Firenze. 1796. augusztus 20.)

[34] *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer.* i. m. I.: 361 (Firenze, 1796. október 13.) – vö. Gombrich 1992. i. m. 59.

[35] *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer.* i. m. I.: 282 (Firenze, 1796. július 5.) – vö. Gombrich 1992. i. m. 58.

[36] Meyer 1974. i. m. 237. – vö. Gombrich 1992. i. m. 64. Ezt a részt Goethe nem javította.

[37] Pietro da Cortona esete példaértékű. A róla szóló passzus 1805-ös (Goethe által javított) változata (Goethe 1969. i. m. 120–121.) csak szövegezésében és hangsúlyaiban tér el az 1815-ös (Goethe által nem javított) változattól (Meyer 1974. i. m. 276.). Az 1796-os levélhez (vö. 33. jegyzet) képest mindkettő „mérlegelt" annyiban, hogy a pozitívumok (pl. virtuóz színkezelés) mellett a negatívumokat (pl. rajzi esetlenség) is felsorolja, valamint Cortonát mindkettő abban a kontextusban tárgyalja, hogy a XVII. századi római barokk festészet és szobrászat – egyaránt elítélendő módon – „a dolgok valós formája helyett pusztán azok látszatát [Schein] igyekezett ábrázolni". Mindez végső soron Winckelmann Bernini-bírálatának öröksége. – A későbbi, Goethe által nem javított változat mindazonáltal tónusában és hangsúlyaiban valamennyit visszahozni látszik az 1796-os levél őszinte csodálatából, és azt sugallja, hogy Meyer hajlamos Cortona „optikai empirizmusát" ugyanolyan festészeti paradigmának tekinteni,

kihívás nem is a múltból érkezett, hanem a jelenből, s ez a winckelmanni örökséget eredetileg csak ápolni-megőrizni kívánó vállalkozásnak is új, nyíltan polémikus jelleget kölcsönzött. 1797 körül a római német művészek körében és a német irodalomban szinte egyszerre kezdtek uralkodóvá válni olyan eszmék, amelyek veszélyt jelentettek a Goethe és Meyer által fölmutatni kívánt humanista művészeteszményre: az újkatolicizmus és a primitivizmus.[38]

Azt senki sem vitatta, hogy a művészet virágzásához szükség van egy ösztönző közegre, a művészetet inspiráló feladatokkal ellátó társadalomra, amelynek hiányát Carstens és maga Meyer is megszenvedte. Winckelmann szerint az ókor arany évszázadaiban a stimulust a görögség emberközpontú, mondhatni „világias” vallása biztosította, kérdés volt mindazonáltal, hogy a keresztény újkorban mi töltheti be ezt a szerepet. Goethe és az egyetemes művészeteszmény szószólói szerint a keresztény vallás semmiképp, mivel annak spiritualizmusa ellentétben áll a művészet által kifejezendő „evilági”, humanista embereszménnyel. Ezt csak a felvilágosult, szekuláris műpártolás bátoríthatja, az akadémiák „keltetőházai” és a nyilvános pályázatok, s e teória gyakorlatba való átültetésében éppenséggel Meyer volt Goethe legfőbb támasza.[39] Az a Meyer, aki Rómát járt művészként többször megpendítette, hogy a vallásos kultusz lehet – már pusztán gyakorlati okokból is – az a mozgósító erő, amely kellően széles társadalmi bázissal rendelkezik ahhoz, hogy előre lendítse a művészet szekerét.[40] Goethe ennek lehetőségét – Erasmusból és Voltaire-ből jottányit sem engedve – konzekvensen elutasította, s tette ezt annak ellenére, hogy a műpártolás Weimarban bevezetett modellje nem váltotta be reményeit: egy Párizs méretű metropoliszban és birodalmi léptékben esetleg működhetett volna, német viszonyok között azonban nem. A pogány „vén kölyök” Goethe mindvégig azt vallotta, hogy a katolicizmussal szemben még mindig a protestantizmus a kisebbik rossz.[41]

---

mint Rembrandt „eltérő látásmódját”. Mindenestre írása a monumentális barokk festészet talán első értő kritikai méltatása.

38 A római német művészek körében elharapózó „Déraisonnement” kapcsán Goethe már 1795. december 30-án ezt tanácsolta Meyernek: „Hogy megőrizzünk valamit az emberek iránt unk való jóakaratából, ne hagyja, hogy bárki bármit is megsejtsen hipotéziseinkből, elméleteinkből és céljainkból. Hatni már csak úgy tudunk rájuk, ha egyesítjük erőinket és befejezzük vállalkozásunkat, és még akkor is épp elég kivetnivalót fognak találni benne”. *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer.* i. m. I.: 167. – Wackenroder kapcsán, akinek *Egy műbarát szerzetes szívbéli vallomásai* című, 1797-ben megjelent írása az új törekvések egyfajta emblémájává vált, Goethe még 1827-ben is patetikusan felpanaszolta: „hogy ne fájna méginkább az igazi hazafi lelke, látván mint senyved képzőművészetünk immár harminc esztendeje egy tüdővészes papbarát által megfertőztetve?”; Goethe 1981. i. m. 693.

39 Klauß 2001. i. m. 115–131., 181–202., 244–257.

40 Vö. Grave 2007. i. m. 43–45.

41 „Goethe vallja, hogy a dolgoknak van egy mozgató princípiumuk, de nem hisz azokban az alakokban, amelyekben ezt imádják, mert azokat az emberek találták ki saját passzióik kielégítésére. Nem gondolja, hogy szükséges volna folytonosan siránkoznunk, a porba vetnünk magunkat és elnézést kérnünk ettől a Lénytől amiatt, hogy a világon vagyunk. Azt gondolja, hogy még a protestáns vallás

Az „újkatolikusok" vagy nazarénusok szemében viszont a vallás volt az az erő, amely a reneszánsz művészetét is hozzásegítette a kiteljesedéshez, s amelytől saját koruk művészi megújhodását is várták. Ezért úgy érezték, hasonló helyzetben vannak, mint a Raffaello előtti „primitívek", s ennek egyaránt volt logikus következménye azok felértékelése és „jámbor egyszerűségük" utánzása. Eközben tudatosan lemondtak számos későbbi festészeti vívmány alkalmazásáról, főként a szenzuális hatáskeltésről, például „színeztek ahelyett, hogy festettek volna".[42] Mindezt már némi történeti távlatból, de még mindig a „régi" és az „új" problémájával veszkődve Eugène Delacroix így értékelte a maga sommás stílustipológiájában: „A szépség lesüllyedésének hosszú századaiban a [...] tehetségtelenek eltúlozzák a tehetségesebbek kilengéseit, ebből azután valami dagályos sivárság fakad. [értsd: barokk] Vagy a nagy korszakok szépségeszméjének megkésett utánzásával próbálkoznak, ami az ízléstelenség végső állomása. [értsd: klasszicizmus] De még ezen is túlmennek. Naivnak mutatják magukat, s nagy korszakok előfutárait utánozzák. [értsd: romantika] Mintha megvetnék a tökéletességet, amely minden művészetnek természetes betetőzése."[43] Majd később: „azt gondolják, hogy a technika szegénysége egyenlő a fennkölt egyszerűséggel".[44]

Delacroix mindebből arra a következtetésre jutott, hogy a múltban vannak ugyan követhető művészi példák, de azok művészetileg nem ismételhetők.[45] A klasszicista hajlamú, ám Rembrandtot is csodálni képes Meyer ugyan e tételt nem terjesztette ki a művészettörténet egészére, de a „nagy korszakok előfutárait utánzókkal" kapcsolatban már 1805-ben ugyanígy vélekedett. A *Winckelmann és évszázada* azon fejezetében, ahol a legújabb művészeti törekvésekre reflektált, kifejtette, hogy a csodált

a legkevésbé abszurd, mivel az egy erkölcstan, amely meg lett szabadítva a katolikus kultusztól". [1829] *Souvenirs de David d'Angers sur ses contemporains. Extraits de ses carnets de notes*. Par Léon Cerf. Paris, [1928]. 43. – Goethe absztrakt deizmusának 1800 körül és művészetelméleti kontextusban Fernow volt a szócsöve – vö. Grave 2007. i. m. 45–51. – A Winckelmann-könyv megjelenése után Friedrich Schlegel nevezte Goethét kedélyesen „vén kölyöknek", aki „nyilvánosan hitet tett a pogányság mellett". – uo. 58. – Goethe vallástalanságának egyfajta pszichoanalízise 1815-ből: Goethe 1981. i. m. 950–951.

[42] Rudolf von Eitelberger: Das Porträt. [1860] In: Rudolf von Eitelberger: *Gesammelte kunsthistorische Schriften.* III. Wien, 1881. 207. – vö. Delacroix, 1852. február 23.: „A festő, aki nem kolorista, nem fest, hanem kifest"; Delacroix 1963. i. m. 137.

[43] 1850. február. uo. 115.

[44] 1857. január. uo. 231.

[45] Ez a kijelentés már csak azért is külön tanulmányt érdemelne, mert ítéleteiben Delacroix, ahogy maga is tudatában volt ennek, „nem félt az [ön]ellentmondásoktól" („nincs abszolút igazság"). Ezért legyen itt elég pusztán arra a két festőre utalnom, akiket *feltétel nélkül* példaképének tekintett: Rubenst „áthatották a remekművek, de nem mondhatjuk, hogy utánozta őket"; a Carraccikkal összevetve „rögtön nyilvánvaló, hogy nem utánzott: mindig Rubens maradt"; „Csak Tizianóban van józanság [...]. Mi azt hisszük, az ókori művészetet vonásról vonásra kell utánozni [...]. Tiziano és a flamandok nem a külső formákat utánozzák; bennük az antik művészet szelleme él"; 1850. augusztus 10. és 1857., Lexikon, „Antik művészet" szócikk. – Delacroix 1963. i. m. 130., 251.

primitívek – Giottótól Peruginóig – valóban utat mutathatnak az újaknak, de utánozni csak alkotói habitusukat érdemes, hisz ők is azáltal jutottak előrébb a tökéletesség felé vezető úton (mely ugyebár „minden művészetnek természetes betetőzése”). A régiek műveit belengő „jámbor egyszerűség” márpedig Meyer szerint nem ezen művészi habitus része, hanem a művészi eszköztár korlátozottságából fakad: „inkább a kor, semmint maguk e mesterek számlájára írandó”, így nem lényegi elem, hanem művészi szempontból puszta külsőség, korfüggő akcidencia. Ha a jelen valóban tanulni akar a múlttól, akkor először meg kell ismernie azt: meg kell látnia, ami a korban adottság, hogy észrevehesse a valóban példaértékű művészi vívmányt. Minthogy az adottságnak a vívmánnyal való összekeverése gyakran a kiválasztott sajátosság téves történeti értékeléséből származik, ezért „tekintetbe kell vennünk a művészet történetét, és tanulnunk belőle.” Fra Angelico például az alakrajzban és az arányok tekintetében alig tudott többet, mint Giotto, és ha kortársaival, Massaccióval és Filippo Lippivel hasonlítjuk össze, akkor messze alattuk marad. Ezért aki „Giotto vagy Gaddi lelkületével, Orcagna komolyságával és mélyértelműségével, Ghiberti kellemteliségével és Fra Angelico jámborságával kíván festeni és szobrot alkotni; aki azt szeretné, hogy alakjai Ghirlandaio módjára valóságosak legyenek, vagy csendes érzület hassa át őket, mint Peruginónál; vagy szeretne Mantegnához hasonlóan szinte életet lehelni beléjük – az ne műveiket utánozza, hanem magából a természetből lesse el mindezt azzal az érzékkel és tehetséggel, amely e mestereknek is sajátja volt: mert ők sem elődeik munkáit másolták.”[46]

Látható, Meyer művészettörténete a jelen számára írt művészettörténet, egyfajta történetileg megalapozott műkritika.[47] Tökéletes összhangban áll az egész goethei vállalkozás céljával, hogy az újkori művészettörténetet – amúgy a winckelmanni példát követve – egyfajta *Lehrgebäude*ként, okulásra alkalmas történeti példatárként állítsa tükörként saját kora elé. Ám ahogy a műpártolás weimari modellje, úgy a *Winckelmann és évszázada* sem érte el a kívánt hatást, ráadásul időközben meghalt Goethe problémás, de kitartó harcostársa, Schiller is. Így aztán 1806. május 10-én Goethe, miután alaposan szemügyre vette Runge *Napszakok*-sorozatának metszett lapjait, rövid hallgatás után így szólalt meg: „Végül csak te győztél, Galileai!”[48]

46 Goethe 1969. i. m. 174–175.

47 Furcsa azt látni, hogy a német művészettörténet a „nagy narratívák” halálát követő másfél évtizedben és hadosztálynyi erők mozgósításával hogyan próbálja meg tudománytörténetileg is újragombolni a kabátot úgy, hogy a születő *Kunstwissenschaft*ban ezt a jelenre vonatkoztatott kritikai célt nem, csak az érdekében kitermelt „örök teóriát” méltatja figyelemre. Vö. Hubert Locher: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*. München, 2001.

48 Hecker 1916. i. m. 210., 225–227. – A Meyer-adta kontextus és egyéb ismereteink alapján Goethe eredetileg azt akarhatta kifejezni, hogy Rungénak sikerült valami művészileg rendkívül figyelemreméltót és maradandót alkotnia (amellyel szemben mindazonáltal súlyos fenntartásai voltak). A metszeteket ki is akasztotta a Zeneszalonban, ahol 1811-ben ezzel hívta fel rájuk Sulpiz Boisserée figyelmét: „Most megláthatja, miféle dolog ez, őrületbe kergeti az embert, szép és esztelen egyszerre.” Johanna Schopenhauer szerint rendkívül szórakoztató volt látni és hallani, amint az amúgy szófukar és visszafogott

A történetesen éppen Meyer által ránk hagyományozott esemény mélyen szimbolikus: Goethe annak a Julianus Apostatának az utolsó szavait idézte, aki a legendáriumba keresztényfaló szörnyetegként vonult be, de akit Montaigne, Montesquieu, Voltaire és Gibbon is a felvilágosult ókori humanizmus utolsó nagy alakjának tartott.[49] Halálával lezárult egy korszak, és elkezdődött egy másik: a középkor.

Goethe viszont ekkor még csak 57 éves volt, és egyáltalán nem volt halott. A világ elment mellette, ügye elveszett, kényelmes weimari Olymposáról azonban pompás kilátás kínálkozott a megváltozott Európára, Goethe pedig mindig is szeretett kívülállóként nézelődni. Számos érdekes megfigyelést tett – ezekre a III. részben még visszatérek –, miközben Meyer továbbra is végezte sokrétű feladatait, írta *Művészettörténet*ét, illetve Winckelmann összes műveinek kritikai kiadásán dolgozott. Így teltek-múltak az évek, de a két régi barát meggyőződése eközben nemigen változott, 1817-ben pedig a 68 éves Goethe elérkezettnek látta az időt arra, hogy nyílt támadást intézzen „az immáron 20 éve garázdálkodó" nazarénus mozgalom ellen: „Azt a pár napot, amely még megadatik nekem, arra kívánom felhasználni, hogy kimondjam amit igaznak és helyesnek vélek, mégha ama miniszter módjára is, aki véleményével egyedül maradván az irattárnak adja le tiltakozását. Tanulságos jegyzeteivel maga a cikk, mely Meyer munkája, hitet tesz amellett, amiért a Weimari Műbarátok [Goethe és Meyer] élnek és halnak."[50] Az idős és megátalkodott Goethe elsősorban saját magának tartozott azzal, hogy menetiránnyal szemben hajtson föl a zsúfolt autópályára, s ha titkon tán remélte is, komolyan maga sem gondolta, hogy hatására majd a többiek is irányt váltanak. Ennek megfelelően az *Újnémet vallásos-hazafias művészet* című dolgozat ugyan igazi bombaként robbant, de nem szétzilálta a nazarénus mozgalmat, hanem inkább pontosabb öndefinícióra késztette annak ideológusait.[51]

Meyer cikke, ahogy maga fogalmazott, „voltaképpen csak egy történeti áttekintés arról, hogy a jelenleg sokak által kedvelt régieskedő ízlés miből ered".[52] Annak

Meyer rendre lecövekelt e képek előtt, és mivel értelmüket továbbra sem tudta fölfejteni, egyre szaporábban szitkozódott.

[49] Stebelton H. Nulle: Julian and the Men of Letters. *The Classical Journal*, 54, 1959, 6. 257–266.; Edgar Wind: Julian the Apostate at Hampton Court. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 3, 1940, 1/2. 127–137. – Schiller drámát szándékozott írni Julianusról, levél Goethének, 1798. január 5. – 1801. március 18-án Goethe ezt írta Schillernek: „Nemrégiben azt mondtam Meyernek, hogy úgy állunk szemben az új művészettel, mint Julianus a kereszténységgel". – A Goethe által „Endlich hast du, Galiläer, doch überwunden" formában idézett „Tandem vincisti, Galiläer!" egyébként V. századi apokrif szöveghagyományra megy vissza és a patrisztikus propaganda terméke.

[50] Knebelnek, 1817. március 17. – idézi: Frank Büttner: Der Streit um die „Neudeutsche religios-patriotische Kunst". *Aurora*, 43. 1983. 55–76. – itt: 55. (a cikkre Szentesi Edit hívta fel a figyelmemet).

[51] Heinrich Meyer: Neu-deutsche religios-patriotische Kunst. In: Meyer 1886. i. m. 97–131. – Az írás eredetileg névtelenül jelent meg a *Kunst und Alterthum* 1. kötetének 2. füzetében (1817). 5–62. (tanulmány), 133–162. (jegyzetek). Megjelenésekor Goethe munkájának hitték. – Hatásáról ld. Büttner 1983. i. m.

[52] Ludwig Vogelnek, 1817. augusztus 22. – idézi: Büttner 1983. i. m. 58.

kezdeteikor, 1795 körül maga is Rómában tartózkodott, ráadásul az 1805-ös *Winckelmann és évszázada* egy-egy fejezetében már művészettörténeti érvekkel kritizálta az új törekvések művészetelméleti kiindulópontját.[53] Most, hogy ezek a törekvések mondhatni „iskolává” nőtték ki magukat és immáron 20 éves múlttal rendelkeztek, megnyílt a lehetőség arra, hogy ne csak célkitűzéseik, de eredményeik is kritikai-történeti vizsgálat tárgyává váljanak. Meyert eközben nem zavarta (a nazarénusokat annál inkább), hogy saját kritikai-történeti módszerének alapjául továbbra is egy olyan meggyőződés és az abból fakadó szempontrendszer szolgált, amely homlokegyenest ellentétes volt az általa vizsgált iskola elméleti alapvetésével: hogy a művészet vallási alapon történő megújítása hiú ábránd egy alapvetően szekularizált modern társadalomban, amely számára – Winckelmann csak látszólag paradox dictuma értelmében – a görögöké az egyetlen követhető és követendő történeti minta.[54] „Görög mintán” Goethe és Meyer egy olyan (autonóm) művészeti modellt értettek, amely nem ismert el „művészeten kívüli” szempontokat és visszalépésként értékelt minden archaizálást. Ennek értelmében ismételte el Meyer a „hamis jámborkodással” és a régi mesterek „leszűkítő utánzásával” kapcsolatos 1805-ös kifogásait, valamint jegyezte meg javíthatatlan racionalistaként: „egészséges értelemmel bíró embernek nem fogják soha bemagyarázni, hogy egy festmény épületesebb vagy hazafiasabb attól, ha [...] a hússzín egyetlen tónussal van megfestve, a drapéria nincs modellálva, és az egész kép laposnak és idegenszerűnek hat”.[55]

Mindemellett Meyer húszéves történeti távlatból nemcsak a „régieskedő ízlés” tárgyilagos történetét írta meg, de egyenleget is vont, és ez az egyenleg egyáltalán nem volt negatív. Amellett, hogy őszinte elismeréssel szólt a romantika által inspirált középkorkutatás, műemlékvédelem és képzőművészeti leletmentés eredményeiről, egyenként méltatta a mozgalomhoz tartozó alkotókat is – lényegében mindazokat, akik a mai kézikönyvekben is szerepelnek.[56] Módszeréhez híven mértékkel dicsért és mértékkel kifogásolt, de kritikai észrevételeivel, például hogy Runge enigmatikus, Friedrich pedig – minden gondolati gazdagsága és érzelmi telítettsége mellett is – festőileg egysíkú, ma sem nagyon lehet vitatkozni. Ráadásul bármennyire is nem értett egyet az „új művészet” ideológiájával, nem vádolt senkit, sőt: hajlamos volt az „újnémet vallásos-hazafias művészet” számos, számára nem tetsző túlzását a

53 Goethe 1969. i. m. 173–175. – vö. 46. jegyzet, 199–202.

54 A Cornelius-monográfus Büttner, aki Meyer szövegét csak és kizárólag a folyományok felől értelmezi (meg sem említve a Winckelmann-kötetet), téves automatizmussal osztja Meyerre azt a (sztereotíp) szerepet, hogy a „példakép követése” *versus* „mintakép utánzása” dichotómiában (vö. Kant: *Az ítélőerő kritikája*, 32. §.) a romantikusokkal szemben az utóbbit képviselné a XVIII/XIX. századi klasszicista doktrína „imitatio auctorum” koncepciójának megfelelően; Büttner 1983. i. m. 60–63., 65–67.

55 Meyer 1886. i. m. 114.

56 Runge, Friedrich, Hartmann, Kügelgen, a Riepenhausen-fivérek, Pforr, Retsch, Cornelius, Overbeck. – Meyer ahol tudott, ott lakóhelyet, fő tevékenységi kört, műveket és életrajzi adatokat is megadott. Bizonyos értelemben a „német romantikus iskola” mint művészettörténeti kategória Meyer cikkének köszönheti létrejöttét.

napóleoni háborúk és az összeurópai forrongások sokkjára adott természetes reakciónak tekinteni.[57]

További 12 év elteltével aztán Goethe modellt ült a katolikus francia nagyromantika utazó nagykövetének, a szobrász Pierre-Jean David d'Angers-nak.[58] Amikor az elkészült márványszobor két évvel később, 1831-ben a művész ajándékaként megérkezett Weimarba, volt, akiknek tetszett, és volt, akiknek nem. Goethe és Meyer vélhetőleg inkább ezen utóbbiak közé tartozott. És a hű barát még egyszer utoljára tollat ragadott, hogy művészettörténeti emléket állítson csodálattal vegyes nemtetszésüknek.[59]

JOHANN HEINRICH MEYER
DAVID D'ANGERS GOETHÉRŐL KÉSZÍTETT KOLOSSZÁLIS MÁRVÁNYPORTRÉJÁRÓL (1832)

Monsieur David, a francia szobrász, aki Párizsban fontos közmegbízásokat teljesített és honfitársai körében szakmája legkiválóbb, vagy legalábbis egyik legkiválóbb ma élő mesterének számít, 1829 nyarán saját akaratából meglátogatta Goethét, hogy elkészítse annak képmását. Goethe eleget tett a tiszteletre méltó művész kívánságának, és a szükséges számú alkalommal modellt ült neki. Így született az a gondosan megmunkált fejtanulmány, amely akkora, hogy ha képzeletben teljesalakossá egészítenénk ki, a szobor méretében nem maradna el a Farnese Herkules mögött.

Párizsba visszatérve Monsieur David a költőnek szánt méltó ajándék gyanánt fehér márványba ültette át tanulmányát. Alkotása 1831. augusztus 28. óta a weimari hercegi könyvtárban áll, jelen feladatunk pedig az, hogy a művészetkedvelő közönségnek részletes beszámolóval szolgáljunk róla.

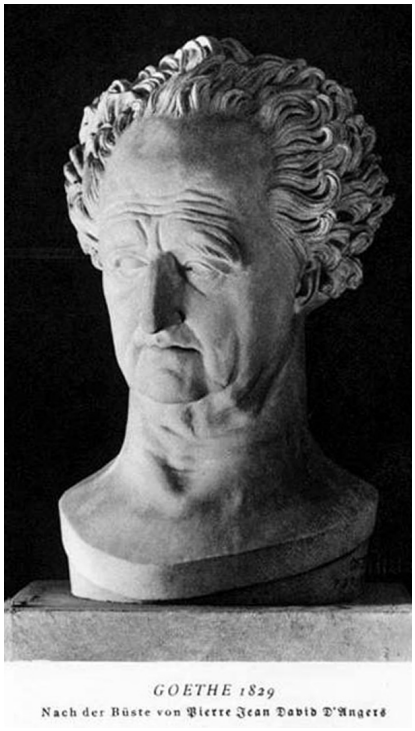
A képzőművészeti alkotások megítélésének megkérdőjelezhetetlen szabálya, hogy gondosan tekintetbe kell vennünk a mű készültének korát és az akkortájt uralkodó ízlést, másként ugyanis nem volna lehetséges, hogy méltányosan járjunk el például Albrecht Dürer vagy Martin Schongauer érdemeinek megítélésében, és egyidejűleg

[57] Meyer 1886. i. m. 120. – Meyer ezzel megalapozott egy máig ható értelmezési hagyományt.

[58] Erről ld. Bernhard Maaz: *Vom Kult des Genies. David d'Angers' Bildnisse von Goethe bis Caspar David Friedrich*. München–Berlin, 2004. 11–44. – David weimari látogatásával részletesen foglalkozom tanulmányom III. részében.

[59] Heinrich Meyer: *Über Goethe's Colossalbildniß in Marmor von David*. In: Meyer 1886. i. m. 254–258. – Az írás eredetileg „Meyer" aláírással a *Kunst und Alterthum* 6. kötetének 3. füzetében (482–491) jelent meg 1832. szeptemberében, a Goethét fél évvel túlélő Meyer életének utolsó heteiben. – C. A. Böttiger Meyer nekrológjában (*Artistisches Notizenblatt*. 20. 1832. október) külön kitért a 16 évet megért *Kunst und Alterthum* ezen utolsó számára, „melyben egyebek mellett, amiket Goethe talán gondolt, Meyer viszont kimondott, úgyszólván Meyer hattyúdalaként egy nevével jelzett cikk is szerepel Goethe kolosszális méretű büsztjéről, példaszerű méltányossággal taglalva a francia és a német műkritika nemzeti jellegéből fakadóan oly eltérő ítéleteit erről az éppoly gyakran dícsért mint ócsárolt márványszoborról". – Eredetiben idézi: Klauß 2001. i. m. 312–315. – itt: 314.

illő módon méltassuk egy Gerard Dou, egy David Teniers, egy Gustav Schalcken vagy más hasonló mesterek másfajta érdemekkel bíró alkotásait is; vagy Giotto művészileg még kezdetleges naiv egyszerűségét egyrészről, valamint Giudo Reni festőileg már érett elegáns stílusát másrészről. Mindebből viszont az következik, hogy az ítéletnek a különféle művészek és iskolák eltérő törekvéseit is éppoly komoly figyelemre kell méltatnia, mint ahogy ezt az alkotás korával teszi. Az itáliai alkotásokat például, melyek gyakran ábrázolnak vallásos témákat, nagyobb fokú komolyság, nemesebb szereplők és szebb testformák jellemzik, s e művek kapcsán ritkán tagadható az ókor művészetének hatása. A hollandok viszont inkább a valóságon csüggenek és előszeretettel ábrázolnak a mindennapi életből vett jeleneteket. A megtévesztő hasonlósággal, a szorgosan aprólékos, takaros festésmóddal, a színek és a festői hatások mágiájával a szemet kívánják elkápráztatni. Eme szerény külső mögött nem ritkán igazi költőiség lakozik.



Pierre-Jean David d’Angers: Goethe, 1829. Weimar, Kunstsammlungen.

Aki arra tesz kísérletet, hogy helyesen ítélje meg az itáliai mesterek érdemeit és egyidejűleg a holland festők fölöttébb tiszteletre méltó teljesítményével szemben is méltányos maradjon, az csak akkor fog sikerrel járni, ha képes maga is idomulni az érintett művészek más-más ízléséhez és eltérő művészeti nézeteihez. Ugyanerre az alkalmazkodásra van szükségünk, ha francia műveket szemlélünk: figyelembe kell vennünk a francia mesterek nemzeti sajátosságait, azt a miénkétől eltérő módot, ahogy a természetet szemlélik, valamint azt, hogy ennek folyományaként a művészetről is más fogalmak szerint gondolkodnak. Persze a francia művészeti ízlés általánosságban nem ajánlható, mert bocsánatos vételnek semmiképp sem tekinthető az a teatralitás, mely minden alkotásán jelen van. De a művészet másoknál is csorbul, mások is követnek el hibákat, csak éppen másmilyeneket. Ezért nem habozunk kijelenteni: aki nincs teljes mértékben tisztában a franciák sajátosságaival, szokásaikkal és az azokból fakadó gondolkodásmóddal, az alkotásaikról is igen elővigyázatosan és különös mérséklettel mondjon ítéletet, különben kiteszi magát a túlzott szigorúság, vagy akár az igaztalanság jogos vádjának.

Ezen észrevételekre Monsieur David Goethéről készített kolosszális büsztje késztetett bennünket, amelyre most részletesebben is kitérünk.

Aligha nyilatkoztak valaha is egy új műről oly ellentétesen, mint éppen erről, amely minket itt foglalkoztat. Derék és értelmes emberek, akik ízlése viszont francia mintaképeken csiszolódott, felülmúlhatatlan remekműként dicsérték ezen alkotást mértéket nem ismerve; mások viszont, akik Németország és Itália művészetének odaadó hívei, egyáltalán nem tartották azt sikerültnek. Mi magunk, abból a pozícióból, amelyet a kérdéssel kapcsolatban föntebb elfoglaltunk, úgy hisszük, hogy mind a dicsérők, mind a kritizálók letértek a helyes középútról, és hogy a teljesen eltérő vélekedések azzal magyarázandók, amit föntebb a nemzeti ízlésirányok különbözőségéről elmondtunk. Biztosra vehető, hogy egy német módon nevelkedett ember aligha fog valaha is teljesen megbarátkozni ezzel a művel. Meg kell itt jegyeznünk, hogy jelenlegi helyén, ahol nem veszi körül elegendő tér, a mű valóban előnytelenül jelenik meg, különösen, ha messzebbről nézzük. Viszont ha az értő szemlélő elkezd hozzá közelíteni, fokról-fokra lesz egyre elégedettebb a látvánnyal, s a részletek aprólékos vizsgálata után örömmel konstatálja majd, hogy a büszt méltó a dicséretre. A szemek és a száj különösen rászolgálnak erre. A szemek szorosan a természeti mintát követve lettek megformálva, gondolatteliek és töprengők; ám ha a fej többi részéhez, különösen pedig ha az orrhoz viszonyítjuk őket, akkor egy kissé aprók. A száj véleményünk szerint pompásan sikerült, nagyon hasonlít és tetszetős formájú: a felső ajak kissé megemelkedik, olyan, mintha éppen szólana, s ez életszerűséget kölcsönöz. Az arc lágyrészeinek finom és gyengéd modellálása a márvány megmunkálásában különlegesen ügyes és gyakorlott szobrászra vall. A fülek kidolgozása is dicséretes, bár kissé túl hátul helyezkednek el és talán egy kicsit nagyobbra is kellett volna venni őket. A haj mesteri faragása minden elismerést megérdemel, azonban tetszetősebb fürtöket kívánnánk; a haj most inkább felborzoltnak hat és meredezik, és részben ez a felelős azért a kevéssé kedvező összhatásért, amelyet a mű távolról kivált; egyébiránt, s ez a művész igazi érdeme, a haj nagyon jól foglalja keretbe a homlokot.

Annak érdekében, hogy még világosabban szemléltessük azt, amit föntebb a nemzeti ízlésirányok különbözőségeiről elmondtunk, engedtessék meg nekünk szó szerint idézni egy francia műbarát elmés ítéletét:

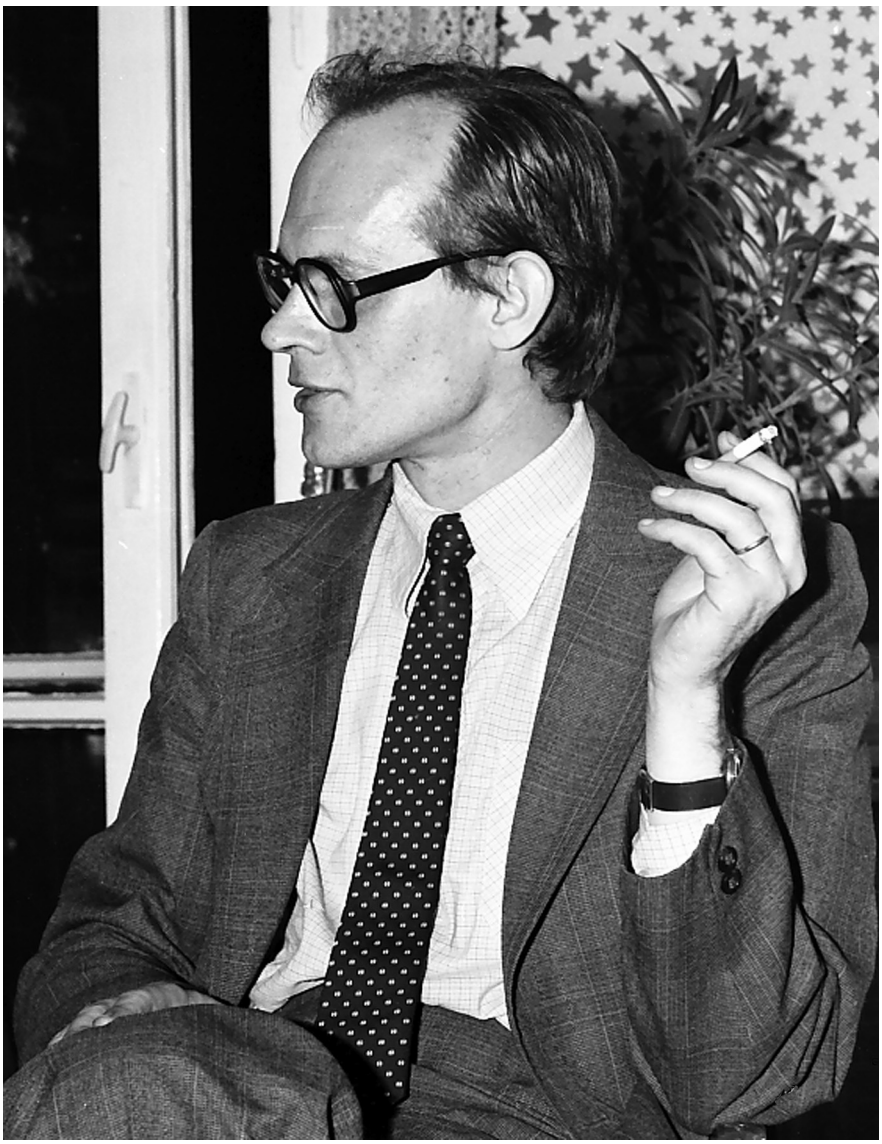
„*David Goethéről készült büsztje szép; szép, mint Chateaubriant-é, szép, mint Lamartine-é, szép, mint Cooperé; szép, mint minden, ahol géniusz adózik géniusznak; szép, mint azon véső munkája, mely alkalmas és képes rá, hogy megörökítse azok egyikét, akiket a természet kifejezetten azért teremtett, hogy egy nagy eszme hordozói legyenek.*

Nem elfogultság azt állítani, hogy Goethe valamennyi többé vagy kevésbé sikerült képmása közül, melyek végigkísérték hosszú és dicsőséges életét húsz éves korától egészen Rauch büsztjéig, mely az utolsó és a legtermészethűbb, Davidé a legjobb, vagy hogy még nyíltabban beszéljünk: az övé az egyetlen, amely azon eszményi hasonlóságot adja vissza, amely nem a dolog maga, hanem több annál: az előbb belsővé, majd újra külsővé tett természet, az isteni intellektus látható, emberi porhüvellyé alakított megnyilvánulása. Kevés ilyen mű van, ahol a kolosszális méret eltörpülni látszik a valóságos hatáshoz képest. A roppant homlok, melyen sűrű,

ezüstös hajtincsek tornyosulnak; a pillantás lefelé, tágra nyílt szemekkel és rezzenetlenül, ahogy Jupiter néz le az Olymposról; a hosszúkás, antik stílusú orr az arc középvonalában, majd ez az egyedülálló száj a kissé előrebiggyedő alsó ajakkal, ez a száj, mely csupa figyelem, érdeklődés és szellem, ahol a mélység találkozik a fenséggel, a ráció a géniusszal; s nem egyéb piedesztálon, mint önnön izmos nyakán e fej a föld felé hajlik: ama óra ez, midőn a nyugodni készülő géniusz leengedi tekintetét eme világra, s búcsúpillantása még egyszer fénybe borítja azt. Íme David Goethéről készült büsztjének vázlatos leírása.” [az eredetiben franciául]

Mindenképp szerencsésnek kell magunkat mondanunk, hogy birtokában vagyunk egy ily érdemteli műnek, mely maradandó emléket állít egy zseniális külföldi lelkesült tiszteletének a mi Goethénk iránt.[60]

60 A tanulmány II. és III. része a közeljövőben jelenik meg.



Marosi Ernő 1981-ben. Fotó: Makky György.