

A XIX. század: a művészettörténet tudományáa szerveződése

A művészet történeti szemléletének önállósulása azonban nem csak és nem elsősorban az esztétika tudományának fejlődéséből következik. A XIX. század elejére mindenütt bekövetkezett a század folyamán beteljesedett az a változás, amely a művészettörténeti gondolkodás legfőbb adottságát jelentette. Ez a változás éppúgy kiterjedt a művészet társadalmi szerepére, értékelésére, mint a művészettel foglalkozó szakemberek helyzetére és megbecsülésére.

Mindenekelőtt alapvetően módosul a műgyűjtemények helyzete. Ezek immár nem kincsekként, nem is változatosságukban vagy mondanivalójuk által reprezentatív dekorációk részeként jelennek meg, mint még a barokk rezidenciák kép- és antikvitás-galériáiban is. A múkincs újonnan formálódó fogalmához a pénzben kifejezhetetlen, pótolhatatlan eszmei érték elképzelése tartozik: ebben az értelemben az alkotás nem elsősorban tulajdonosáé, hanem az egyetemes kultúra része. Nem is egyszerűen csak mű, mint bármely jelenkori alkotó munkája, hanem hagyatéék, amely elmúlt korok üzenetét továbbítja. Első ízben Angliában került sor arra, hogy egy ilyen kincshagyatéék nem valamely személy, család, dinasztia vagy testület kizárólagos tulajdonába, hanem általában véve a nemzet birtokába került. Az 1753-ban alapított British Museum valamennyi későbbi nyilvános, állami tulajdonban levő nemzeti múzeum mintaképe. Ez az elképzelés legközelebb az 1793-ban a közönség előtt megnyitott párizsi Louvre-ban valósul meg. E példákat követik felépítésükben, anyaguk rendszerezésében is a XIX. század folyamán mindenütt megalakuló nemzeti múzeumok, amelyekben többnyire még a történelem és a művelődés különböző területeinek dokumentumai egyesülnek, tehát a művészettörténet, régészet és történelem emléktárházak, tehát a művészettörténet, régészet és történelem emléktárházak ugyanúgy megtalálható bennük, mint az ugyancsak történeti rendszert elhelyezett műalkotások. Ezek a nemzeti múzeumok, különösen a közép-európai országokban (így a müncheni Germanisches Nationalmuseum, a prágai és a pesti Nemzeti Múzeum) gyakran válnak a nemzeti kulturális fellendülés középpontjaivá, nemegyszer céljaivá is. Az a tény, hogy a nemzeti múzeumok létrejöttében szinte állandóan visszatérő elemként szerepel a polgárság szervezkedése, hazafias egyetemek, régiségkutató- és műbarátságok alapítása, s alapításuk is igen gyakran törvényhozási aktus, nemcsak jellegükre világít rá, hanem felhívja a figyelmet a művészettörténet és a művészetek története iránti érdeklődés formáinak és okainak megváltozására is. Ugyanez ismétlődik kicsiben vidéken is: a nemzeti egyetemek fővárosokban alapítanak múzeumokat, a lokális társulatok pedig életre hívják a maguk provinciális múzeumait. Sorra nyílnak meg a közönség előtt s kapnak rendszerint reprezentatív palotát is az eddig magánjellegű és legfeljebb a királyi akadémiai tagjai és növendékei számára hozzáférhető gyű-

amely a külső formában már nem valósulhat meg tökéletesen. A forma így különbözősége válik, s egyre inkább az elvontabb, általánosabb érzéki területekre vonatkozik. Így válik a romantikus művészeti forma művészetévé a festészet, majd a zene és végül a költészet.

A művészetek fejlődésében egyazon alapelv nyilvánul meg: kezdetüket a szigorú, a szépség nagyfokú elvontságát jelentő stílus képviseli; az ideális stílus a szép és csendes nagyságot a legnagyobb elevenséggel egyesíti; míg a kellemes stílusban a hatásra kerül a hangsúly.

Hegel esztétikájában, a német klasszikus idealizmus fejlődését betetőző teljesítményben nemcsak ennek a viszonylag új filozófiai tudományágnak egyetemes rendszere jött létre. Összekapcsolva, egymásra vonatkoztatva, ismeretelméleti, logikai és történeti jelentőségükben egyaránt rendszerezve jelennek meg az eddigi művészeti gondolkodásban kialakult alapfogalmak is. A stílus végre egyértelműen a szellemi jelenségeként önállóan meghatározott művészet kategóriájává válik, s egyben mint történeti alapfogalom jelenik meg. Végképpen megoldódik az a régi dilemma, amely eddig minden gondolati rendszerben ellentmondást teremtett a művészeti ágak rendszere és az izlések történeti egymásutánja között. Ez a rendszer a szellem önfejlődésének alapján első ízben teremt világtörténeti keretet a művészet története számára. Ez a keret azonban már ekkor sem teljesen megfelelő. Az építészeti fejlődése például véget ér a középkori profán építészettel, illetve az ezzel azonosított kertművészettel mint a kellemes festői stílus megnyilvánulásával. A keresztény szobrászat fogalma lényegében magába foglal mindent, ami a római korral megkezdődött átmenet óta keletkezett. A festészet fejlődése a bizánciaktól az olaszokon át a németalföldi és német festészet korszakáig futja be a maga pályáját. Ez a fejlődési séma már nem foglalja magába mindazt, amit Hegel bármely műértő kortárs részletekben és egészében tud a művészetek világtörténetéről. Hiszen a XIX. század elején már finomabb korszakfogalmak kezdenek kialakulni, s például az antik szobrászaton túl egyre több régészeti felfedezés tudósít az antik festészet emlékeiről, kevésbé egyértelműen épül egymásra az egyes népek művészeti teljesítménye, s egyre többen állapítják meg eredményeik párhuzamosságát. Az általa tekintetbe vett művészettörténeti ismeretanyag vonatkozásában úgy látszik, hogy Hegel mindezekelőtt az esztétikai nézeti szempontjából döntő filozófiai irodalomra támaszkodik. Ennek keretei között többé nem oldhatók meg a művészet történeti szemléletének kérdései. Maga az esztétika választja ki magából a művészettörténetet önálló tudományként, megteremtve tudományos szemléletének elvi alapjait.

temények, s a XIX. század számos fejedelmi alapítású múzeuma már eleve nyilvános intézményként nyílik meg. Igen hamar különválnak egymástól a természettudományi, régészeti s antikvitásgyűjtemények és a szépművészeti múzeumok. Ezt a tudománysszakonkénti rendszerezést, amely együtt jár a művészeti ágak és technikák szerinti osztályozással is, múzeumaink mindmáig őrzik építészeti elrendezésükben és szervezetségben. A XIX. század végén ennek a rendszernek a helyreigazítására indul meg az iparművészeti múzeumok alapítása, ami azonban csak még bonyolultabbá teszi az osztályozási szempontokat.

Eddig a múzeumok alapvetően a művészek kezében voltak. Ők gondozták, akár belső berendezés-tervezőkként, akár restaurátorokként a műtárgyakat, s gyakorlatuknál fogva őket tekintették legalkalmasabbnak a művészeti kérdések megítélésére is. Ez a hagyomány, amely az akadémiai kezelésben állott gyűjtemény folytatása, uralkodik még a XIX. század folyamán is; a gyűjtemények élén szívesen látnak művész tanultságú öröket, igazgatókat. A jövő azonban azé a rétegé, amely a művészeti irodalomban is átvette már a vezető szerepet. Míhelyt a művészettel való foglalkozás elhagyta a művészi praxis és az ezzel szoros kapcsolatban állott teória körét, s közelebbi kapcsolatba került a filozófiai és történeti tudományokkal, az eddigi laikus vált szószólóvá. Alig akad XIX. századi műértő, aki ne érezte volna szükségét rajzstúdiumoknak, ha nem éppen alkotó művészi vágyainak megélésére után adta fejét a művészet történetére. Ugyanilyen általános az is, hogy a művészettörténettel foglalkozók az egyetemek filozófiai fakultásain készülnek fel pályájukra. E téren azonban szükségképpen mindenki autodidakta ekkor.

A művészettörténettel foglalkozók társadalmi helyzete is lényegesen megváltozik. Eddig a műértőnek éppúgy, mint a művésznek megvoltak a megbírói, mecénásai, akiknek könyvtárában, levéltárában dolgozott, akiknek gyűjteményét rendszerezte, nem ritkán bővítette is. Így élt például Winckelmann, akinek helyzetében lényeges javulást jelentett, amikor előbb a Vatikáni Könyvtárban kapott írni címet, majd a római régiségek felügyelője lett. A közgyűjtemények őreinek állása már nem alkalmazotti függőséget, hanem közhivatalt jelent. Egy nemzeti múzeum szakértője állami hivatalnok, s csak mint hivatali fokozatot igyekszik elérni az udvari tanácsosi címet. Az amatőről hivatássá vált műértő tudásanyaga magába foglalja az egész egyetemes művészettörténet emléktanyáját. Elgondoljuk a művek között, jó szeme van, s meg tudja különböztetni az eredetit a hamisítványtól, a kiválót a gyengétől, és főként: mindehhez hozzá tudja kapcsolni az egyetemes összszűffüggésekről szerzett rendszeres ismeretét. Fejlődéstörténeti helyükre tudja illeszteni a műveket, mert ismeri őket, el igazodik közöttük. Mindehhez széles körű ismeretekre, tapasztalatokra, elsősorban pedig formai memóriára van szüksége. Évek múltán is fel kell tudnia idézni, hol látott hasonló kompozíciót vagy részletmegoldást. Többet, bonyolultabbat várnak tőle, mint alkotó művész elődjétől. A művész elsősorban aktualitása alapján foglalko-

zik a műalkotással; lényegében egyidejű jelenségként szemléli, méltatja vagy kifogásolja. Szemléletmódja nem alapvetően történeti, mert mindenképp a megvalósítás problémája, a művészi módszer érdekli. A művész és a művészettörténész között a XIX. században egyre nő a szakadék. Delacroix (1798–1863) például jóval azelőtt, hogy a barokk művészetét elismerné a művészettörténész, Rubens művészetéért lelkesedik. Figyelmét a megvalósítás módja köti le: „Ilyen lágy formákat csak pasztózus festésmód te-remthet, de ugyanakkor a kontúrok mégis erőteljesek”.¹¹⁸ A festői szabadságról írva, ezt ugyancsak a művészi módszer kérdésekként fogja fel: „A nagy festők sokszor ennek köszönhetik legfenségebb hatásait. Rembrandt a beféjezetlenséget, Rubens a túlzásait”.¹¹⁹ Hasonló jelentősége van annak az ugyancsak művészi megközelítésnek, amely Fromentin (1820–1876) írásai-
saiban ugyancsak a németalföldi XVII. századi festészet értékelését készíti elő.¹²⁰

Már jóval korábban eltávolodott a műkritikus is a művész műtermétől. A francia Salon-kritika XVIII. századi kezdetétől fogva független egyéniség, laikus a kritikus, aki inkább a közönség véleményét formálja meg, s nem a művészek ítéletének ad hangot. Most véglegesen elválik egymástól a kritikus és a művészettörténész mestersége is. A történelemre koncentráló mű-
értő eltávolodik korától; egy 1834-es naplójegyzetében pedig Delacroix fel-
ismeri, hogy a művészre nézve hátrányos a régiekkel való egybevetés. A régi mesterek tekintélyéről, hagyományairól, példájáról írja: „Éppen olyan ve-
szedelmek, mint amilyen hasznosak. Féltrevezetik és megtévesztik a mű-
vészt; félelmetes érvekkel vértetik fel a kritikust minden eredetiség ellen”.¹²¹
Az akadémizmussal szembeni küzdelem, a művész függetlenségének követé-
lése elhatárolja egymástól a történeti kutatások és az eleven művészeti tevé-
kenység körét, s csak ritka pillanatokban kerül sor érintkezésre a művészet-
történész és a művészeti gyakorlat, illetve a művészettörténész között. A mű-
vészettörténész számára pedig szinte születéstől kezdve alapvető kisebb-
ségi érzés forrásává válik a művészeti élettel való laza kapcsolata, s egyben
nosztalgijává az egyetemes művészetszemlélet. Hiszen az egyetemeség iga-
zán csak a múltra vonatkozik, s az újonnan keletkezett ellentmondás a jelen
művészetét állítja szembe a régi korokkal. Ennek történeti megítélésében a
történeti doktrínákból kiinduló értékelések éppúgy hamis kiindulópontot
jelentenek, mint a jelenkori művészi törekvések mögé konstruált történelmi
távlatok.

A művészet történelmi szemlélete tehát tudományos szakterületté alakul, s önállósulásával magára marad a szakember is. Ideje gondoskodnia arról, hogy speciális szakmai tudásának tekintélyt és érvényt szerezzen. Először Berlinben, majd Bécsben egyetemi tanszéket is kap a művészettörténész, s be-
vonul a filozófiai fakultásokra. Mellette természetesen tovább él, de eltérő,
részben hagyományos pedagógiai és tudományos szemlélet alapján a képző-
művészeti akadémiákon s a politechnikumok építészeti tanszékein folyó

Az ilyen kézikönyvek, lexikonok és katalógusok tartalmazzák a specialistikák alapvető tudását, ezek a múzeumi munka és az oktatás szilárd bázisai, törvénykönyvei. Bennük a kipróbált, bizonyított tények összegeződnek, stílusukban is a tárgyilagos ismertetés váltja fel a személyes élmény közvetítését.

A XIX. századi német művészettörténet-írás két legjelentősebb, egymással párhuzamosan keletkezett történeti kézikönyve Hegel esztétikai és történet-filozófiai rendszerének erőteljes hatása alatt áll. Franz Kugler (1808–1858) 1837-ben adja ki először festészettörténeti kézikönyvét, majd 1842-ben a művészettörténetét is, Karl Schnaase 1843-tól kezdve jelenteti meg képzőművészet-történeti összefoglalását, amellyel a középkor végéig ér el. Kettőjük művészet-történeti összefoglalását, Hegel rendszerére, mindenesetre közül Schnaase támaszkodik erőteljesebben Hegel helyettesíti, az idea önfejlődésének úgy, hogy a hegei abszolút szellemet Isten helyettesíti, mint a világ, Isten helyét a vallás tölti be. Mivel „a történelem ugyanúgy, mint a világ, Isten külső teremtménye”, a művészetek történetében megnyilvánuló törvényszerűség abszolút érvényét vallja. A művészeti stílusban Hegel meghatározása szerint döntő individuális jellegű Schnaase szerint a népek hordozzák. Mivel felfogása szerint „minden igazi műalkotásban vallásos és morális jelentés lakozik”, s „a műalkotás ideája nem más, mint a tárgynak az átlakosított szépségével egybehangzó elképzelése”,¹²² a népek szelleme, amely a művészet stílusait meghatározza, nem más, mint a népek vallási és erkölcsi, illetve művészi ideáinak egysége. Az antik művészetben az egyes népek: indiaiak, perzsák, egyiptomiak, görögök, rómaiak mint individuális lények játszottak meghatározó szerepet, míg a középkori művészet szakaszára a népek összességére, s az egészen belül elkülönülő, sajátos egyéniségükben kibontakozó nemzetek nyomjára rá békültük. Schnaase munkájának bevezetésében foglalta össze művészettfilozófiai és esztétikai fogalomrendszerét, amely meghatározza egész művének beosztását, de az egyes fejezetekben már a tárgyal emlékenyag jut vezető szerephez.

Kugler éppen azért kritizálja Schnaasét, mert túlságosan hangsúlyozta a művészet kulturális és történelmi meghatározottságát, elméleti kiindulóponttól állapítva meg az egyéni művészeti jelenségek általános okait. Azzal a felfogásmóddal szemben, amelynek fő célkitűzése a művészet és a civilizáció jelenségeinek közös nevezőre hozása, így fogalmazza meg a maga módját: „Ahhoz szoktam hozzá, és a művészettel való folytonos érintkezésem egyre inkább afelé irányított, hogy a művészi jelenséget a lehető legnaivabban és a legközvetlenebb módon fogjam fel, létének feltételét lehetőleg benne magában keressem, sajátosságát a lehető legegyszerűbben, a legközvetlenebb motívumokkal magyarázzam.”¹²³ Azaz a gyakorlati műértő konkrét műalkotásokra alapozott, induktív módszerrel tudatosan állítja szembe a történet-filozófiai dedukciót.

Így indokolja festészettörténeti munkájának átdolgozását is az első tíz év múlva követő, 1847-es második kiadásban:

„Időközben szorgosan folytattuk a művészettörténeti kutatásokat; az

művészettörténeti oktatás is. Az oktatási formák megszervezése nemcsak fontos külső jele, de egyben előfeltétele is a művészettörténet önállósulásának. Sorra alakulnak minden országban a kezdetben amatőröket tömörítő, majd egyre inkább szakmai testületekként fellépő archeológiai társulatok, műemlékvédő egyletek és bizottságok. Németországban a Boisseree testvérek egy nemcsak a művészettörténet eszméjét propagáló, hanem egyben gyakorlati feladatok megoldására is hivatott mozgalmat indítanak a kölni székesegyház befejezésére, s ez a dómépítő mozgalom számos egyéb helyi szervezkedésnek válik mintaképévé. Franciaországban Lajos Fülöp alatt szervezett meg a műemlékvédelem állami bizottságát, amelyben az építészek mellett fontos szerepet játszik az író Mérimée is. Angliában, Rómában, majd Franciaországban létrejönnek a régiségkedvelők, ókorutatók, régészek társulatai, s rendszeres kongresszusokkal és évkönyvekkel, folyóirataikkal szolgálnak publikációs lehetőségeket. Specializált, művészettörténeti-régészeti folyóiratokat ad ki például a római archeológiai intézet, a francia archeológiai társaság pedig 1834-ben megindítja a *Bulletin monumental*. 1856 óta jelenteti meg Közleményeit a bécsi központi műemlékvédelmi és kutatási bizottság, s adják ki közleményeiket, évkönyveiket és figyelőiket a század második felében a legkülönbözőbb múzeumok és intézmények.

Ahogy a művészettörténeti folyóiratok elválnak a szépirodalmiaktól és az általános tudományos irodalomtól, úgy változik meg a publikációk formája is. Eltűnnek a művészeti traktátusok, és kisebb lesz a filozófiai esszé és rendszerek jelentősége is. A művészettörténészek lázasan gyűjtenek és regisztrálnak. A XIX. század első felének leggyakoribb műfaja az útjegyzet, s ennek is legfontosabb célja a soha nem látott, ismeretlen tárgyak előtti megfigyelések rögzítése, a felfedezés. A romantikusok „festői utazásainak” impresszióit egyre inkább felváltják a ténymegállapítások, mint Waagen úti beszámolóinak hol katalógusszerű, hol gyűjtéstörténeti, olykor kultúrtörténeti monográfiákat alkotó részeiben. Mással a fogalmak tisztázására kerül a hangsúly, mint Burckhardt fiatalkori útjegyzeteiben. Az utazás nemcsak előkészület, nemcsak a műveltember tapasztalatszerzésének, nem is csak a céhes vándorútnak a formáját folytatja, hanem valósággal életformává válik, mert a nélkülözhetetlen autopszia lehetőségét nyújtja a kutatóknak. Mindenki felmérni igyekszik a tudásanyagot, az emlékeket, s a legtöbb mű nem más, mint leltár. Az a szó eredeti értelmében is, mint képtári katalógus vagy ingatlan műemlékek topográfiai feldolgozása, s átvitt értelemben is, mint a fontos grafikai kritikai jegyzékek, művészek oeuvre-jegyzékai. Leltároznak, anyagot gyűjtenek és rendszereznek a kor nagy kézikönyv-vállalkozásai is. Bennük a szakértő kritikán átszűrt, feldolgozott műalkotások kerülnek történelmi helyükre. Ezek a kézikönyvek jelentik a kor tudományos törekvéseinek csúcspontját. Feltérítik az anyagukban és szemleletmódjukban is hamar avuló korábbi áttekintéseket, s közben maguk is hamar öregednek; egyre újabb, átdolgozott és lényegesen bővített kiadásuk válnak szükségessé.

anyag könyvekben és önálló tanulmányokban öröndetesen sokasodott, különösen a festészettörténet homályosabb korszakaira nézve. De az általános nézőpont is más lett. Minél szabadabb lett a tudományos szemlélet, minél sokoldalúbb és elfogulatlanabb az ítélet, annál kevésbé leplezhetők, hogy ama romantikus korszak felfogásmódja túl szoros korlátok közé szorított, s hogy ezek még tíz évvel ezelőtt sem voltak egészen áttörve.”

„Én magam is igyekeztem, hogy a lehető legtevékenyebben közreműködjem ebben a továbbfejlesztésben. Művészettörténeti kézikönyvem (1842) alapjául már főleg ez a szabadabb, mindenekelőtt az egyetemes művészet- és művelődéstörténeti szemlélődésből kiinduló felfogás szolgált.”¹²⁴

Az, amit Kugler Schnaase módszerével kapcsolatban, s az, amit saját álláspontjának fejlődéséről leírt, szorosan összetartozik. Számára egyet jelent a romantikus szemléletmód és a teoretikus kiindulópont: ebben a tekintetben azonosítja egymással a hegelianus történetfilozófiát és a romantikusok történetiszemléletét, s velük szemben a konkrét művészeti és kulturális összefüggések kutatását tartja céljának.

Ebben a tekintetben ő, a berlini professzor, a berlini műértők iskolájának elveit vallja, s az ő eredményeiket összegezi művében. E szemléletmód első programzerű megfogalmazását a nazarénusok köréből kiindulva, de velük korán szembeforduló Rumohr adta. Szerinte a stílus elsősorban a nyers, konkrét anyag alakításának módjából következik, s a szépség alapja elsősorban az érzékelés. A szépség legelső foka a „látványnak pusztán érzéki tetszése”, s erre az előfeltételre épül a két magasabb fokozat, a második, amely „formák és vonalak határozott arányain és kapcsolatain alapul”, és akárcsak a zenei harmónia, a világ egyetemes rendjének a tükröke. A harmadik fajta szépség „a formáknak olyan adott, a természetben és nem az emberi önkényben gyökerező szimbolikáján alapul, amelynek révén bizonyos kapcsolatokban jegyekké és jelekké válnak, s ezek megpillantásakor egyrészt határozott képzetekre és fogalmakra emlékezünk, másrészt bizonyos, bennünk szunnyadó érzéseket is tudatosítunk magunkban. E sajátságuk következtében a formák az érzéki tetszéstől és a mérték előbb említett szépségétől is egészen függetlenül, egy bizonyos erkölcsi-szellemi tetszést keltenek...”¹²⁵ Hegel, aki *Esztétikai előadásai*ban több helyen is idézte Rumohr meghatározásait, a filozófia szempontjából joggal állapította meg, hogy ezek – a szépségnek érzéki tetszéként való meghatározásával – visszaesést jelentenek Kantnak a szépség szellemi természetére vonatkozó tanáival szemben.¹²⁶ Rumohr esztétikai felfogása az esztétikai élményt szubjektív viszonyként ragadja meg, és a stílus erőteljesen formális meghatározásával is előkészíti például Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) munkáját, aki a hegeli objektív idealizmust a század közepén visszavezette a kanti szubjektivitáshoz. Az ugyanebből a felfogásból kiinduló beleérzés-elmélet s az alapján álló művészettörténeti felfogás is a formák érzéseket keltő szerepének feltételezésén alapul. Rumohr tanainak, formalisztikus felfogásának ideológiai

giatörténeti helyzete azonban nem határozza meg egészen e felfogás jelentőségét a művészettörténeti gondolkodásban.

A formális elemzés szempontja ugyanis szükségszerű kezdete a művészet-történet tudományos megalapozásának, s ebben az értelemben Rumohr módszere, amely a gyakorlati műértő tapasztalati eljárásának szerez új, a korszak követelményeinek megfelelő rangot, a művészettörténeti kutatás alapjainak lerakásában fontos szerepet játszik. A formális szempontú elemzés vezet Rumohrt a módszeres attribúciós eljárás kidolgozásában. Eddig elsősorban az idea döntött egy-egy mű megítélésében. Rumohrral fokozottabb szerepet kapnak a formák, a technika, az egyéni megkülönböztető jegyek. A forrásokat is elsősorban a művekre s nem általában a művészeti egységiségre nézve faggatja, hagyományos elemeket különböztet meg bennük (így egyes Vasari-helyekkel kapcsolatban) a konkrét híradásoktól. Elsők között vonja kétségbe a reneszánsz művészletrajzok történeti képének objektivitását, elsőként tárgyalja történelmi meghatározottságukban a művészettörténet olyan alapfogalmait is, mint a stílus vagy a természet. Így jut el a művészeti korszakfogalmak eddig feltételezett elvi egységének kétségbevonásáig és a korszakokon végigvonuló tendenciák feltételezéséig. A festő Ghiberti és a szobrász Donatellót szembeállítva, a még általa is lebecsült Donatello történeti jelentőségét lényegében helyesen ismeri fel: „Bármily különösnek tűnjék is, hogy Michelangelo Buonarroti egy ilyen alantas szellemet tisztelhetett, mégis bizonyos, hogy ifjúkori benyomásaitól érintve még tovább is ment, és sok mindent, ahogyan ez szobrainak arckifejezésében és mozdulataiban különösen feltűnő, elrendezései szerint Donatello szobraitól merített”.¹²⁷ Ettől a törekvéstől vezetve fordul szembe a nazarénusok Raffaello-értelmezésével is. A drezdai Sixtus-Madonnát eredetileg templomi zászlónak tartja, s ebből az azóta megcáfolt hipotézisből kiindulva fordul szembe az ideális szépség elképzelésével: „A régi jó idő művészei elképzeléseik poétikus eleme számára meg szokták keresni az érintkezési pontot, a pozitív talajt azoknak a kívánságaiban és igényeiben, akik bizalmukkal megajándékozták őket, és teljesítményeiket a körülmények szerint megfizették. A műalkotás akkoriban általában inkább általános, lényeges, mint tisztán esztétikai igény volt... Ugyanúgy, mint az életben, mint a természetben, a művészetben sem szép semmi, ami csak a szépség érdekében akar széplenni”.¹²⁸ Ebben a felfogásban, a művészetnek és az életnek összekapcsolásában nemcsak az objektív ideál elképzelésének elvetése, hanem az érdek nélküli tetszés cáfolata is benne rejlik. Rumohr a művészeti formák társadalmi jelentőségének kérdését is felveti. Nem véletlen, hogy templomi zászló hipotézisét az a Burckhardt fogadja majd kételkedés nélkül, aki először írt „művészettörténetet a feladatok alapján”.

Rumohr nem áll egyedül. Hozzá hasonló elképzelések alapján, – hiszen lehetetlennek tartja, hogy „Raffaello valamennyi művének személyes szemlélete, tevékenysége színterének ismerete, kora alapos történeti tanulmányo-

zása nélkül” dolgozzék – ír Passavant (1787–1861).¹²⁹ aki szemléletében, Raffaello-értékelésében egészen a nazarénusok álláspontját képviseli. Munkásságának legmaradandóbb része azonban a tapasztalt műértő munkája: Raffaello oeuvre-jének kritikai katalógusa és grafikatörténeti kézikönyve, a *Peintre graveur*. Waagen hivatalos kiküldetéséről – a porosz királyi műgyűjtemények őre volt – olyan útleírásokban számol be, amelyekben sajátosan keveredik az irodalmi útirajz, a hivatalos útijelentés és a tudományos fel dolgozás hangvétele. Ezek a több mint három évtizeden keresztül megjelent beszámlolók Angliától Szentpétervárig minden jelentős európai műgyűjteményt ismertettek, s vezetőül kínálkoznak a későbbi utazóknak is, ahogyan később majd Burckhardt szegődik idegenvezetőként, cicconeként az itáliai turistákhoz. Nagy hangsúlyt kap ezekben a könyvekben is az autopszia: a tapasztalt műértő ítélikről, eredetiségéről, jelentőségéről. Nemegyszer éppen a személyes értékelés mondat ki vele korábban szokatlan ítéleteket. Így a párhuzam révén is szokatlan megértést tanúsít Rembrandt iránt, amikor a londoni National Galleryben levő képét így írja le: „Ez az impasto, ezek a gyengéden egybeolvasztott középtónusok, amelyekkel a testet modellíltá, Correggio csodálatos technikájára emlékeztetnek, és e tekintetben a két nagy kolorista ugyanolyan rokonságot bizonyítják, amint egyébként messze eltérnek útjaik”.¹³⁰ Waagen éppúgy, mint Rumohr, mindenképp a művészettörténeti kutatások alátámasztására törekszik: ezért foglalkozik a gyűjtés történetével, ezért tisztázza a képek eredetét, így igyekszik a festészet folyamatos történetét a grafika és a könyvfestészet emlékei alapján rekonstruálni. Ugyanakkor nemcsak élenkítő szerepet szán a művészeti kulturális élet összefüggéseinek, nem egyedül a művészeti szép önfelfejlődésnek ábrázolását tartja a művészettörténet feladatának. Programszerűen nyilatkozik egy londoni koncert leírása után: „Nem kívánom tagadni, hogy abban a szférában, amelyben Raffaello és Mozart mozog, számomra az előbbi tűnik hatalmasabb monásznak, abban a birodalomban, ahol Giulio Romano és Beethoven uralodik, úgy látom, hogy a mérleg serpenyője az utóbbi oldalára billen. Kedvelem a rokon szellemek ilyenféle összevetéseit, mert ezáltal mindegyikük saját lényé világosabban tudatosul.”¹³¹

Éppen ez a törekvés, a sajátosságoknak a tudatosítása, s ezek alapján a történeti stílusfogalmak és ítéletek felülvizsgálata vezeti Kugler is munkásságában. Ebben a tekintetben folytatója és bizonyos értelemben beteljesítője is a berlini műértők tevékenységének. Így ütközik össze kézikönyveiben a művészettörténet hagyományos és történetfilozófiai alapelvé is emelt tagolása az ennek ellentmondó tapasztalatokkal. Kugler Rumohr és Waagen megállapításaira támaszkodva kutatja az egyetemes, a nemzeti iskolákon túl vezető stílusfogalmakat. Az ideális gótikus stílus hangulati jellege közös a német és az itáliai iskolákban, Giotto azonban „már képes volt az emberi alakban, mozdulataival és gesztusaival többé-kevésbé organikus létezés kifejezni, a történés ábrázolásában megközelítette a tökéletességet, s megte-

remtette a művészen rendezett, szép kompozíció alapjait”.¹³² A sienaiak azonban továbbra is gótikusak maradnak, „inkább az érzés mély bensősége maradt meg bennük”.¹³³ Ilyen összefüggések megállapítása miatt válik kérdésessé újra és újra az egyetemes érvényű stílusfogalmak használata.

Nincs még egy korszak, amelyben annyiszor változtak a művészettörténeti korszakok megjelölései, mint a XIX. század közepe táján. A változás persze elsősorban a középkor és a reneszánszt érinti, hiszen a késői reneszánszt és a barokkot kevés érdeklődéssel, egyértelműen hanyatló korszakként ábrázolják. Kugler művének ebben a részében jellemző módon, ragaszkodva az akadémikus művészettörténet-írás hagyományához, külön tárgyalja a XVII–XVIII. századi „történeti” festészetet és külön a kabinettfestészetet. Festésztörténetének első és második kiadása között is nagy terminológiai eltérések vannak. Így vezeti be – az újonnan kialakított bizánci stílussal szemben felelően – a korábban nyugaton is megállapított bizánci stílussal szemben a román kor fogalmát. Így tér vissza a germán stílussal szemben a gótikus fogalmához is, mert „ez az elnevezés is téves felfogásra adott alkalmat. A német népelem részese ugyan a gótikus stílus kialakulásának, de már nem úgy, mint a román stílusban, és a legtisztább germán népeség, például a német, mindenképpen sokkal csekélyebb mértékben...”.¹³⁴ A terminológiai ingadozások, a más szerzőknél, Schnaasénál, Burckhardtnál is gyakori módosítások igen hűséges kifejező az egyetemes érvényű történeti elnevezésekre való törekvésnek. A stíluskorszakoknak világtörténeti szakaszokként, az egyetemes emberi kultúrában gyökerező egységekként való meghatározásában legmesszebb Kugler késői műve, építészettörténeti kézikönyve jut. Ebből a műből, amelyet majd Burckhardt folytat a reneszánsz építészettörténetével, csak a gótikus építészettörténet tárgyaló rész készült el. Ebben Kugler így jellemzi az egyetemes művészettörténeti tendenciák működését: „.....több volt a korizálás szeszélyénél az, ami a francia építészeti stílust a helyi jelleg fölé emelte, ami uralkodóvá tette a világon, ami arra kényszerítette a nemzeteket, hogy egész formaalkotó erejüket ennek alakulási folyamataira fordítsák. A teljes érzelem olyan volt, hogy a benne adott alapvonások szerint a kor közös szellemi törekvésének el kellett érnie tartalma formális kifejeződését, tartós hatású megtestesülését”. Nem a népeknek volt fő részük a stílus alakulásában, hanem a történeti viszonyoknak: „Franciaországban valósultak meg az új formanyelv első elvei, ott, ahol a városi élet ragyogóan fejlődött, ahol a teológiai tudományt a párizsi egyetemen a legtöbb haszonnal művelték, ahol az erős királyság összhangban volt a pápai érdekekkel, ahol az albigens eretnekeket megsemmisítő háború – velük együtt persze az egész francia vidék virágzó érzékiségével szemben is – az új kor véres diadalát hirdette.” Kugler ábrázolása szerint így vált általánossá az a stílus, amely „mindenekelőtt a tér fényével teli fenségére és egységes tagolására törekedett. Eleven tudatossággal törekedtek az építészeti jelenség misztikus hatására, amely a szellem rajongó elragadtatását követelte, a misztériumnak azonban mindenki

számára nyilvánvalóvá kellett válnia”.¹³⁵ Ebben az elemzésben új egységben tűnnek fel azok a személyes benyomások, amelyek a romantikus nemzedék gótika iránti lelkesedésének központját alkották, és azok a történeti ismeretek, amelyeket a berlini iskola művészettörténetészei igyekeznek kapcsolatba hozni a művészi formálás jelenségeivel.

Kugler útja jelentősen meghatározza tanítványának, munkatársának, műve folytatójának, Burckhardtnak a fejlődését. Pályája kezdetén, az 1840-es évek elején ő is a középkori művészet történetével foglalkozik, a gótika iránt lelkesedik. Ekkor még „a világ legelső épületének” tartja a kölni dómot, melyről nem sokkal később Heine így ír: „Sátánian, sötéten áll / a kölni dóm előtte. / Szellemi Bastille-nak szánta ezt / furfangosan az egyház.”¹³⁶ Az a fordulat, amely Heinének a romantikus mozgalommal való leszámolásában kifejezésre jut, Burckhardt további érdeklődését, tudományos munkásságát is meghatározza. Mint Heine és a polgári forradalom német nemzedéke, ő is elfordul a feudalizmus kultuszától, a középkor iránti romantikus nosztalgiaiktól, de ugyanígy fordul szembe a forradalommal magával is. Tudatában van annak, hogy az 1848-as forradalomban szinte lépő proletariátus fogja majd megdönteni az általa mélysegesen megvetett polgárság uralmát, de ő mindkét osztálytól távol tartja magát, s a polgári társadalommal szembeállítja az erkölcsi függetlenség ideálját. A teljesség, a szabadság történelmi mintaképét találja meg mindenekelőtt a reneszánsz itáliai művészetében s az antikvitásban. Ez a szemléletmód érvényesül a *Cicerone* elemzéseiben is, azokban a személyes és érzéletes leírásokban, amelyekkel Winckelmann tradícióit folytatja. Burckhardt itt már mint az olasz művészet tévútjáról beszél a gótikáról, amint ezt például a milánói dómról írott elemzése bizonyítja. Később *Az itáliai reneszánsz építészetében* a XV. század végén megépített milánói dómkupoláról írva, így sűríti össze szinte aforizmaszerű tömörséggel a középkor és a reneszánsz viszonyáról alkotott véleményét: „A milánói dóm kupolája a reneszánsz humor fogadalmi ajándéka a kímült gótika sírjánál. Az önmagától aligha lett volna képes ilyen megoldásra”.¹³⁷ A reneszánsz így válik a művészettörténet csúcspontjává. A körülbelül 1420-tól 1500-ig tartó első szakasza a keresés kora, az 1540-ig tartó második periódus pedig az aranykor, amelynek építészete „a legnagyobb feladatokban határozott harmóniát ér el a főformák és a határai közé szorított dekoráció között”,¹³⁸ festészetében pedig „egyik szépség nem zárja ki a másikat, hanem valamennyi együttesen a legmagasabb rendűnek sok formában való megnyilvánulása”.¹³⁹ Az érett reneszánsz éppen mint a harmónia legmagasabb rendű megnyilvánulása válik Burckhardt művészetszemléletének középpontjává. Ezért különül el kortársaitól Michelangelo, akinek szobrain „A motívum mindenütt mint olyan, nem mint egy adott tartalom legalkalmasabb kifejezése mutatkozik”.¹⁴⁰ Ez a szemléletmód állítja szembe a barokkal is, amelyet a reneszánsz elvadult dialektusának tekint. Mert: „Míg a reneszánsz művészete a tökéletesre törekedett, a barokk az érzelem

hatalmával akar rabul ejteni, felindítani, elkábitani”.¹⁴¹ A stílus mint formanyelv, a műalkotás mint erkölcsi tartalmak kifejezése jelenik meg ezekben az elemzésekben, a művészettörténet az emberi kultúra történetének részévé válik. A morál és a művészet pontosan megfelel egymásnak, a műalkotás a kultúra egészének tárgyi emléke. Így a művészet alkotásai a kultúrtörténet tárgyaivá válnak, az élet alakítása, az erkölcsök, az állam pedig művészetét, amint a *Görög kultúrtörténet* vagy az *Olasz renaissance műveltsége* lapjain írja. De a művészettörténeti jelenségek is szorosan összekapcsolódnak a kultúra fejlődésével. Nagy Constantinus korát vizsgálva, a művészeti hanyatlást az antik állam és az erkölcsök hanyatlásának összefüggésében ragadja meg, az itáliai reneszánsz építészeti tárgyalásakor meghatározó jelentőséget tulajdonít a dicsőségvágynak, az „épített lelkiületnek”. Ezért válik művészettörténetnek kulcsává a feladat, azaz a kultúra, a társadalom által a művészettel szemben támasztott igény. Ezt a szempontot valamennyi munkájában értékesíti, de legteljesebben öregkori, csak halála után megjelentetett, *Adalékok az itáliai művészettörténethez* című könyvében fejt ki. Itt a művészeti műfajok kérdéseivel, így az oltárkép és a portré fejlődésével, továbbá a műgyűjtés történetével foglalkozik.

Mivel a művészeti jelenségekben a kultúra megfelelőit látja, fejlődésüket egyben a sors megnyilvánulásaként szemléli. Burckhardt úgy hisz a történelem és a művészettörténet folyamán megnyilvánuló és érvényesülő törvényszerűségeket, hogy egyben mély pesszimizmussal és szkepszissel szemléli ezek megváltoztathatatlanok és hanyatlónak tartott tendenciáját. A késői antik művészetben a görögség harmonikus egységét izgatótt, bárbar luxus-igények, a külsőségek halmozása váltja fel, és hozza létre azt a művészetet, amely a barokkal rokon. A barokk, a rokokó művészetére jellemző kvalitások minden késői fázisába érkezett, öregedő kultúrában megjelennek, s ebben az értelemben örök stílusjelenségek. Éppen sorsszerűsége miatt azonban Burckhardt a fejlődést már akkor is objektív folyamatként szemléli, amikor a legélesebben elutasítja a „rokokó” jelenségét a késői gótikában vagy a barokk végén. Az építészetben két alapvető stílusfajtát tart számon: az organikus stílust, „amilyen a görög és az északi gótikus volt”, s amelyben „egy és ugyanaz a hajtóerő elválaszthatatlan egységben hozza létre a formákat és az arányokat” és a másodlagos, leszármazott stílust, amilyen a reneszánszé. „Egy organikus stílus megteremtése nagy mértékben függ az alkattól és a szerencsétől, nevezetesen az elfogulatlan naivitás és friss természetközelség meghatározott fokától; s megvan az oka annak, hogy ez a jelenség mindössze kétszer fordult elő a művészettörténetben... A származékstílusnak azonban vannak sajátos és nagy feladatai, amelyeket egy organikus stílus a maga törvényszerűségeinek keretén belül egyáltalán nem oldhatna meg. Mindenekelőtt mint térbeli stílusnak van joga az előtte létezett organikus és egyéb stílusok formáira, és ezeket belső szükséglete szerint kell felhasználnia, amiben géniusza vezeti.”¹⁴²

Az építészeti szimbolikus jellegének ez a felfogása befolyásolja mindennek előtt Bötticher építészeti szemléletét. A tektonika fogalma nála nemcsak az építészeti, hanem valamennyi művészetet magába foglalja: a techné szó eredeti jelentésének megfelelően az emberben levő alkotó megjelenítő ösztön működésének eredményeként határozza meg. A tektonika a klasszikus építészetben az ethos kifejezési formájává válik, mert az építészeti elemek súlya, nehezédsége, s az ezekkel szembeni ellenállás szimbolikus jelentőségű. „A helének éppen azért találták fel a műformát, hogy képszerűen nyilvánítsák mindezeket a viszonyokat: ez mint e viszonyok látható kifejezése járul a technikai formához, és teszi azt műalkotásként tökéletessé. Egyedül ez a belső etikai indítók, hogy ezeket a valóságos viszonyokat képszerűen is ábrázolják, és nem más hívta életre valamennyi műformát...”¹⁴³ Ennek a felfogásnak az értelmében tehát a művészeti forma mint kósmos, ornamentum, decoratio külső burokként járul a technikailag meghatározott taghoz. Célja, rendeltetése az, hogy kifejezze, megjelenítse, valószerűen ábrázolja nem a hálott anyagot, hanem a dinamikus működő tárgyat. Mindez az ornamentika feltalálásával valósul meg, s ez fűzi össze az építészeti és az eszközök készítő mesterségeket. Bötticher tektonikája tehát sok szempontból előfutára Semper stíluselméletének, mégpedig a művészetek közös eredetének tekintésében ugyanúgy, mint a művészeti formák szimbolikus jelentésére nézve.

Éppen ebben a tekintetben Semper nézetei közel állnak Burckhardt művészettörténeti elképzeléséhez, örök stílus kategóriáihoz. Indítókaik is rokonnok. Amint Burckhardt gyakran hangsúlyozza, hogy a történetfilozófiával, mindenekelőtt Heggel szemben a tapasztalati tényeken alapuló történetírást műveli, Semper is a művészettörténet empirikus megalapozására törekszik. Stíluselméletének példaképe a természettudomány egzakt módszere. Kezdetben a természettörténet, mindenekelőtt Cuvier módszere mintájára építi fel rendszerét, később elsőként veszi át a darwini evolúciós tant. Mint az élőlények típusaiban, szerinte a műalkotások stílusában is felismerhetők az ősi, legegyszerűbb formák. A stílus elsősorban az anyag és a funkció függvénye, fejlettebb stílusokban is változatlanul jelen vannak azok a formák, amelyek az ősi anyagoktól és a nekik megfelelő technológiától meghatározva alakultak ki. Semper a művészeti stílusok keletkezését azonosítja a természeti formák létrejöttével, s történeti egymásutánjukat négy ősanagyra és technológiára vezeti vissza. Eszerint valamennyi művészeti ág, mindenekelőtt a „technikai művészetek”, azaz az iparművészet és az építészeti ág, mindennek előtti ki. Kezdetben voltak a szövés-fonásra alapuló textilis művészetek s a belőlük kialakult geometrikus absztrakt stílus. A fejlődés következő fokait a kerámia, majd az ácsmesterséggel azonosított tektonika és végül a követ alkalmazó sztereotómia jelenti. Amint a kerámia korai szakaszában uralkodik a textilis eredetű geometrikus ornámentum, úgy a görög templom is még a tektonikus eredetű oszloprendet alkalmazza a köépítészetben. Semper azonban maga tiltakozik az ellen, mintha az építészeti csak „illusztrált statikának és mecha-

Burckhardt tehát eljutott a művészeti fejlődés történeti alapfogalmaihoz. Az organikus stílus objektívítása anyagszerűséget tételez fel, a térbeli stílus a látszatra, a perspektivikus festői hatásra épül, szubjektív jellegű. A reneszánsz a szubjektívítás legteljesebb kifejeződését hozza a kultúra valamennyi területén, s hamar elvezet a szubjektum egyoldalú uralmához, a szubjektívizmushoz is. Ezért rövid szakasz csupán az érett, csúcspontján álló reneszánsz kora, s ezért torkollik a reneszánsz stílus fejlődése igen hamar a barokk önkényébe. Ezt a fejlődést magát törvényszerűnek ismeri el Burckhardt, ha eredményével nem is tud megbékélni. Legkevésbé Rembrandt művészetét ismeri el, mert éppígy, mint Michelangelót. „A mester szubjektívítása volt az, ami arra indította, hogy a rátság poézisét jelenítse meg úgy, hogy a leghatalmasabb kifejezéssel lekesítette, és hozzátette a fantasztikus megvilágítás minden varázsát.” Kritikai mércéje az antik művészet plasztikus ideálja. Ennek értelmében veszélyes Rembrandt útja, ezért „veszélyes tanítómester” ő maga is. Mert „Nem igaz, hogy a fény, levegő, harmónia, egy kép tartalma összeegyeztethetetlen a pontos kivittel. Ruysdael haarlemlát képe a legmagasabb fokon rendelkezik ezekkel a sajátosságokkal, kivételben mégis miniatúra.”¹⁴³ Nem véletlen, hogy Burckhardt öregkorában annak a Rubensnek személyében ismeri el a barokkot nemcsak szükségesszerű foknak, hanem művészetnek is, akiben a klasszikus antikvitás plasztikus szépségeáljának folytatóját látja.

A Burckhardtnál első ízben megfogalmazott örök stílustörténeti kategóriák egyenes folytatásai a romantikusok, mindenekelőtt a Schlegel testvérek történelmi párhuzamaiban, s annak az általuk felismert két alapvető magatartásnak, amely a görög és a gótika templomaiban nyilvánul meg. Burckhardtnál azonban görög és gótika ugyanannak a jelenségnek, az organikus stílusnak hordozói, a reneszánszban nem egyszerűen a görög stílus születtek újja, hanem folytatásra lel a középkor művésze is. A romantikusok szimbolizáció-fogalma nála új szerepet kap a művészet fejlődését mozgató etikai tényezők, a monumentális dicsőségvágy, az építészeti törekvéseknek. A művészeti stílusjelenségeknek, mindenekelőtt az építészeti törekvéseknek ez a szemléletmódja s egyben a sorsalló kapcsolatba hozása ugyanonnan ered, ahonnan Burckhardt pesszimizmusa, székeszise, a klasszikus ideál hanyatlására vonatkozó elképzelései is. Az építészeti stílusnak morális kifejezőként való felfogására mindenekelőtt Schopenhauer (1788–1860) filozófiája példa. Az építészeten mint szépművészetnek „célja az, hogy világosan megjelenítsen egyes olyan ideákat, amelyek az akarat objektívításának legelső fokai: azaz a súlyosságot, kohéziót, hajlíthatatlanságot, szilárdságot, az akaratnak ezeket az első, legegyszerűbb, leghomályosabb látható formáit, a természetet alaphangjait: rajtuk kívül pedig még fényt, amely ennek sok tekintetben ellentéte. Az akarat objektívításának mar ezen az alacsony fokon is azt látjuk, hogy lényege kettősségben nyilvánul meg, mert a szép építészeti egyetlen esztétikai tárgya tulajdonképpen a súlyosság és a merevség közötti harc.”¹⁴⁴

kának” tekintencé. A nyersanyagból csak az alapforma keletkezik. Mert azok a típusok, amelyeket a különböző technikai művészetekből kölcsönöznek, igen korán szimbolikus jelentőséget nyertek. Itt érintkezik Semper stíluselmélete Bötticher tektonikájával s egyben Burckhardt kultúrtörténeti felfogásával is. A forma mint szimbólum az emberi civilizáció szimbólumaként, hieratikussá vagy vallási jelképpé válik, mint az anyag és a technika kisugárzásaként keletkezik. A művészi forma Sempertől már nem a technika kisugárzásaként keletkezik. A művészi formának a technológiával való közvetlen viszonya és e formának a vallási eszmék szimbólumaként való felfogása arra is rávilágít, hogy Semper elképzelései közeli rokonságban állnak Feuerbach (1804–1872) nézeteivel. Feuerbach – szembe fordítva a hegeli idealizmussal – a vallást az egyedül valóságos természet fantasztikus visszatükröződéseként határozta meg. Amikor, szakítva a hegeli felfogással, materialista módon azt vallja, hogy az egész emberi gondolkodást az anyagi természet határozza meg, ezt a meghatározottságot nem tevékenységnek, hanem közvetlen tevékenységnek tekintti. Hegelnél a világ elsajátítása még a tiszta szellem tevékenysége volt. Ahogyan Feuerbachnál eltűnt a hegeli dialektikus módszer, úgy vált automatikus meghatározó tényezővé Sempertől is a természeti elem, a nyersanyag a művészeti stílusban. S ahogyan Feuerbach a vallást nem történeti jelenségként, hanem az emberi érzelmek örök megnyilvánulási formájaként határozta meg, úgy örök Semper felfogása szerint is a szimbolikus művészeti forma, amely a technikai eredetű típusokat az éthos megjelenítőivé teszi. A semperi mechanikus materializmus ezen a ponton azonosul a szimbolizáció idealista elméletével.

Az 1840-es évek s a forradalmat követő időszak fontos változásokat hoztak az európai szellemi életben, így a művészetről való gondolkodásban is. A német művészettörténetírás ide vezető és innen kiinduló törekvéseit szemlélve első pillantásra közös mindegyik művészettörténeti szerzőnél a filozófiai konstrukcióktól való idegenkedés, a hegeli történetfilozófia elvetése. Az indokok különbözők: előfordulnak tisztán a tapasztalati anyagra, történeti, művészeti technológiára, gyakorlatra hivatkozó kifogások éppúgy, mint irracionalizmus természetű ideológiai törekvések. A hegeli filozófiai rendszer idealizmusával szemben fellépő Feuerbach jól beleillik ebbe a sorba azzal, hogy Hegel idealizmusának elvetésével egész filozófiai rendszerét is „mint használatlant, egyszerűen félredobta” (Engels). A döntő fordulatot jelentő történelmi materialista felfogás ugyancsak az 1840-es években formálódik Marx írásaiiban, s lényegét a materialista világnézetnek a hegeli dialektikával való egyesítése, azaz Hegelnek nem teljes tagadása, hanem „megszüntetve-megtartása” jelenti. Így fogalmazza Marx már 1844-ben az esztétikai tudat anyagi meghatározottságát és egyben relatív önállóságának megállapítását is tartalmazó tételét: „...a társadalmi ember érzékei más érzékek, mint a nem társadalmi; csak az emberi lény tárgyilag kibontakozott gazdagsága által képző-

dik ki és részben csak ezzel jön létre a szubjektív emberi érzés gazdagsága, a zenei fül, a forma szépsége iránt fogékony szem, egyszerűval emberi élvezetekre képes érzékek, olyan érzékek, amelyek emberi lényegként örökké igazolódhatnak...”¹⁴⁶ Ez a meghatározás egyben az eddigi művészettörténeti törekvések értékelésére is szolgálhat. Meghatározza, összefoglalja a művészet valóságos tükröző és valóságos objektumot létrehozó, anyagot alakító és szellemi funkciójának viszonyát. Kölcsönhatásban, dialektikus módon szemléli az érzéki szemlélet és a tárgyi, termelő tevékenység, termelés és művészi alkotás, egyén és társadalom összefüggését.

Ennek a felismerésnek, amely azután kifejtve, alkalmazva végigvonul a marxizmus klasszikusainak munkásságában, hosszú ideig – úgy tetszik – nincs hatása a művészettörténeti gondolkodásra. Ennek a történeti negatívumnak az okait igen nehéz kutatni, s bizonyára túl is vezetne a történeti elemzés keretein. Bizonyos azonban az, hogy e korra a művészettörténeti gondolkodás éppen csak önállósulásának kezdetére érkezett, s eleve alkalmatlan arra, hogy összönzések kapjon a marxi filozófiából. Másrészt az is nyilvánvaló, hogy a művészettörténettel foglalkozó tudósok nézetei és társadalmi helyzete rendszerint eleve megakadályozták ennek a forradalmi ideológiai keretbe ágyazott tannak a feldolgozását és alkalmazását. A művészettörténeti gondolkodás egyre erőteljesebben a polgári társadalom igényévé válik a XIX. század közepén, sőt részt vállal a historizáló művészeti törekvések-ből is. Semper építészelmélete egyben saját eklektikus építészeti gyakorlatának indoklása, Burckhardt kultúrtörténeti képe párhuzamban áll az akadémikus történeti festéssel nagy kosztümös tablóival. Sőt, a történeti feldolgozások tanulságát, tudományosan feltárt tényanyagot is kínálnak a művészek számára. A múzeumok az egyetemes kultúrtörténetet átfogó gyűjteményekkel, az antik világ nehezen megközelíthető kisázsiai, egyiptomi, mezopotámiai lelőhelyeinek anyagát is egyesítő régészeti leleteikkel egyre inkább a világuralomra törő imperialista államok fővárosainak reprezentatív látványosságává válnak.

Ez a fő oka annak is, hogy egyre nagyobbá válik a szakadék a század közepén a művészi gyakorlat és a művészettörténet-írás között. Elsősorban a hatalmas művészettel szembe forduló művészeti irányzatok kiáltványaiban s az őket támogató művészeti kritikában jelennek meg olyan nézetek, amelyek túlmutatnak a pusztán kultúrtörténeti összefüggések keresésén, és aktív szerepet szánnak a művészetnek. Ez az elképzelés uralkodik az utópikus szocialisták alapján fordul szembe a szocialista Proudhon (1760–1825) írásaiiban. Ennek az elvnek a fantázia-kultuszával: „A művész, akárcsak az író, képviselje saját korát, csak ezzel a feltétellel maradhat meg az utókor számára, fejezze ki saját hazáját, csak így lehet emberi, hirdesse saját vallását (véleményét), ha igaz akar lenni, s azt akarja, hogy a filozófusok csodálják, eszméje legyen konkrét, csak ennek révén lesz ideálja”.¹⁴⁷ A realista művészet így valóságos tényeket

tükröző és társadalmi szerepet, hatást vállaló művészetként lép fel. Courbet-nak (1819–1877) 1861-ben kiadott állásfoglalása szerint „a festészet lényegében konkrét művészet, és nem más, mint reális és létező dolgok ábrázolása. Teljesen fizikai nyelvezet ez, amely szavak helyett valamennyi látható tárgyat alkalmazza. Az absztrakt tárgy, amely láthatatlan, nem létező, nem tartozik a festészet területére. A képeket a művészetben abban áll, hogy tudjuk, hogyan találjuk meg egy létező dolog legteljesebb kifejezését, sohasem abban, hogy ezt a dolgot feltételezzük vagy megteremtjük. A szépség a természetben van, és a valóságban a legkülönbözőbb formákban található.”¹⁴⁸ Ennek a realista művészetnek a szószólója Courbet egyik legerőteljesebb támasza, Castagnary (1830–1888), aki a művészet valóságosságát következetesen összekapcsolja politikai, társadalmi feladatával, mert a „művészetben éppúgy, mint a társadalomban, az ember mindinkább emberré válik.”¹⁴⁹ A valóságnak az emberrel és a társadalommal való azonosítása nem maradhatott hatás nélkül a művésztörténeti nézetekre sem. A realizmus szószólója, a Millet és Courbet pártján álló kritikus, Théophile Thoré (1807–1869), aki 1849 után az emigrációban a Burger nevet használja, a „nagy”, történeti festészetrel szemben így értékeli nagyra elsőként a lebecsült zsánerfestészet mestereit: Velázquez, Caravagiót, Chardint s mindenekelőtt a hollandokat. Rembrandt feltétlen elismerése mellett az ő nevéhez fűződik Frans Hals és Vermeer festészetének felfedezése.

Mindez nem maradt egészen hatástalan a művésztörténet-írásra sem. A romantikától való eltávolodás, a monarchikus reprezentáció és a katolicizmus szempontjainak érvényesítése itt is racionalisztikusabb álláspontnak ad helyet. Ez az értelmezéssel eltolódás, amely már az 1840-es években jelentkezik, ugyanakkor távol tartja magát a realista művészek forradalmi radikalizmusától. Jellegetesen következik be a változás a középkori művészet értékelésében. Míg a gótikus építészetet a harmincas évek elején teljesen Chateaubriand felfogásának megfelelően, szimbolikus, irracionális téranként írják le, Victor Hugo (1802–1885) 1831-ben a párizsi Notre-Dame-ot egészen a mindennapi élet, a környezet rajzába állítja. S a műemlékvédelem szervezetében dolgozó építészettörténészek, építészek íásaiban lassan kialakul a gótika racionális szemléletmódja. Ludovic Vitet (1802–1873) a noyoni székesegyházról szóló monográfiájában a gótikát mint társadalomtörténeti jelenséget, a laikus civilizációt, a polgárság eredményét határozza meg: „ennek a korszaknak uralkodó jellege nemcsak az emancipáció szükségessége, hanem a szekularizáció tendenciája. Az eddig kizárólag szerzetesi társadalom első ízben igyekszik laikusává válni.”¹⁵⁰ Az építészeti irányítást tehát a XII. században kikerült az egyházi testületek kezéből, s ezek helyét szakértő világiak társulási, építészeti és kőfaragó páholyok foglalják el. Az ő művük a bordáknak és a csúcsíveknek a bevezetése. A gótika, melyet most már „csúcsíves stílusnak” kezdenek nevezni, nemcsak formális változást jelent az építészetben, hanem az épület egészének a statikailag logikus, racionális szervezését.

Ez a szemléletmód, amelynek értelmében minden diszitémny és minden építészeti tagozat a csúcsíves, bordás keresztboltozatok bevezetéséből keletkezik, a legvilágosabban kifejtve Viollet-le-Duc tanulmányában és nagy építészeti lexikonában található meg.

Építészettelméletének, amelyet a korszerű, vasváz szerkezetekre is alkalmazott, legnagyobb hatása, de egyben a legnyilvánvalóbban tévesnek is bizonyult része a gótikus statika magyarázata, a szerkezetek rugalmasságának elve. Ezzel magyarázza a gótikus épület sajátos fényviszonyait, a szobrászati dísz elosztását, a támpillérek szobrait, a vízkököket éppúgy, mint az üvegfestészet alkalmazását. Az üvegfestészet kompozíciós módszerének is tudományos magyarázatot ad, a komplementer színek sugárzásának Chevreul-féle teóriája alapján. „Ezeket az alapelveket és másokat is, melyeket alkalmunk lesz kifejteni, a XII. század üvegfestő mesterei akkora biztonsággal és gyakorlattal alkalmazzák, hogy e művészeknél a megfigyelések hosszú folyamatait kell feltételeznünk. Nem gondoljuk, hogy az átlátszó színek ilyen viszonya alapján írott elméletet, olyanféle tudományos értekezést szerkesztettek volna, mint napjainkban lehetne csinálni. Kísérleti módszer szerint jártak el, és a megszerzett hagyományok a műhelyben öröklődtek.”¹⁵¹ A művészeti tevékenységben tehát alapvető, meghatározó szerepe van a művészek szervezésének, mivel ez képes a tudás hagyományozására, közvetítésére. Az építészetben éppúgy, mint a többi művészetben a tudás, az elmélet játszik lényeges szerepet, a gyakorlat során ezt alkalmazzák a szükségletekre, amelyek az anyagok természete, az éghajlatok, a kor civilizációjának igényei alapján alakulnak ki. Viollet-le-Duc racionalizmusa lényegében kultúrtörténeti elképzelés, amelyben központi fogalom a szellemiség. Ennek fontos meghatározója a természeti, földrajzi körülmények mellett a társadalom is. Lexikonának széles kultúrtörténeti körképe, sok tekintetben máig pótolhatatlan vagy felülmúlhatatlan ismeretanyaga éppen ezt a társadalmi környezetet reprezentálja igen sokoldalúan. A környezet azonban csak alárendelt szerepet játszik, hiszen a döntő tényező mégiscsak a természettudományos tudás önálló fejlődése. Ennek alapján van fejlődés a művészet történetében. A művészeti stílusok egymásutját és kibontakozását Viollet-le-Duc egészen Semperhez hasonlóan szemléli, s e folyamat vizsgálatának módszerét ugyancsak a természettudományból kölcsönzi: „Mivel a régészeti kutatások még csak a fő irányokat tűzték ki, csak egészen konvencionális osztályozást kísérhettünk meg, és a művészeteket korszakok szerint elsődleges, másodlagos, harmadlagos és átmeneti stílusokra oszthattuk fel. Feltételeztük, hogy a modern civilizáció úgy fejlődött, mint földgolyóink, amelynek kerge valamennyi nagy megváltoztatás után megváltoztatta természetét. De ez a teljesen kielégítőnek tűnő osztályozás valójában már nem érvényes sem a mi művészeink történetében, sem a geológiában, és a rómaiak hanyatlásától a XVI. századi reneszánszig nincs más, mint szakadatlan átmenetek sorozata.”¹⁵² A művészet-történeti fejlődés ilyen folyamatosságának elképzelése nyilvánvalóan nem-

Éppen ezért Ruskin az egyetlen igaz művészetnek a középkort, a XIII. századi gótikát, mindenekelőtt Velence építészetét és a korai reneszánszig terjedő képzőművészetet tekintette. A reneszánszban a művész gépiessé válik, mert a tökéletesség igénye kiszorítja az érzés teljességét. Masaccio, Francia, Perugino, Ghiberti, Verrocchio érik el elsőként a tökéletességet. „De mi helyt valamilyen egyszer felmutatták ezt a tökéletességet, mindenben ezt követelték, a világ többé nem elégedett meg kevésbé finom kivitellel vagy kevésbé rendszeres tudással.”¹⁰⁰ A reneszánszsal kezdődik az a romlási folyamat, amely az ipari forradalom után végleg elszegényítette, ipari terméké tette a művészetet. Ruskinnak ezek a nézetei valának kiindulópontja William Morris (1834–1896) számára, amikor elítélve, elvetve a modern gyáripar technológiáját, a középkori művészek munkamódszereit és művészetszemléletéhez fordul vissza. Morris szocialistának vallja magát, s világosan látja a művészet társadalmi meghatározottságát. Az általa ajánlott megoldás azonban szélsőségesen utópisztikus: középkor-rajongásának lényege a múltba fordulás. Nézetét a géprombolók álláspontjával érintkeznek.

Rumohrtól Burckhardtig, Taine-től Ruskinig, Viollet-le-Ductól Semperig és Morrisig eltérő ízlésű, különböző művészeti ágakra és ezek különféle korszakaira specializálódó, világnézetiükben és tudományos célkitűzéseikben is szinte áttekinthetetlen sokféleséget mutató szerzők, három generáció képviselői alapozták meg a modern, tudományos művészettörténet-írást. Közülük a legidősebbek a XVIII. század végén, a francia forradalom idején nőttek fel, s a napóleoni háborúk korában szerezték műveltségüket. A derékhad az 1830-as években fogott önálló munkába, s munkásságába, nem ritkán személyné sorsába is erősen beleszóltak az 1848–49-es forradalmak, majd az ezeket követő társadalmi változások. Az ifjabb nemzedék, amely majd folytatója lesz az 1860-as–1870-es években már tekintélyes professzorok munkásságának, csak azután lép színre. Nehéz lenne ezt a korszakot egy uralkodó nézettel, egy útmutató művészeti irányzathoz fűződő kapcsolattal jellemezni. A művészettörténet-írás történetével foglalkozó munkák gyakran szólnak például a pozitivizmus korszakáról, a kultúrtörténetírás periódusáról, vagy iskolákat különböztetnek meg, mint amilyen a berlini, a bécsi és az egyre gyarapodó többiek. Máskor kiemelkedő, nagy egyéniségekkel jellemezzük egyes szakaszokat. Egyik tárgyalási mód sem állja ki a próbát. Mint láttuk, az az igény, amelyet a pozitivizmus koncepciója is jelez, a műalkotások objektív tényként való megközelítése, sokkal általánosabb, mint a pozitivisták illozofia, Comte hatása. A kultúrtörténetírás is különböző indítékokra vezethető vissza, amint különböző iskolái is jönnék létre. Közös azonban valamilyenben az a felismerés, hogy a műalkotással mint az emberi társadalom zellemi életének jelenségével foglalkoznak. Ezért tűnt számunkra helyénvalónak, hogy az egész korszakot, amely már 1830 előtt kezdődik, s hatásai a század végéig, sőt azon túl akár napjainkig is követhetők, mint a művészet-történet tudományként való megalapozásának korszakát tekintsük át.

Az önálló tudomány megalapozása közös törekvése valamennyi irányzatnak, ezért különösen fontos igényük a művészettel való foglalkozás megbízható módszereinek, az ismeretszerzés egzakt útjainak kimunkálása. Ekkor alakulnak ki azok a módszeres eljárások, amelyek – sokszor önálló tudományágakká merevedve – mindmáig kötelezőek a művészettörténész számára. Ezek kidolgozásában a kor vezető tudományai szolgálnak mintákkal. Az egzaktitás egyik legfontosabb mintaképét a természettudományok szolgáltatják, s jelentőségük annál nagyobb, minél inkább érvényesül a műalkotásnak természeti produktumként való felfogása. A másik, az esztétikai spekuláció helyébe lépő mintakép a történettudomány, mégpedig annál nagyobb mértékben, minél világosabb a művészeti jelenségek társadalomtörténeti összefüggéseinek tudata. A két patrónus között nincs ellentmondás: a korszakban a történettudomány is a művészettörténetként felfogott természettudomány erőteljes hatása alatt áll, hiszen éppen ez dolgozza ki a legkorábban a fejlődés koncepcióját s az ennek bizonyítékait szolgáltatató módszereket.

A művészettörténet módszeres művelésének első feltétele éppen az, hogy az eddig többé-kevésbé megfoghatatlan kritériumok alapján dolgozó műértő biztosabb fogalomrendszer birtokába jusson. Rendkívül nagy szerephez jut a morfológia módszere, s a szakértő előtt a műalkotás stílusa egyre inkább vesztit teljességéből. Nem egységes kijelentés többé, hanem mindenekelőtt különbség. Néhány formajegy, amely megkülönbözteti az egyik művet a másiktól, s amely ugyanúgy történeti fejlődés lenyomata, mint a geológiai kővületek formái. Viollet-le-Duc és Semper elméleteikkel súlyos érveket szolgáltatnak ezeknek a nézeteknek; fontos típusgyűjteményeket is közreadnak. Különösen az építészettörténetben s a hozzá járuló új tudományágban, az iparművészet történetében terjednek el az ilyenfajta kézikönyvek. A gyűjtés válik az egyik leglényegesebb feladattá, s a típusok számát rendszeres kutatómunkával szaporítják. Így jelenik meg az Itáliában és Angliában a XVIII. század óta szokásos lokális gyűjtemények s a franciaországi archeológiai mozgalom keretében kiadott számvetések, a romantikus útbeszámolóknak nyomán Németországban, Ausztriában a művészeti topográfiai műfaja. Ezek a gyűjtemények, mivel szinte kivétel nélkül befejezetlenek, nem érhetik el igazán azt a céljukat, hogy az emlékanyagot egységes szempontok szerint hozzáférhetővé tegyék; sokkal fontosabb az a szerepük, hogy írójuk és olvasójuk számára egyaránt egységes és pontos leírási módszereket közvetítenek.

Ebben a munkában nagy jelentőségre jutnak azok a morfológiai alapelvek, amelyeket Viollet-le-Duc és kortársai vezettek be. A század végének és a XX. század elejének francia építészettörténeti irodalmában Lefèvre-Pontalis-nál (1834–1904), Choisy-nál (1841–1909) és Enlart-nál (1862–1927) változatlanul továbbél a középkori építészettörténet racionalisztikus magyarázata, s ez az alapelve a keletkező feldolgozásoknak.

Hasonló elveket érvényesítenek építészettörténeti műveikben a német mű-

vaslatait. Hozzá hasonlóan kérdezi Friedländer (1867–1958) is: „Nem tudom, mitől múlta inkább a véletlen az összbonyomást, mint az a benyomás, amit a részletekből merítünk”¹⁶³, s a képszakértő munkáját végső soron más, amit a részletekből merítünk”¹⁶³, s a képszakértő munkáját végső soron az intuícióna vezeti vissza. A helyes közéleti képviseli az a kijelentése, melyben a művészettörténeti stíluskritika kísérleti jellegét különíti a természet-tudományos kísérlettől: „A tudományos hipotézis más, mint a pusztá feltételezés: kísérlet... A megalapozott feltevés is biztosabbá válik, ha elviseli a teherpróbát”¹⁶⁴.

Mégis, a Morelli által javasolt módszeres stíluskritikai eljárás nem marad hatástalan. Nemcsak fokozottabb követelmények elé állítja az ítéletet mondó szakembert, hanem egyben a bizonyítás új lehetőségét is nyújtja. Így alkalmazza az archeológus Furtwängler (1853–1907) a morellianus módszert, másolataiból ismert antik szobrok meghatározására. E módszer egyik szép példája Pheidias Athéné Lemnia-szobrának rekonstrukciója: „Az eredetinek igen híresnek kellett lennie. Több márványmásolatot kívül... a szobor felső részének vésett köveken is maradtak különféle reprodukciói. Az eredeti bronzból készült, és nem templomi szobor volt... Az Athéné Parthenosszal való erős rokonság arra enged következtetni, hogy ez is ugyanannak a művésznél, Pheidiasnak a műve volt”¹⁶⁵. S csak ezen a ponton nyúl az írott forráshoz. A stíluskritikai módszert korán átvette a bécsi művészettörténeti iskola, mindenekelőtt Thausing (1835–1884), majd Wickhoff is propagálta, tanította. Igen jellemző módon, amikor Berenson, maga is Morelli követője, továbbfejleszti a stíluskritikai eljárást, és a stílus formális bizonyítékai mellett a kvalitásra hivatkozik, Wickhoff ezt mint visszaesést kritizálja, mert „Kutatás közben természetesen fontos a kutató szubjektivitása, azaz tehetőségének foka, az ábrázolás azonban végül a bizonyosságnak olyan fokáig kell hogy eljusson, amikor az eredményt már nem az egyes kutatóknak hiszik el nagyobb tehetsége miatt, hanem evidenssé válik a megfigyelt részletek sokasága és találó volta révén”¹⁶⁶. A stíluskritika kérdése itt már nem egyszerűen a tudományos módszer megválasztására vonatkozik, hanem általában azonosul a művészettörténet objektívításának problémájával.

Ebben a felfogásban válik általánossá a stíluskritikai módszer alkalmazása a századfordulónak s a huszadik század elejének művészettörténet-írásában. Ez a módszer érvényesül a képzőművészet kutatásának klasszikus területén, az itáliai művészet történetében, mindenekelőtt Adolfo Venturi (1856–1941) tanulmányaiban és nagyszabású itáliai művészettörténetében. A stíluskritikai vizsgálatoknak a középkori művészetre való kiterjesztésével jutnak el itt is egyéniségek ismeretéhez, mindenekelőtt a monumentális szobrászatot kutató Wilhelm Vöge, a monumentális szobrászattal és a kisművészetekkel, különösen az elefántcsont-szobrászattal foglalkozó Adolf Goldschmidt (1863–1944), majd a román kori szobrászat emlékeanyagának eddig nem is sejtett mennyiségét feldolgozó Kingsley-Porter (1883–1933). Feltételeken azonosított, csak működésük helyéről, műveikről elnevezett, úgynevezett „szükségnevevel”

vészettörténészek. A formák világos megkülönböztetésére való törekvés és Viollet-le Duc elveinek mindenekelőtt a boltozati formák meghatározó szerepének felismerése s a térpusok ebből kifejtett rendszere uralkodik Dehio (1850–1932) munkásságában, például Bezolddal közösen írt középkori építészettörténetében. Nem véletlen, hogy különös gondot fordít a XIX. században sokat művelt arányelmélet kutatására. Míg azonban elődei az arányokat általában a természetben és a műalkotásban közös, titokzatos matematikai alapelvekből vezetik le, Dehio az arányosságban racionális geometriai tervezési módszereket lát, és elsők között foglalkozik az arányelmélet dokumentumaival. Egész működésére, művészeti topográfiai kutatásaira, máig nélkülözhetetlen német művészettörténetére jellemző az, amit éppen az arányrendszer kutatásával kapcsolatban írt: „A történet számára nem az a kérdés, hisz-e vagy nem. Az a dolga, hogy amennyire csak lehet, kikutassa a hagyományt, és leírja az emlékeken”¹⁶¹. Ugyanígy szempontokból kiindulva írja meg Gurlitt (1850–1938) a barokk építészeti első történetét abban a sorozatban, amely Kugler középkori építészettörténetével vette kezdetét. Hasonló változásokra kerül sor a szakértők hagyományos fő területén, a képzőművészeti alkotások megítélésében is. Cavalcaselle és Crowe nem foglalkoznak a képek attribulálásának módszertanával, hanem a módszeres eljárásnak, az univerzális tudásnak kiváló példáját adják előbb a németalföldi, majd az olasz festészet történetében. Fejlődéstörténeti elképzelésük is szinte rejtve marad, mert miközben iskolaként és koronként haladnak előre, egészen a korai cinquecentóig, egyedül a művekre koncentrálnak. Ezek azonosítását vitatják meg a szakirodalom és a források gondos egybevetése alapján, ezek leírása, megfestésmódjuk, állapotuk, technikájuk elemzése a fő céljuk. Festészettörténetükben a történetiség szinte csak lappang az autopsziára támaszkodó elemzések mögött. Az általuk tárgyalt emlékeanyagot vette újból revízió alá Giovanni Morelli, hevesen kritizálva a differenciálatlan összehasonlításra hivatkozó műértők eljárását, s a természet-tudományos demonstráció egzaktságát kérve számon a művészettörténészeket. „Módszer híján a legfegyelmesezettebb természetű, a leggyakorlottabb szemű műértő is általánosan ingadozik ítéletében, és sohasem lehet egészen biztos a dolgában. Ez a módszer, azt hiszem, csakis a kísérleti lehet, az, amely Leonardo da Vincitől, Galileo Galileitől, Bacontól Voltáig és Darwinig a legnagyobb felfedezésre vezetett”¹⁶². Írásainak éppen ez a követelménye, a formák szisztematikus vizsgálata s a formális összefüggéseknek az írott források és hagyományok fölé helyezése a lényeges eleme, és nem egyes megállapításai, nem is az a kijelentése, hogy éppen a fülcimpák és a kezek formálásában nyilvánul meg a legkönnyebben felismerhető módon a művészek személyisége.

Kritikai tanulmányainak, amelyek jellemző módon egyáltalán nem igényelték a történeti összefüggés keretét, hanem a meglátogatott galériákat vetették sorra, rendkívül élénk visszhangjuk volt. A műértők tradícióit folytató szakemberek, mint a kiváló Bode (1845–1929) hevesen ellenézték Morelli ja-

ellátott művészegyeniségek népesítik be azokat a korszakokat, a bizánci és középkori művészet területeit, amelyeken eddig az egyéniség szerepét elvben sem tételezték fel. Nem véletlen, hogy ebben a folyamatban különös fontosságot kap az ilyen jelentőségében már Waagen által felismert könyvfestészet, amelyben éppen a könyvek sajátosságai, többnyire jól körülhatárolható kezelési idejük, helyük révén a stíluskritikai úton megragadható művészegyeniségek is elevenebb vonásokkal jelenhetnek meg.

Az objektívítás másik lényeges előfeltételét az írott források fokozott feltárása teremti meg. Ismeretük, kritikus alkalmazásuk előfeltétele a stíluskritikai munkának, ezért hitelességük, forrásértékük mérlegelése, alkalomadtán új, kiadatlan feljegyzésekkel való egybevetésük is, már a század elején, például Rumohr munkásságban megkezdődik. Különösen nagy jelentőségű az a munka, amelyet elsősorban Vasari életrajzyűjteményével kapcsolatban a Milanesi testvérek, főként Gaetano (1813–1895) végeznek. Ők jelentették meg bőséges jegyzetanyaggal és kommentárokkal ellátva, egyéb írott forrásokkal szembesítve azt a szöveget, amely a század második felében már valamennyi reneszánszkutatás nélkülözhetetlen bázisa.

A forráskutatás azonban nem áll meg a már ismert szövegek kritikájánál, hozzáférhetővé tételénél. A nagy történettudományi forráskiadások tömegesen tesznek hozzáférhetővé a művészettörténet számára is tanulságos okiratokat, elbeszélő forrásokat, művészetelméleti szempontból lényeges szövegeket. Új felfedezésekre is sor kerül. Ezek közül talán legjelentősebb a Fournai Dionysios neve alatt fennmaradt, úgynevezett *Athosi festőkönyv*. Didron (1806–1867), aki a könyvet az athosi festők használatában látja, s tőlük szerzi meg másolatát, a kéziratból mesze vezető, a nyugati középkori művészetre is vonatkozó tanulságokat von le: „Az amiens-i, reimsi, főleg pedig chartres-i szobrok elrendezése és felépítése nagy zseniről tanúskodna, ha ezeket egy picardiai, champagne-i vagy beauce-i művész tervezte volna, de mindehhez csak egy közönséges emberre volt szükség, ha olyan törvénykönyv volt a kezében, mint az Athos-hegyi”.¹⁶⁷

S itt már nem csupán eredeti szerepükben, az attribúciót alátámasztó jelentőségükben kiaknázva tűnnek fel az írott források, hanem kortársi tanúbizonyságokként is. A forráskritika új, nagy lehetőségét elsősorban az teremti meg, hogy – a korok sajátos értékelésére vonatkozó követelménynek megfelelően – a szövegeket nemcsak a műalkotások létre, dátumára és alkotójukra vonatkozó dokumentumokként kezdik használni, hanem a művészetszemléletre, a műalkotásokban kifejezett tartalomra, a mű és az alkotó társadalmi környezetére nézve is. Ez a törekvés érvényesül az antik művészettörténet forrásainak máig legteljesebb kiadásában, Overbeck (1826–1895) munkájában; s megindul a középkori források áttekintésének munkája is.

A forráskiadás történettudományi normáit legkövetkezetesebben a bécsi történetkutató intézet művészettörténészei, mindenekelőtt Eitelberger (1817–1885), majd Ilg (1847–1896) érvényesítik a művészettörténetben. Az általuk

indított *Quellenschriften* sorozat a bécsi iskola legfontosabb kiadványa, s folytatása valamennyi utódjuknak legfontosabb törekvése, egészen a teljes forrásanyagot összefoglaló Julius von Schlosserig. A *Quellenschriften* célját jellegzetesen a XIX. század művészettörténeti koncepcióinak megfelelően határozták meg: eredetileg a művészet és a művészeti technika történetének írott forrásait volt hivatott közreadni. Időközben ez a célkitűzés lényegesen bővült, s a forrásközlések széles körű kulturális korszakot adnak, nem egyszer megelőzve a forrásokban érintett korszakok művészettörténeti feldolgozását. A *Quellenschriften* abban a tekintetben is jelentős iskolája a művészettörténeti forráskritikának, hogy benne a legkülönbözőbb igényű publikációk jelennek meg: teljes források eredeti nyelvű, bilingvis vagy fordításban való kiadásai, szövegkritikai apparátussal ellátott közlések és bőséges idézetanyagot tartalmazó áttekintések, s végül a bizánci művészetről, majd a karoling korról is, egy-egy kor egészét szisztematikusan jellemző válogatások. Felszállan ezekben a közlésekben a csak a korszak eredeti tanúságai alapján megírandó művészettörténet lehetősége.

A forrástanulmányok szilárd alapra helyezésével, az írott források körének kibővülésével függ össze az ikonográfiai stúdiumok önállósulása. Ez a tudományág is abból az elképzelésből indul ki, hogy minden korszakot a maga művészi szándékainak megfelelően kell értékelni. Így tulajdonított nagy jelentőséget Didron az Athosi festőkönyvnek nemcsak a művészeti technikák keletkezése miatt, hanem elsősorban a képtémák összefüggéseinek és keletkezésének hiteles magyarázatát kutatva. Így foglalkoznak francia kutatók, Cahier és Martin meglehetősen korán, már az 1840-es években a bourgeois üvegfestmények programjával, kimutatva, hogy ezekhez a skolasztikus teológia szolgáltatta a programot. Ez a következtetés szoros kapcsolatban áll a művészettörténet-írás kultúrtörténeti eredményeivel, s azt a tételt támasztja alá, hogy a gótikus művészet ugyanolyan szellemi jelensége a középkori társadalomnak, mint amilyen a skolasztikus filozófia. Ezt a szemléletet legvilágosabban Springer, a német kultúrtörténetírás egyik legjelentősebb alakja fogalmazza meg, amikor arról ír, hogy a művészettörténet „eleven és szemléletes képet kell hogy rajzoljon a művészeti mozgás és fejlődés hordozóiról, tisztáznia kell, milyen gondolatok uralkodtak a művészek gondolkodásában, hogy ezek működésükben milyen útra tértek, és milyen cél elérésére törekedtek”.¹⁶⁸ Ennek a célkitűzésnek értelmében válik az ikonográfia egyházi képmagyarázatból a képzőművészetnek értelmében válik az ikonográfia egyházi tudományává, amelynek feladata nemcsak az ábrázolási típusok rendszeres kiderítése és rendszerezése, hanem felfogásuk kulturális előfeltételeinek tisztázása is. Az így értelmezett ikonográfiai stúdiumok túl is vezetnek a tisztán tartalmi magyarázaton, és kitérnek az átvitt értelmezés, a szimbolizmus jelenségeinek történeti helyét. A romantikusok számára a szimbolizmus elsősorban esztétikai alapelv volt. Mielőtt az ikonográfia tudománya nemcsak a képi nyelv szótárát állítja össze, de grammatikáját is érdeklődni kezd,

világosan elkülönülnek egymástól a művészetszemlélet egyes konkrét kor-
szakai. Springer elsőként kutatja rendszeresen a képi ábrázolások forrásait,
s rámutat, hogy a középkor ikonográfiájának forrásai csakis közismert gon-
dolatok lehettek, s nem lehet a szimbolikát titokzatos nyelvezetnek tekinteni.
Ezért hangsúlyozza a teológiai írások mellett a prédikációk jelentőségét.
Fontos szerepet játszik a középkori művészet céljainak ikonográfiai mód-
szerű megközelítése Franz Xaver Krauss (1840–1901) művészettörténeti kézi-
könyvében, amely a legteljesebben ad számot a középkori ikonográfia képi
forrásainak felderítésére irányuló kutatások eredményeiről, a Biblia paupe-
rum tipologikus ábrái, a népszerű bibliaillusztrációk mellett ő hívja fel a
figyelmet a középkori liturgia tudatát formáló és a művészet értelmezését is
meghatározó jelentőségére.¹⁶⁹ Az ikonográfiai értelmezésre támaszkodó mű-
vészettörténetnek nagyszerű összefoglalását s vele mindenekelőtt a középkori
művészet fontos kultúrtörténeti szintézisét is végül Émile Mâle (1862–1954)
alkotta meg. Mindezek a kutatások egyelőre rendszerint a hagyományos
„keresztény ikonográfia”, azaz a középkorkutatás keretei között maradtak,
de egyben megteremtik az előfeltételeket a módszernek későbbi korszakokra
való kiterjesztéséhez is.

A kultúrtörténeti módszerű művészettörténet-írás ezeket a módszertani
/v/mányokat elsősorban nagyszabású monografikus művekben kamatoz-
tatta. A század végének legsikeresebb, legtöbb kiadást megért könyvei kules-
gurának tekintett művészek monografikus életrajzai. Ilyen kulcsfigura volt
Burckhardt számára Rubens, így kerülnek sorra a nagy művészegyeniségek.
Bizonyos, hogy a közvetlenül megismerhető tényanyag igénye is közrejátszik
a művészpályák ábrázolásának elterjedésében, s e tekintetben az életrajzírás
művelői különösen sokat köszönhetnek a forráskritikai stúdiumok eredmé-
nyeinek, nem utolsósorban a művészlevelek kiadásainak. De nemcsak erről
van szó. A nagy egyéniség magába szívja környezetét, s a hangstúly a kulturá-
is, társadalmi környezetről egyre inkább a pszichológiai ábrázolásra tolódik.
gy válik a szépirodalmi igényű portré a monográfiák fő törekvésevé –
gyanez az igény szüli majd a nagy művészregényeket. Hermann Grimm
1828–1901) művészéletrajzai a múlt és a jelen egységének, a fejlődés teljes
ökéletesedésként való felfogásának jegyében keletkeznek. Így hivatkozik
Raffaello példájára: „Amikor Raffaello Pált ábrázolja az Athéni iskolán, ő
em a sziklaszilárd Péternek az egyház kardját hordozó társa, hanem szájá-
ól hízeglően zendül az őt barátságos kíváncsisággal körülvevő nép közé az
j tan, melyet elhoz az athénieknek. Azt mondja nekik Pál, hogy hiszen csak
aját költőiket kellene helyesen értelmeznünk ahhoz, hogy megértsek: régi hi-
iknek ugyanaz a tartalma, mint Krisztus tanításának”.¹⁷⁰ Ugyanilyen felfo-
ásban válik másik hőse, Michelangelo, egyéni sorsával az egész reneszánsz
ultúra sorsának megtestesítőjévé. Carl Justi erősebben hangsúlyozza a tör-
neti háttér szerepét: „Egy kor megértése szempontjából érdekes nyomon
övetni, hogy állapottai és irányzatai miként érintettek egy szabad és átfogó

szellemet, miközben átvonult ezen a koron, és hogyan tükröződtek ítéletében
ezek az érintkezések”.¹⁷¹ A mondat a Winckelmann-életrajzból való, de
ugyanilyen joggal állhatna a Velázquez-monográfia élén is: ahogyan Winckel-
mann figuráját szinte gyűjtőlencsének használja a XVIII. század művésze-
tének és művészeti gondolkodásának vizsgálatához, úgy már a spanyolor-
szági művészet iránti érdeklődését is Velázquez festészete kelti fel. Késői
Michelangelo-monográfiájában pedig a mester szobrászi oeuvre-jének töre-
déességét és befejezetlenségét nemcsak mint egyéni tragédiáját fogja fel, ha-
nem korszakalkotó jelentőséget is tulajdonít neki. Neki, Winckelmann élet-
rajzírójának nyilvánvalóbb volt, mint bárki másnak az a probléma, melyet
Winckelmann a helyes szobrászi munkamódszer kérdésével kapcsolott össze.
Justi szerint „Aki semmit sem tud keletkezéséről, (Michelangelo) Máté-szob-
rát befejezetlenül maradt reliefnek tekintené... Az alak úszóra emlékeztet,
akinek testét körülnyaldossák a hullámok... Festői szokások indították
módszerére”.¹⁷² Justi Michelangelo-felfogásának a kulcsa tehát az az ellen-
tét, amelyet a szobrász alapvetően festői látásmódja okoz. Michelangelo pá-
lyaképe itt a művészettörténet alapfogalmainak kutatásával érintkezik.

A XIX. századi művészéletrajzírás harmadik nagy képviselője, Henry
Thode (1857–1920) ugyanezt a tragédiát így magyarázta: „Messeze túlvázat
minket a személyiségen, ha a személyiséget szemléljük; odáig, ahol a történe-
lem által determinált nézetek és hatalmak uralkodnak, azok, amelyeknek
összebekezdhetetlensége világosan kifejezésre jutott munkásságában. Ezeket
röviden két szóval lehet jellemezni: antik szépségkultusz és a keresztény hit-
ben való elmélyedés”.¹⁷³ Azaz Thode számára Michelangelo már nem első-
sorban mint egyéniség, hanem mint szellemi erők hordozója jelenik meg, hi-
szen: „A zseni mint egy szellemi mozgalom terméke és egyben kifejezése lép
elő”.¹⁷⁴ És itt szakít a kultúrtörténet burckhardti hagyományával, magával
a kultúrtörténeti módszer alapvető kiindulópontjával is; a tényekből kiinduló
következtetés helyét módszerében az eszmék mozgásából való levezetés fog-
lalja el. Ez a fordulat Thode munkásságában már korábban bekövetkezett,
akkor, amikor Assisi Szent Ferenc alakjában ismerte fel a reneszánsz kezde-
tét. Ennek az értelmezésnek megfelelően a humanizmus és a reneszánsz „tar-
talma az egyéniség felszabadítása, s ez az általánossággal szemben a termé-
szet és vallás új harmonikus érzelmi felfogásában, nagyjából még a katolikus
hit korlátai között, tudattalanul azonban már ezeken túl törekedve szerez ér-
vényt jogainak”.¹⁷⁵ Egybemosódnak tehát a reneszánsz és a középkor Burck-
hardt számára még ellentétes fogalmai, és Assisi Ferenc éppúgy, mint Luther
és Michelangelo, ugyanannak a folyamatnak, egy azonos szellemi erők által
meghatározott kulturának csak egyes periódusait választják el egymástól.

A felfogás változásának azonban nemcsak módszerbeli okai vannak. A kö-
zép- és a reneszánsz művészet határai, amint erre Thode példája is utal,
részben azért válnak bizonytalanokká, mert a kutatók szeretnék összeegyez-
tetni az itáliai és az itáliai kívüli művészettörténet periódusait. Nyilvánvaló

ez a franciaországi művészettörténet-írásban. Eugène Müntz (1845–1902) Taine és Burckhardt reneszánsz-fogalmával dolgozik, s amikor gazdag kultúrtörténeti képben, sok újonnan felkutatott forrás alapján rajzolja meg a reneszánsz művészet társadalmi előfeltételeit, vagy vázolja Petrarca és a képzőművészet viszonyát, sohasem vonja kétségbe a korszakfogalom érvényét. Ugyanakkor a hasonló módszertani előfeltételekből kiinduló Courajod szembefordul a gótika utáni francia művészet kizárólag itáliai hatásokból való levezetésével, és a sajátos nemzeti fejlődés szerepét hangsúlyozza. A késői középkor francia művészete a reneszánsz sajátos, Itáliától független formáját jelenti, s Courajod meglepődik azon, „Hogyan is nem látták, hogy nincs semmi kettősség, hanem épp ellenkezőleg, egymásutánosság van a reneszánsz két fő iránya, a flamand és az olasz irány között. Kettőjük közül nem az itáliai volt a korábbi. Igaz, hogy az antik csírákkal való érintkezése mélységesen módosította”.¹⁷⁶ De az antikvitás Courajod számára hagyományt, követése pedig konzervatívizmust jelent. Ahogyan Thodénál a szellemi élet önállósult, úgy önállósulnak most Courajod számára a nemzeti, földrajzi környezet tényezői, s állandónak tekintett, történetfőltűtinek nyilvánított elemek jutnak vezető szerephez. Mindezek a jelenségek világosan utalnak arra, hogy a művészettörténeti gondolkodás egy korszaka véget ért.

Ez a korszak úgy múlt el, hogy a benne kidolgozott alapelvek, tudományos eljárások hosszú ideig változatlanul érvényesültek, s bizonyos értelemben ma is alapvetők a művészettörténeti munkában. A korszak kutatásait leszűrő kézikönyvek, művészlexikonok, corpusok, katalógusok, ikonográfiai kézikönyvek csak jóval később, nem egyszer csak a XX. század első évtizedeiben jelentek meg, amint még hosszú ideig új és új kiadásokban használatban voltak az egész tudománytörténeti szakasz eredményeit összefoglaló kézikönyvek: Kugler, Burckhardt, Waagen művei, Dehio munkái, Springer művészettörténete, a kor francia tudósai által írott, André Michel szerkesztésében megjelent Művészettörténet.

A századforduló: művészettudomány és művészettörténet

A XIX. századi művészettörténeti szemléletben a történetiség és a megalapozottság igénye a stílusfogalom erős széttagolódására vezetett. Miközben a fejlődés egységét kutatták, a folyamatos fejlődés egyre inkább formák, technikák, a műalkotás egészéből elkülönülő sajátosságok fejlődésévé vált. Azaz, a művészettörténeti fejlődés koncepciójának megalapozása során maga a fejlődés a művészetet kívülről érintette, akár úgy, hogy a művészeti alkotásnak magának csak egy kiragadott oldalát érintette, akár úgy, hogy a mozgást, a történetiséget a műalkotás külső, társadalmi vagy eszmei környezetében keresték. Ennek a helyzetnek a felismerése vezetett a század utolsó évtizedeiben

annak az igénynek a kialakulásához, hogy a művészettörténet magának a művészetnek a jelenségeiből induljon ki, s dolgozza ki a nem más tudományágtól kölcsönzött fejlődéstörténeti alapfogalmakat. A megelőző, a tényanyag analízisébe merülő korszakkal szemben ismét nagyobb szerepet kapnak a korábban, a filozófia keretei között kidolgozott általános kategóriák. Ezek között is legfontosabb szerephez a stílus jut, mint a művészettörténeti jelenségek sajátosságát, független történeti meghatározottságát érvényre juttató fogalom. E felfogás értelmében a stílus teszi önállóvá a műalkotásokat, s a művészettörténet is csak annyiban tarthat igényt az önálló tudomány, a művészettudomány rangjára, amennyiben az általában értett művészettel foglalkozik a stílus történetisége alapján.

Ezt a felismerést fejezi ki Alois Rieglnek az ornamentikatörténet alapvetését nyújtó könyve, amely jellemző módon *A stílus kérdései* címen jelent meg. Riegl vizsgálata a textilművészet ornamentikájából indul ki, és célja Semper tanainak, továbbá a Semper-féle elmélet alapján Conze (1831–1914) által a görög geometrikus művészet kezdeteiről kidolgozott nézeteknek a kritikája. Riegl érvelése szerint a textilis művészet és vele a geometrikus ornamentika az elvontság magasabb fokán áll, s így elsőleges nem lehet. Az újkőkori régészeti eredményeire hivatkozva támasztja alá azt az elméleti úton levezetett, végső soron a művészeti formák hegeli rendszeréből eredő tételt, amely elmentmond Semper elméletének: „a plasztikus alakítást régebbinek, primitívebbnek, a felületen alakított ifjabbnak, rafináltabbnak nevezhetjük. Egy általános nedves agyagból jól-rosszul megmintázni, miután egyszer adva volt az emberben az utánzás ösztöne, az emberi értelemnek semmilyen magasabb rendű tevékenységét nem igényelte, hiszen a minta – az élő állat – készen megvolt a természetben. Míhelyt azonban első ízben kellett ugyanazt az állatot egy adott felületre lerajzolni, karcolni, festeni, ehhez valóságos alkotó cselekvésre volt szükség. Mert ebben az esetben nem a mintaképként meglevő testet utánózták, hanem a sziluettet, a körvonalat, amely nem létezik a valóságban, s amelyet előbb szabadon fel kellett találnia az embernek.”¹⁷⁷ Riegl tehát tagadja azt a tételt, hogy a művészeti stílus az anyagból és a technikából automatikusan jön létre. A művészet kiindulópontja véleménye szerint nem egyszerűen az eszközkészítés, a termelés, hanem a valóság utánzása. Az utánzó-készség működése azonban még nem hoz létre valódi művészetet. „Végül azonban hozzáfogtak, hogy magából a vonalból művészeti formát alakítsanak anélkül, hogy eközben közvetlen, kész természeti előképet tartottak volna szem előtt. Ezek az alakítások a szimmetria és ritmus alapvető művészeti törvényeinek figyelembevételével történtek.”¹⁷⁸

A művészeti formák születésében tehát a természet utánzásának különös, művészi formája valósul meg. Hiszen a művészeti forma sajátos törvényszerűségeivel nem lép a természetet kívülré; a szimmetria és a ritmus jelen van a természet alkotásaiban is, a művészet azonban tökéletes tisztaságban jutja érvényre a természetből kölcsönzött törvényeket.

- 73 Perrault, Ch.: *Parallèle des anciens et modernes* (1688). Fontaine i. m. 115. és költeménye: *La Peinture* (1668) uo. 114.
74 Roger de Piles: Garas: EA 185.

A klasszicizmus és a romantika

Justi, C.: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. Leipzig, 1866–1872; Lifsic, M.: „Winckelmann és a polgári világnézet három korszaka” (1933). *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, 1973;
Zeiler, R.: *Klassizismus und Utopie*. Stockholm, 1954; Hietzer, Th.: *Goethe und die bildende Kunst*. Leipzig, 1948; Landsberger, Fr.: *Die Kunst der Goethezeit*. Leipzig, 1931;
Nivelle, A.: *Kunst und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*. Berlin, 1960; *Probleme der Kunstwissenschaft I. Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*. Berlin, 1963;
Schmitz, H.: *Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben*. Berlin, 1921; Kampphausen, A.: *Gotik ohne Gott*. Tübingen, 1952; Clark, K.: *The Gothic Revival* (1928). London, 1962³.

- 75 Winckelmann: *Gondolátok...* (l. 236. old.)
76 *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) 8. 4. §. 2. Joh. Winckelmanns Werke. Stuttgart, 1847. I. 334.
77 uo. 8. 4. §. 9. i. m. 337.
78 Adam Friedrich Oeserhez Rómából, 1756-ban írt leveléből. Winckelmann: *Antike und deutsche Klassik*. Herausgegeben von Wilhelm Senff. Leipzig, é. n. 180–181.
79 *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch*. (1760) uo. 238.
80, Lessing: *Laokoon* (1766). Kiadása: *Laokoon, Hamburgi dramaturgia*. Budapest, 1963.
81 Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums I*. I. §. 5. i. kiadás 15.
82 Uo. I. I. §. 1–2.
83 Winckelmann: i. m. VIII. I. §. 4. i. kiadása 299 sk.
84 *A Monumenti antichè inediti* előszava (1767) a német fordítás: *Von der Kunst der Zeichnung der alten Völker* (Werke, 1847) alapján. 4. §. 204. i. h. 583. és 3. §. 9. i. h. 535.
85 Diderot: *Essai sur la peinture* (1766). *Œuvres de Denis Diderot*. 13. Paris, 1798. 375.
86 Du Bos: *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris, 1719. Fontaine: i. m. 197. nyomán.
87 Hogarth: *The Analysis of Beauty*. London, 1753. E. G. Holt: *A Documentary History of Art*. New York, 1958. II. 264. nyomán.
88 Reynolds: XIII. akadémiai beszéde, 1786. december 11-én, Holt II. 279. nyomán.
89 uo. 282.
90 uo. 285.
91 Addison: *Chevy Chase* (1711). *English Critical Essays* (Sixteenth, seventeenth and eighteenth Centuries), selected and edited by E. D. Jones. London, 1952. 239.
92 Walpole: *The Castle of Otranto* (1764) London, 1964. Preface to the second Edition, i. h. 12.
93 Walpole: *Anecdotes of Painting in England*. Strawberry Hill, 1762. Clark K. i. m. 42 sk. nyomán.
94 Gilpin (1748): Frankl: *The Gothic...* 433. nyomán.
95 Price: *An Essay on the Picturesque as compared with the Sublime and the Beautiful...* London, 1764. Frankl: i. m. 440 sk. nyomán.
96 Pope: *Eloisa to Abelard* (1717), idézi Clark i. m. 29.
97 Laugier: *Essai sur l'architecture*. Paris, 1753. Frankl: i. m. 401. nyomán.
98 Goethe: Kritikája J. G. Sulzer *Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung* című művéről (1772). *Goethes Sämtliche Werke*. 33. Stuttgart–Berlin, 1940. 15.
99 Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Künste, wörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*. Második kiadás. Leipzig, 1773–75.
100 Goethe: *Italianische Reise*. Werke 27. Stuttgart–Tübingen, 1830. 135 sk. (Velence, 1786. október 8.)
101 *Einführung in die Propyläen* (1798) Sämtliche Werke 33. 108.
102 *Nach Falconet und über Falconet* (1775) uo. 40.
103 *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (1788) uo. 57.
104 uo. 58.
105 Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Bevezetés VII.
106 Schiller: *A naiv és a szentimentális költészetéről* (1795) vö.: *Válogatott esztétikai írásai*. Budapest, 1960.

- Forster: *Ansichten vom Niederrhein von 1790*. Idézi Frankl: i. m. 444 sk.
107 Schinkel: *Entwurf zu einer Begräbniskapelle für Ihre Majestät die Hochselige Königin Luise von Preussen* (1810). Jantzen, H.: *Die Gotik des Abendlandes*. Köln, 1962. 236. nyomán.
108 Wackenroder: *Herzensergüssen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796). Wie und auf welche Weise man die Werke der grossen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohle seiner Seele gebrauchen müsse. Szövegkiadás R. Benz utószávvál: Stuttgart, 1969. 72.
109 Fiorillo: *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*. II. Hannover, 1817. 356.
110 Wackenroder: i. m., 49.
111 Goethe: *Italianische Reise*, i. kiadás, 161. (Bologna, 1786. október 18.)
112 A. W. Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*. Stuttgart, 1884. 17.
113 Hegel: *Estztikai előadások*. Magyarul: Budapest, 1955. és *Estztika*, rövidített kiadás. Budapest, 1974. Az idézetek: Hegel: *Ästhetik*. Szerk.: Fr. Bassenge: Berlin–Weimar 1965. alapján.
114 Bevezetés IV., i. m. I. 71.
115 I. rész 3. fejezet, 1. 2. A. m. I. 173.
116 II. rész, II. szakasz, Bevezetés, 2.; i. m. I. 423.

A XIX. század

- Petraru, C.: *Inhaltsproblem und Kunstgeschichte*. Wien, 1921; *Historismus und bildende Kunst. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts* Bd. I. München, 1965; Sloane, J. C.: *French Painting between the Past and the Present*. Princeton, 1951; Badt, K.: *Die Kunst Céannes*. München, 1956;
Benckard, E.: *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*. München, 1917; Heiland, S.–Lüdecke, H.: *Rembrandt und die Nachwelt*. Leipzig, 1960; Grümm, H.: „Raphael's Ruhm in vier Jahrhunderten.” *Das Leben Raphael's*. Berlin, 1872; Ferguson, W. K.: *The Renaissance in Historical Thought*. Cambridge (Mass.), 1948;
Schlosser, J. v.: *Carl Friedrich von Rumohr als Begründer der neueren Kunstforschung*. Rumohr: *Italianische Forschungen*. Frankfurt a. M., 1920; Kaegi, W.: *Jacob Burckhardt*. Basel, 1947–1950;
Gantner, J.: *Schönheit und Grenzen der klassischen Form*. Wien, 1949; Zeitler, J.: *Die Kunstphilosophie von H. A. Taine*. Leipzig, 1901; Abraham, P.: *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*. Paris, 1934; Schlosser, J. v.: „Die Wiener Schule der Kunstgeschichte”. *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung* 13 (1934); Lifsic, M.: „Marx és az esztétika” (1932), *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, 1973.
118 *Delacroix Naplója*. Budapest, 1963. Válogatta: Kampis Antal, fordította: Faludi János (MF) 45. (1824. április 11.)
119 uo. 131. (1850. október 16.)
120 Fromentin, E.: *Les maîtres d'aujourd'hui* (1876), magyarul: Régi mesterek. Budapest, 1908.
121 Delacroix: i. m. 69. 1834. keltetés nélkül.
122 Schnaase, C.: *Geschichte der bildenden Künste I*. második kiadás, Düsseldorf, 1866. 18.
123 Kugler recenziója Schnaase művészettörténetéről (1850): Waetzoldt, i. m. II. 92. nyomán.
124 Kugler: *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*. Előszó a második kiadáshoz (1847). III. kiadás, Leipzig, 1867. I. VI.
125 Rumohr: *Italianische Forschungen*, id. kiadás, 91 skk.
126 Hegel Rumohrról: *Estztikai előadások*, I. rész, I. i. m. I. 423; I. rész, III. C. 3. b. i. m. I. 287.
127 Rumohr: i. h. 372.
128 uo. 572.
129 Passavant: *Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* I. Leipzig, 1839.
130 Waagen: *Kunstwerke und Künstler in England* I. Berlin, 1837. 223 sk.
131 Waagen: i. h.
132 Kugler: i. m. 297.
133 Kugler: i. m. I. 333.
134 uo. 210 sk.
135 Kugler: *Geschichte der Baukunst III. Geschichte der gotischen Baukunst*. 1859. 6 sk.
136 Heine: *Németszág IV.* (1844).

- 137 Burekhardt: *Die Baukunst der Renaissance in Italien. Gesammelte Werke* II. Berlin, é. n. 31.
 138 *Cicerone*, II. rész, I. (Leipzig, 1904) 109.
 139 uo. 667.
 140 uo. 546.
 141 uo. 329.
 142 *Die Baukunst der Renaissance*... id. kiadás, 84.
 143 Burekhardt: „Rembrandt”. Előadás 1877. november 6-án. *Kulturgeschichtliche Vorträge*. Leipzig, é. n. 133.
 144 Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 1819. §. 43. Idézet a Probleme der Kunstwissenschaft I. 147. nyomán.
 145 Bötticher, K.: *Die Tektonik der Hellenen* I. §. 2. Második kiadás. Berlin, 1874. 25.
 146 Marx: *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*. Budapest, 1962. 73 sk.
 147 Proudhon: „A művészet társadalmi rendeltetése” (1865). Fodor István fordítása, megjelent: *A szocialista realizmus*. szerk.: Kőpeczi Béla. Budapest, 1970. 114.
 148 Courbet nyilatkozata a Courrier du Dimanche 1861. december 25-i számában: Gauss, Ch. E.: *The Aesthetic Theories of French Artists from Realism to Surrealism*. Baltimore, 1849. 10.
 149 Castagnary: *Salons de 1857-1870*. (Paris, 1892). Sloane i. m. 63.
 150 Vitet: *Monographie de l'Église Notre-Dame de Noyon*. Paris, 1845. Frankl: *The Gothic* 524. nyomán.
 151 Viollet-le-Duc: *Vitrail című, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. IX. Paris, 1868. 380.
 152 uo. I. V.
 153 Taine: *Philosophie de l'art*. Hatodik kiadás. Paris, 1893. I. 54.
 154 uo. 71.
 155 uo. 14.
 156 uo. 122.
 157 Pugin (1836 körül): Clark i. m. 139. nyomán.
 158 Ruskin: *Modern Painters* (1843–1860). Everyman's Library kiadása. London, é. n. I. 23.
 159 Ruskin: *The seven Lamps of Architecture* (1849). uo. 1907. 34 sk.
 160 *Stones of Venice* (1851–1853) uo. é. n. III. 10.
 161 Dehio és Bezold: *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes* II. Stuttgart, 1901. 563.
 162 Morelli: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei von Ivan Lermoloff*. Die Galerien zu München und Dresden. Leipzig, 1891. 4.
 163 Friedländer, M. J.: *Von Kunst und Kennerschaft*. Oxford-Zürich, 1946. 148.
 164 uo. 154.
 165 Furtwängler, A.: *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur* (1898) München, 1911. 22.
 166 Berenson, B.: „Rudiments of Connoisseurship.” *The Study and Criticism of Italian Art*. Second Series. London, 1902; Wickhoff recensziója: *Kunstgeschichtliche Anzeigen* I. (1904) 26.
 167 Didron: *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*. Paris, 1845, a német kiadás: Schäfer, G.: *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*. Trier, 1855. 14. nyomán.
 168 Springer: „Kunstkenner und Kunsthistoriker”. *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*. Második kiadás, II. Bonn, 1886. 399.
 169 Krauss: *Geschichte der christlichen Kunst*. II. Freiburg im Breisgau, 1897. 263 skk.
 170 Grimm: *Das Leben Raphaels* (1872). Harmadik kiadás, Berlin, 1896. 4 sk.
 171 Justi: *Winckelmann und seine Zeitgenossen* (1866–1872). Harmadik kiadás, Leipzig, 1923. I. 5.
 172 Justi: *Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen*. Leipzig, 1900. 358.
 173 Thode: *Michelangelo und das Ende der Renaissance* I. Berlin, 1902. 340.
 174 uo. II. 1903. 9.
 175 Thode: *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* (1885). Wien, 1934. 14.
 176 Courajod: *Leçons professées à l'École du Louvre*. (1887–1896) II. Paris, 1901. 292.

A századforduló

A művészettörténet és a művészettudomány módszertanához:

Tietze, H.: *Die Methode der Kunstgeschichte*. Leipzig, 1913; Utitz, E.: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*. Stuttgart, 1914–1921; Wulff, O.: *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst*. Stuttgart, 1917; Hedicke, R.: *Methodenlehre der Kunstge-*

schichte. Strassburg 1924; Coellen, L.: *Über die Methode der Kunstgeschichte*. Darmstadt, 1924; Puder, W.: *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte*. Berlin, 1926; Passarge, W.: *Die Philosophie der Kunstgeschichte der Gegenwart*. Berlin, 1930; Frankl, P.: *System der Kunstwissenschaft*. Brünn, 1938; Antal, F.: „Remarks on the Method of Art History.” *Burlington Magazine* 91(1949); Sedlmayr, H.: *Kunst und Wahrheit*. Hamburg, 1958; Hauser, A.: *Philosophie der Kunstgeschichte*. München, 1958; Feist, P. H.: *Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft*. Leipzig, 1966; Kleinbauer, W. E.: *Modern Perspectives in Western Art History*. New York, 1971.

Egyes kiemelkedő egyéniségekről:

- Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, herausgegeben von J. Jahn. Leipzig, 1924;
 Sedlmayr, H.: „Die Quintessenz der Lehren Riegl's.” *Riegl, Gesammelte Aufsätze*. Augsburg, 1929;
 Pacht, O.: „Alois Riegl.” *Burlington Magazine* 55 (1963); Tietze, H.: „Max Dvořák.” *Kunstchronik*, 1921; Neumann, J.: „Das Werk Max Dvořáks und die Gegenwart.” *Acta Historiae Artium* VIII (1962);
 Faensen, H.: *Die bildnerische Form. Die Kunstanschauungen Konrad Fiedlers, Adolf von Hildebrand und Hans von Marées*. Berlin, 1965; Schlosser, J. v.: „Stilgeschichte” und „Sprachgeschichte” der bildenden Kunst. München, 1935; Strauss, G.: „Heinrich Wölfflin. Forschen und Wirken.” *Festschrift zur 150-Jahr-Feier der Humboldt-Universität zu Berlin*. Berlin, 1960;
 Bialostocki, J.: „Iconografia e Iconologia”. *Enciclopedia Universale dell'Arte* VII. Venezia-Roma, 1958; Heckscher, W. S.: „The Genesis of Iconology.” *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*. Berlin, 1967. III.
 177 Riegl, A.: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin, 1893. 2.
 178 uo. 3.
 179 uo. 24.
 180 *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* (1899). *Gesammelte Aufsätze*. Augsburg, 1929. 31.
 181 *Spätromische Kunstindustrie* (1901) II. kiadás, Wien, 1927. 19.
 182 uo. 123
 183 uo. 14.
 184 uo. 392.
 185 Zola: „Az 1868. évi Salon.” *Válogatott művészeti írások* (MF) Budapest, 1961. 117.
 186 Duranty: *La nouvelle peinture. A propos du Groupe d'Artistes qui expose dans les Galeries Durand-Ruel* (1876). Paris, 1946. 39.
 187 Meier-Graefe: *Impressionisten*. II. kiadás. München-Leipzig, 1907. 21.
 188 Weisbach, W.: *Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit*. I. Berlin, 1910. 2.
 189 Kondakov: *Histoire de l'Art byzantin considéré principalement dans les miniatures*. Édition française, I. Paris-Londres, 1886. 100 sk.
 190 Strzygowski: „Süden und Mittelalter”. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*. XII. (1919) 323.
 191 *Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000*. Wien, 1926. 144.
 192 Riegl: *Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte* (1905). *Gesammelte Aufsätze*. Augsburg, 1929. 119.
 193 Dehio: „Über die Grenzen der Renaissance gegen die Gotik.” *Kunstchronik* 11. (1900); *Kunst-historische Aufsätze*. München-Berlin, 1914. 59.
 194 Fiedler: „Modernen Naturalismus und künstlerische Wahrheit.” (1881) *Schriften über Kunst*. I. München, 1913. 172.
 195 *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1876) uo. 39.
 196 Fiedler: *Über die Beurteilung*... uo. sk.
 197 Hildebrand: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893). Hetedik kiadás, Strassburg, 1910. 7.
 198 Croce: „La critica e storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti” (1919). *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*. Bari, 1934. 17.
 199 Wölfflin: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. München, 1886. 48.
 200 uo. 2.