

SÁRMÁNY-PARSONS ILONA | MÜNCHEN MODERNISÉGE.

AZ 1880-AS ÉVEK MÁSODIK FELE ÉS

A SECESSION MEGSZÜLETÉSE

Miért hezitál még ma is a szűkebb szakmai művészettörténet-írás, hogy bátran modernnek merje nevezni a nagybányai kolónia első festőit? Miért indítja a legifjabb művészettörténész-generáció csak 1903 vagy 1905 utánra datálva a „végre nemzetközi szempontból is érdekesnek”, azaz korszerűnek tartott magyar festészetet az ún. Magyar Vadak és a Nyolcak eredményeivel?

Az utóbbi esztendőkre precíz, mikrofilológiai kutatásai kétséget kizárólag bizonyítják, hogy ez a szemlélet bizony immár száz esztendőre megy vissza. Megfogalmazói – más témában elévülhetetlen érdemeket is szerzett képviselői – először a napisajtóban alakították ki ezt az „ítéletet”. A generációs ellentétekkel megterhelt művészeti konkurenciaharcot művészeti és gyakran politikai ideológiákkal is összekapcsoló ifjú kritikusnemzedék, újságírók, publicisták és művészeti menedzserek 1906–1914 között a pillanatnyi szócsaták hevében sokszor igazságtalanul kérdőjelezték meg az idősebb generáció eredményeit, az írásaikban megfogalmazott értékítéleteket később tényként értelmezték, majd a kor túlélő tanúi évtizedekkel később akár professzori katedráról is hirdethették ifjúságuk indulatos értékítéleteit. Így mintegy száz éven keresztül meghatározták a szakma fő vonulatának azt az 50-es évek óta megkérdőjelezhetetlen és – látszólag – máig megfellebbezhetetlen szemléletét, miszerint nálunk a modernitás elkésett, és ha megszületett is, csak akkor volt hiteles, ha Párizst követte.

Annyira dominálta gondolkodásunkat az, hogy a historizmus kora művészettörténeti szempontból „felemás” volt, hogy még a 1980-as években is „pseUDO-művészetként” bélyegződött meg a szakirodalom vitáiban megannyi kismester munkássága. Az ítélezők fejében meg se fordult, hogy talán hitelt lehetne adni a másképp gondolkodóknak is, akik pályájuk kezdetén vagy derekán, az 1870-es, 1880-as és 1890-es években mindent megtettek annak érdekében, hogy a „haza és haladás” ügye összeforrjon, és hogy az ország kultúrája – ha méreteiben (a művek számát tekintve) szerényebben is – legalább szellemi és esztétikai kvalitásait illetően egyenrangúvá váljék a Nyugat-Európában virágzó művészeti étellel. Nemcsak a historizmus festészetének és a század utolsó harmadában virágzott tájkép- és életképfestészetnek volt évtizedek óta „rossz sajtója”, hanem még a nagybányaiak, Rippl-Rónai, Vaszary életműve is „félmodernnek” számított, és egy láthatatlan, de nagyon is érzékelhető elvárásrendszer szelektált az életművek között, mi több, az életműveken belül. Legtöbbször az ún. „müncheni festészet” magyar képviselői, közülük is a zsánerfestészetet művelők kerültek sommásan a giccspfestészet kategóriájába, vagy legalábbis az esztétikailag még elfogadható alkotások mezejének a peremére, a derekas művésziparosok szintjére, hiszen mind témaválasztásuk, mind stílusuk annyira korhoz és iskolához kötött, hogy a 20. századi, más művészetszemléleti elvárások felől közelítő ítélezők az egyéniség minimális jeleit is nehezen voltak képesek körükben felfedezni.

Az egyszerűség kedvéért Fülep Lajos nevével fémjelmezhetjük ezt a historiográfiai hagyományt, melynek a századelőn ő volt az egyik úttörője és kíméletlenül következetes kiépítője.¹ Az ifjú kritikus nem állt egyedül ezzel a véleménnyel 1907 táján sem, majd negyven év múltán késői tanítványai, akik az 1950-es, 1960-as évek elején tanultak tőle – akár közvetlenül, akár indirekt módon – tovább vitték az ő feltétlen Párizs-centrikusságát, Cézanne-imádatát, és ki nem mondott, de gyakorlatilag minden Németország felől jövő művészeti hatással való szembefordulását. A Párizs-centrikusságot (amit az irodalomban és a kritikai életben az Ady-kör és a Nyugat néhány tagja is évtizedekre bevésített a magyar értelmiségi elit lelkébe) ők, a századelő művészetének első jelentős eredményeket felmutató tudományos feldolgozói kapcsolták össze a valamivel

Az értékelés problémái

később induló radikális művészeti avantgárral. A Nyolcak és a náluk is radikálisabb művészcsoportok újrafelfedezését nagyban segítette, hogy törekvéseik integrálhatók voltak abba a kulturális mezőbe, ahol a nemzetközi baloldali mozgalmakhoz és a plebejus színezetű politikai forradalmi hagyományhoz való viszony volt nemcsak a haladás, de a vállalható esztétikai értékeknek is a fokmérője.²

Kevés olyan magyar kultúrtörténeti összefoglalás van, amelyben a kiegyezés kori nemzedék, vagyis az azt követő három évtized művészi (pontosabban festészeti és szobrászati) vívmányait – az urbanisztika és az építészet kivételével – ne becsülnék le, mint nem igazán korszerű, modern, hanem már a maguk korában is elkésett alkotásokat. Amit a szakma a szakkönyvekben kialakított, átvették a rokon szaktudományok is, és leértékelődött a historizmus építészete, a történeti festészet, a paraszti zsáner, a korai magyar plein air – úgyszólván minden, ami 1900 vagy még inkább 1908 előtt született. A millennium késő historizmusa mintegy az esztétikai elmaradottság paradigmájaként szerepelt a rokon tudományok kézikönyveiben, és rendszeresen összeboronálták a politika jobboldali tendenciáival és a nacionalista törekvésekkel. A publicisztikában persze még erősebb ez a balítélet. Míg a cseh vagy a lengyel művészettörténet-írás máig nagy becsben tartja saját historizmusának mestereit,³ a magyar szakmai közvélemény egy része fanyalog mind a történeti, mind a zsánerfestészet vagy a tájfestés példáit illetően.⁴ A művészettörténeti megközelítéseket mintha Magyarországon a kellenél is keményebben átírta volna a politikai szándék, akár tudatosan, akár ösztönösen, az öncenzúra rejtett reflexei által vezérelve.

Nem a relativizálás, hanem a toleráns pluralitás kibővített értékrendjének alkalmazása lehet az, ami a különféle egyéni művészi utak egymásmellettségéből nem kíván egyedül üdvözítőnek kikiáltani egyetlen szűk ösvényt sem a modernitás és a modernizmus széles mezőjében. A művészi kvalitás magában is bonyolult és összetett kritériumát szem előtt tartva újra át kell vizsgálni a kor festészeti termését; minden életművet, esetenként festményt, a művészi szándékot, a téma- és stílusválasztás motivációját megszületésének körülményei között, a kor intellektuális atmoszférájában, a hely által meghatározott lehetőségek és szakmai-szellemi elvárások ismeretében kell rekonstruálni, de retrospektív ideológiai elvárások nélkül. Ez lehet az egyetlen tisztességes útja a magyar festészeti – és szélesebb értelemben vett – művészeti örökség újraértelmezésének, esetenként egy-egy életmű vagy mester újbóli felfedezésének.

A müncheni festészet, a müncheni iskola és annak magyar vonulata olyan kérdése a magyar festészet történetének, amely a 20. század első évtizedének a közepén zajló rivalizálások, generációs ellentétek, következképp lázadások, hatalmi harcok eredményeképp már akkor teljesen átitatódott ideológiával. A maradiság, a konzervativizmus, a tehetségtelenség és az utólagos, többnyire történelmietlen elítélés konstrukciói mögé süllyesztett el valós értékeket, az epigonok felől ítélte meg még azokat az úttörő mestereket is, akik – mint minden soká élő generáció nagy öregjei – nem tudták magukévá tenni a húsz vagy negyven évvel fiatalabbak ízlésvilágát és új eszményeit.⁵

Amikor a Magyar Nemzeti Galéria részánja magát, hogy megrendezzen egy – az első pillanatban egyáltalán nem modernnek tűnő – kiállítást, amely arra hivatott, hogy felmérje, mennyi hófehér folt van ezt a korszakot illetően a szakmai térképen, egyben felvázolja azokat a feladatokat is, melyek azokra várnak, akik majd alapos, sokévnnyi forráskutatás után újra fogják rajzolni a 19. század második felének festészettörténeti tablóját, ahol Székely Bertalan, Munkácsy Mihály vagy akár Benczúr Gyula mellett ismét megfelelő perspektívába kerülhet Baditz Ottó (1849–1936), Feszty Árpád (1856–1914), Pataky László (1857–1912), Vágó Pál (1853–1928), Zemplényi Tivadar (1864–1917) vagy akár Strobentz Frigyes (1856–1929) alakja.

München sokféle arca közelnézetben

A müncheni iskola hatását Magyarországon szakmailag negatívan ítélték meg. Pedig azalatt a fél évszázad alatt, amikor jelentős tényezőnek számított a magyar festészet történetében, maga is rendkívül differenciált volt, nemcsak belső periódusait, gyakran egy-egy kiemelkedő tanáregyéniséghez köthető különböző stílustörekvéseit és műfajait, hanem az 1880-as évek derekától a magániskolák és a kiállítások,

továbbá egyesületek szerepét tekintve is. Az időben oly kiterjedt félszázad alatt legalább három hullámra lehet bontani az ott tanuló művészek sokaságát. Ezt elsősorban Lyka Károly nyomán tehetjük, aki kettőről beszélt, mert a saját korosztályát, a Hollósy körül csoportosulókat még nem számozta meg. Ez a három hullám többé-kevésbé három generációt jelent: az első az 1840-es években, a második nagyjából az ötvenes években és a harmadik a hatvanas években és utána született művészekből tevődik össze, bár aszerint is megkülönböztethetők, hogy melyik évtizedben kezdtek Münchenben tanulni. Természetesen vannak kisebb életkori eltérések is, attitűd és hajlam így egy, a dátum szerint az idősebbekhez tartozót az ifjabbak csoportjához köthet (pl. Hollósy esetében), vagy esetleg fordítva.

A magyar festészet vonatkozásában véleményem szerint nem „müncheni iskoláról”, hanem müncheni *iskolákról* beszélhetünk,⁶ és nemcsak a professzori osztályokat – a „Piloty-iskolát”, a tájfestést vagy a zsánerfestést tanítókat, vagy éppen Wilhelm von Diez iskoláját – illetően választhatók szét a tendenciák, de éppen az 1890-es években történt nagy stílár és világnézeti paradigmaváltást illetően is, amikor Münchenben is megvalósult a modernnek intézményi formát öltő kiválása a historizmus dominálta művészeti életből.⁷

Amikor 1892-ben megalakult a Secession, több éves érlelődés és stílár kísérletezés eredményei voltak már mögötte, és egy olyan művészeti-esztétikai szemléletváltás, amelyet a város irodalmi-publicisztikai elitje intenzíven befolyásolt, sőt – nem túlzás – készített elő. Ezt a váltást az egyesületbe belépő egyes festők korábbi stíluskísérletei teremtették meg, akik ahányan voltak, annyiféle egyéni változatát alakították ki a modern művészi látásmódnak. Visszatekintve, a művészettörténész szakma rendszerező hagyománya szereti homogén csoportba ötvözni az egyes művészcsoportok stílusát, pedig erre a korszakra, az 1890-es évek minden egyes európai művészársulására éppen a stílár pluralizmus a jellemző, az, hogy nem képeznek egységet. A manifesztumok, kiáltványok – amennyiben vannak – igen tág és általános esztétikai elvek nevében szállnak síkra, habár az új művészi egyesületek születésénél mindig ott munkálnak kultúrpolitikai szempontok és a műtárgypiac meghódításának rejtett (többnyire elleplezett) szándéka is. Szigorú, tisztán elvi esztétikai megközelítése egy művészi stílusrak nem létezik; abban a pillanatban, amikor egy egyén vagy csoport a nyilvánosság elé lép, az többnyire összefonódik anyagi, hatalmi, esetenként politikai motivációkkal is.

Mi volt tehát az a történeti, szociológiai, világnézeti, esztétikai és művészetszemléleti háttér Münchenben, amelyben azok a festők éltek, akik megteremtették a 19. század második felének magyar festészetét? A jelen tanulmány az 1880-as évek végének, az 1890-es évek elejének Münchenét igyekszik rekonstruálni, ehhez azonban el kell helyezni a várost az akkori Európa kapcsolatrendszerében. Előjáróban szeretném újfent hangsúlyozni, hogy a festészeti termés Münchenben mindig, még az Akadémia látszólagos egyeduralma idején is sokrétű, színes és nagy százalékban magas esztétikai minőségű volt. Több, egymástól nemcsak műfaját illetően, hanem szemléletében és esztétikai preferenciáiban is különböző irányzat élt egymás mellett, néha egy-egy tanár iskolája köré csoportosulva, vagy egy-egy befutott mester műtermének a hatósugarában. A differenciálódás természetes folyamat volt, az egyes mesterek alkati, elvi és művészet-stratégiai különbségeiből fakadt. A későbbi, a 80-as évek végén történt konfrontálódást nem annyira a művészek, mint inkább a kritikusok indították el, többnyire a tájékozódás, a tisztázás szándékával; az értékelő vita azonban gyakran elvív és moralizálzóvá vált, illetve hatalmi és presztízskérdések szövevénye fonta át. A műpiaci lehetőségek beszűkülésével konkurenciaharcba csapott át a hagyományos historizáló művészfelfogás és a naturalizmus, a *l'art pour l'art*, vagy más, aktuális modernizációs, azaz a korszerű művészeti megújulás kérdései körüli küzdelem.

Ehhez járult hozzá a század utolsó másfél évtizedében az individuum minden iskolai hagyományt elvileg is szétfeszítő, egyre erősödő kultusza, amely minden festőnövendék elé azt a vágyképet vetítette, hogy igazán nagy (zseniális) művésszé váljon, azaz stílusa egyszeri és megismételhetetlen legyen. Ahhoz,

hogy valaki kitűnjön az akár jó átlagból, valami újat, addig még soha nem látottat kellett teremtenie. A régi mesterművek elemzése, technikájuk, stílus eszközeik megértése először követésükhöz vezet (ekkor még a témaválasztás is historizál), majd a hagyományos műfaji, tematikai kötöttségeket feszegetve saját jelenkoruk témáit igyekeznek a régi nagymesterek nyelvén megörökíteni, sokszor naturalista hűséggel kötődve a modell esetleges megjelenéséhez. Végül a saját művészi egyéniség kifejezésre juttatása mind erősebben dominál, és egy új, addig még nem látott, most már egyéninek nevezhető stílusötvetet kísérletez ki az ifjú mester, ami a kortárs reflexiók szerint is egyéni és új. Ez a vázlatos és sematikus fejlődési út nem minden magyar festőnek adatott meg, de szinte mindegyikük elindult rajta; tehetsége, szerencséje és megannyi más tényező határozta meg, hogy sikerült-e egy olyan egyéni, belső kohézióval bíró életművet teremtenie, amely azoknak a jelentős művészegyéniségeknek a körébe emeli, akik képesek új szintézisbe fogni a München Akadémiáján elsajátított, mimézisen alapuló festészeti hagyományt a mindenkori jelen, azaz a modern kor élményvilágával, emberképével. Egyfelől korszerűnek, modernnek kellett lenni, tehát meg kellett felelni a modern művészet követelményeinek, másfelől pedig jellegzetesen egyénit, újat kellett nyújtani.

Ahhoz, hogy a kint élő, ott tanuló fiatal vagy már beérkezett magyar festők körüli művészeti közeget és atmoszférát, a város művészi élete nyújtotta lehetőségek sodrását és választásait megértsük, mindenképp szem előtt kell tartanunk, hogy domináns irányzatból is többféle volt; nincs „müncheni festészet” mint olyan, csak „müncheni festészetek” voltak, azaz párhuzamosan választható irányzatok, amelyek közül minden egyes művésznövendék azt választotta, amelyikre alkata, temperamentuma, intellektuális és etikai felkészültsége predestinálta, bár néha ebbe is beleszólt a szerencsés véletlen vagy a fátum.⁸

Körpanoráma az 1880-as évek derekáról

1886-ban a Német Birodalomba integrálódott Bajor Királyságban trónutódlási válság lépett fel. A labilis idegrendszerű és hihetetlenül költséges II. Lajost (1864–1886) beszámíthatatlannak deklarálták, és megfosztották trónjától, majd röviddel ezután, amikor – zavaros és máig tisztázatlan körülmények között – a Starnbergi-tóba fulladt, nagybátyja lett a bajor uralkodó, aki a szintén súlyos ideggyógyász szenvedő Ottó herceg (1886–1913) (a legitim trónörökös) helyett régensherceggént igazgatta Bajorországot. Luitpold (1886–1912) 1912-ben bekövetkezett haláláig mindent megtett annak érdekében, hogy München legalább a kultúrában ne veszítse el kiemelt nemzetközi szerepét, mint Németország vezető „művészeti városa” (*Kunststadt*).

A Wittelsbach-dinasztia évszázados mecénási tevékenysége, az 1808-ban alapított Királyi Képzőművészeti Akadémia, a nemzetközi tekintélyű múzeumok, műgyűjtemények és Németország legerősebb *Kunstvereinj*a (azaz művészeti egyesülete) a várost a század utolsó harmadára nemcsak a német, de az európai műtárgypiac egyik legfontosabb fórumává tette. A kedélyes és provinciális, évszázados, katolikus hagyományokban gyökerező világlátást és életvitelt őrző, azaz az érzékek kultúráját (színház, zene, képzőművészetek) ápoló, a *Gründerzeit* iparosodási hullámát részben mellőző bajor főváros, München egészen az első világháborúig jelentős tényező volt Európa képzőművészeti életében.

Carl E. Schorske 1981-ben írt úttörő kultúrtörténeti elemzésében az osztrák fővárost elemezte úgy, mint az érzékek kultúrájának legjelentősebb közép-európai centrumát, de ez nem jelenti azt, hogy Bécs lett volna az egyetlen ilyen, a „szó kultúrájával szemben” az érzékek kultúráját ápoló város. Német nyelvterületen az egész katolikus délnémet régióban találunk olyan városokat (München, Drezda, Würzburg), ahol századokon keresztül a magaskultúra azon ágai álltak a mecenatúra érdeklődésének a középpontjában, amelyeket az ellenreformációtól fogva mind az egyház, mind a világi hatalmak támogattak, így a színház, a zene és a képzőművészetek ápolása nyomta rá a bélyegét a helyi kultúra színképére. Így München sokban rokon volt Béccsel, de miután nem volt birodalmi központ, kulturális jelentőségben nem tudott igazán versenyezni a császárvárossal. Ahol sikerrel kelt versenyre, az éppen a képzőművészeti oktatás volt,

melynek támogatása négy generáción keresztül a legfontosabb kulturális feladatnak tűnt a Wittelsbach-dinasztia számára.⁹ 1878 és 1900 között a korabeli statisztikák szerint megkétszereződött a városban élő művészek száma, és a biztos megélhetési forrást jelentő kézművesipar, iparművészeti tárgyak termelése is bámulatos gyorsasággal növekedett. A régiségboltok száma 1886-ban 42 volt, 1912-ben 61, mi több, a műkereskedések és a művészeti kiadók (ezek mindenkor grafikai lapokat is árusítottak) ugyanebben az időben 65-ről 133-ra szaporodtak.¹⁰ Arról nincs statisztika, hogy pontosan hány művész élt a városban ezekben az évtizedekben, de arról van adat, hogy néhányuk (Franz von Defregger, Franz von Lenbach vagy Franz von Stuck) oly jól kamatoztatta tudását és hírnevét, hogy milliommossá vált (1913-ban a müncheni milliomos polgárok listáján egyébként számos műkereskedő is szerepelt).¹¹

A Luitpold régenshercegről elnevezett korszak, a *Prinzregentenzeit* első évtizede még kétségtelenül München kulturális (és gazdasági) fénykorának része volt, és rangja, jelentősége mint a modern művészeti-irodalmi kísérletezések ihlető helyszíne még akkor is megmaradt, amikor a müncheni Secession vesztett jelentőségéből – vezető mesterei átköltöztek Berlinbe. 1901-ben azonban Hans Rosenhagen berlini művészeti író és kritikus hírhedtté vált kétrészes cikkében, amit a *Der Tag* folyóirat közölt, már a címben is deklaráta, hogy művészeti központként München napja már leáldozott.¹² Ez ugyan így nem volt igaz, de ekkorra a többi rivális város is (Berlin, Bécs, Darmstadt és Drezda) sikeresen versenyzett vele képzőművészeti centrumként.

A festészet korszerűsítésének, megújulásának évei, a képzőművészeti életben paradigmaváltást hozó 1890-es évek valójában 1888-cal kezdődtek, de előkészítésük (mint sok más európai művészeti központban) a bajor fővárosban is az irodalomban történt, amikor 1885-ben fellépett egy fiatal írógárda, és vezetőjük Michael Georg Conrad¹³ megalapította a *Gesellschaft* című irodalmi lapot.¹⁴ Conrad programadó cikke támadást jelentett az epigon-klasszicizmussal szemben és jelszavai „realizmus, naturalizmus és becsületesség” voltak. A lap tudatosan kereste az égető társadalmi problémák által kiváltott polémákat. Mellette a francia naturalisták, Émile Zola és Guy de Maupassant írásait is publikálta, és teret adott többek között Gerhart Hauptmann és Berta von Stuttner írásainak is. Öt év múlva, 1890 decemberében megalakult a *Gesellschaft für modernes Leben*: a társaság vezetőinek névsorához szinte mindenki hozzátartozott, aki a századvég modern müncheni irodalmában jelentőset alkotott.¹⁵ A társaság felrázta München hagyományokba merevedő kulturális életét, és fokozatosan felgyorsuló modernizálódási folyamatot indított el, amelynek során egymás után alakultak az 1890-es évek első felétől kezdve az új, immár egymással is élesen konkuráló kulturális egyesületek.¹⁶ Az egyik leghosszabb életű és emlékezetes kulturális eseményeket, hangos botrányokat kavaró egyesületnek az 1891 novemberében alakult, egyetemi diákokból összeálló *Akademisch-Dramatischer Vereinnak* a törzskávéháza éppen az a Café Lohengrin volt, ahol a magyar festők, a Hollósy-kör tagjai is rendszeresen találkoztak.¹⁷ Ez a pezsgő irodalmi szcéna elengedhetetlenül fontos volt a fiatal, szélesebb művészeti esztétikai kérdések iránt is nyitott festők számára, bár elsősorban a németek (pl. Lovis Corinth) vettek benne igazán részt, a külföldiek csak szemlélői maradtak.

A művészeti másolóipart, a reprodukciók, a nyomatok sokszorosítását mint ízlésromboló, a kreativitást gúzsba kötő kereskedelmi gyakorlatot a kortársak közül sokan (így Thomas Mann is) végzetesnek látták München művészeti jövőjére nézve. Természetesen ez is része volt a müncheni művészeti piacnak, de csak egyik szektora. 1896 után a kulturális színpék átalakult, de az ihlető miliő nem tűnt el. Az iparművészet, a formatervezés és a virágzó irodalmi élettel szorosan összefüggő grafika és tipográfia egyre több tehetséget igényelt és nagyobb súlya lett. A müncheni Secession utolsó, még saját pavilonban rendezett kiállításán 1897-ben már a Jugendstil dominált. Schwabing bohém világában ott voltak már a Blauer Reiter mesterei, és a világirodalmi jelentőségű írók (Thomas Mann, Heinrich Mann, Frank Wedekind) itt írták láttelepeiket a korról, a Gründerzeit válságáról, amelyből kinőttek.

Milyen volt hát ennek az aranyló napnyugtának a művészeti, szorosabban képzőművészeti színeképe, és hogyan illeszkedtek bele az ottani magyar művészkolónia tagjai, a magyar festők?

A festészet metamorfózisai

A 80-as évek végén az irodalmi forrongás mellett a festészetben is elindult egy gyors átrendeződési folyamat, amelynek a nyitánya az 1888-as Glasपालast-beli kiállítás volt. Az addigi nemzetközi kiállítások közül ennek volt a legnagyobb, már-már szenzációszámra menő anyagi sikere, ami azt eredményezte, hogy ettől fogva évenként rendeztek nemzetközi kiállításokat ebben a londoni Crystal Palace mintájára épült hatalmas kiállítási csarnokban. Mivel anyagilag ezek már nem voltak olyan kedvezők, mint a ritka korábbiak, fokozódó véleménykülönbségek forrásai lettek a szervezők körében.¹⁸

Az 1888-as nemzetközi kiállítás esztétikai-művészeti szempontból is mérőföldkő lett a német festészetben belül; felgyorsított egy olyan stíluskeresést, amelynek számos párhuzama született részben egy időben, részben kis fáziseltéréssel Európa-szerte. Ezt a folyamatot a festészet modernizáló-

dásának szokás nevezni; a szakirodalom nagy része egyre gyorsuló, egy irányba, szinte lineárisan fejlődő törekvésnek látja, és a konzervatívnak bélyegzett művészeti *status quón* való áttörésként szereti ábrázolni (ld. az áttörés kora stb.).¹⁹ Ezáltal a változás eredményeit egy keskeny – minden másnál radikálisabb – stílusvonulatra korlátozza ez a diskurzus, holott egy olyan bonyolult, soktényezős kulturális mező állandó belső mozgásáról van szó, ahol a régi és az új, a konzervatív és a forradalmi egymással való éles konfrontálásának mítosza nemcsak leegyszerűsíti a kor panorámáját, de meghamisítja a számos egyidejű, értékes egyéni vagy csoportos teljesítmény jelentőségét is, és kirekeszti azokat a történeti emlékezetből. Az impresszionizmus minden más törekvést elhalványító kultusza (amit az utolsó három évtized nagy média-visszhanggal kísért nemzetközi kiállításai csak megerősítettek) még jobban háttérbe szorította mindazokat a stílusokat, amelyek az akkori modern kortárs élet más kérdéseit dolgozták fel a vizualitás nyelvén, mint Monet és barátai. Hogy ezek mögött a preferenciák mögött mennyire nagy szerepe volt a műtárgypiac nyomásának, arra csak Robert Jensen úttörő könyve óta lett figyelmes a kutatás.²⁰ Ez a leegyszerűsítő szemlélet már az 1888-as kiállítás értékelésével elkezdődött, ugyanis az évtizedekkel később leírt visszaemlékezésekben csak egy



1. Wilhelm Leibl: Parasitlánýfej, 1880 körül.
ÖGB, Wien (kat. 184)

név maradt meg jelszóként, hogy az ízlésváltást mint drámai fordulatot szimbolizálja: a francia Jules Bastien-Lepage (1848–1885) neve.

Nemcsak Bastien-Lepage és a hozzá hasonló franciák, de a skótok (közelebbről a *Glasgow Boys*nak nevezett csoport), a „hangulatfestészet”, az ún. „finom-naturalizmus” és a szimbolizmus képei is más stílusideálokat képviseltek, mint az előző évtizedek vezető festői által művelt és lényegében minden műfajban domináló historizálás. Ez a historizálás a zsánerfestészetben nemcsak a témaválasztásban volt tetten érhető (a 17. századi németalföldi zsánerfestészethez hasonló parasitképek, kocsmajele-

netek, katonaképek vagy rokokó szalonképek), hanem abban is, hogy képviselői – az *Altmeistertum* ápolói – igyekeztek minél hívebben követni egy-egy régi mester (pl. Rembrandt vagy Pieter de Hooch) technikáját, szín- és tónusvilágát, a komponálásmódot és az ecsetkezelést.²¹

Hidak az alternatív múlt, a félmúlt és a jelen, azaz a különböző kortárs kísérletezők felé azért voltak már korábban is. Az 1869-es, legendássá vált nemzetközi művészeti kiállításon a francia festészet „fenygyereke”, Courbet (1819–1877) mellett (aki személyesen is jelen volt Münchenben a kiállítás idején) a másik revelációt a fontainebleau-i iskola, azaz a barbizoniak, és különösen Corot (1796–1875) festészete jelentette.²²

A következő újító csoport Wilhelm Leibl köre, a *nur-Malerei* német mesterei voltak (1. kép).²³ Barbizon képviselői és elsősorban Millet (1814–1875) hatása mint búvópatak újra és újra meghihlették a német tájképfestészetet, a következő erőteljes hatást pedig a hágai iskola hűvös színvilágú realizmusának poézise hozta meg. A harmadik nagy hatású, különféle új festői látásmódokat ihlető kiállítás-sorozat az évtized végén indult el, amikor Anders Zorn (1860–1920) könnyed ecsetkezelésének virtuozitása, vagy a bátor helyiek, Uhde, Liebermann, Trübner (1851–1917), Zügel (1850–1941) és Gotthardt Kuehl (1850–1915) 1888 előtti stíluskísérletei időről időre friss impulzusokat hoztak München tradíciókat őrző és ápoló festészetébe.

A kortársak és az utókor véleménye szerint az 1870-es évektől Wilhelm von Diez²⁴ volt a legjobb tanár az Akadémián. Kedvenc témáit a harmincéves háború korából és eseményeiből merítette (sok mesterien megfestett paripával és elszántan küzdő harcossal). A másik elhivatott tanáregyéniség Diez tanítványa, a korán sikereket arató és tanári pozícióba kerülő Ludwig von Löfftz (1845–1910) volt. A jelenleg tárgyalt korszakban már Löfftz vált a fontosabb mesterré, 1879-től professzor, 1891–1899 között az Akadémia igazgatója. Oktatói módszeréről egyik tanítványa, Karl Schaffner-Bern igen szemléletes leírást adott.²⁵ A magas művészeti mérce, hiteles etikai alapú művészi elkötelezettség, egyben a művészi egyéniség sajátosságainak a tiszteletben tartása a tanítványok esetében is azt eredményezte, hogy Löfftz át tudta adni az elengedhetetlenül szükséges technikai tudást anélkül, hogy megbéklyózta volna tanítványait.²⁶ A magyarok közül sokan választották őt, így például Zemplényi Tivadar (1864–1917) és Vaszary János (1867–1939), de a viszonylag kevés ott tanuló osztrák festő közül is hozzá csatlakoztak a nyugtalan, önmagukat kereső fiatalok (pl. Josef Engelhart [1864–1941]).

Milyen képeket láthatott az a jelentős számú magyar festő, aki 1888-ban alaposan megnézte a Glaspalast-beli gazdag és lenyűgözően változatos festészeti anyagot? Milyen konkrét művek jelentették a pillanatnyi szenzációt, és melyek hatottak később, mélyebb és alaposabb szemléleti változásokat inspirálva? Milyen kortárs kritikák, vélemények befolyásolták ízlésüket, értékítéletüket? Milyen művészeti események kavarták fel a város életét akkor, amikor a legnagyobb létszámban éltek Münchenben magyar festők, amikor a magyar bohém világ nem Magyarországon pezsgett, hanem Münchenben?

Az újságok a 19. század második felében párizsi példára a német napilapok is sorozatokban mutatták be – rendszerint nemzeti iskolánként – az „anyagot”, a képeket és szobrokat. Míg a néhány elit művészeti folyóirat, így a *Zeitschrift für Bildende Kunst*²⁷ vagy a széles polgári közönség számára írt, népszerűsítésre törekvő és gazdagon illusztrált *Die Kunst für Alle* kritikusi az idősebb generáció óvatos, konzervatív ízlését képviselték, és ennek megfelelően szelektáltak a képek közül, addig a napilapokban sűrűbben kaptak szót a fiatalabb újságírók és szerencsés esetben egészen kiváló, friss szemléletű szakemberek is.

1888 váratlan fordulatot hozott nem csak a festészet, hanem a müncheni, sőt, a német képzőművészeti kritika világában is. Egy kiemelkedően nagy tudású, varázslatosan író, karizmatikus hatású fiatal művészettörténész kezdte meg kritikusi pályáját a *Münchner Neueste Nachricht*nél: Dr. Richard Muther.²⁸ (A titulus azért fontos, mert Muther már ahhoz a kritikusi generációhoz tartozott, amelynek művé-

A tájékozódás iránytűi: korszakváltás a művészetkritikában

szettörténeti diplomája volt, és nem amatőrként, zornalisztaként, vagy kritikát is művelő festőként írt a kortárs kiállításokról, hanem mind szakmailag, mind stílustörténeti és esztétikai szempontból is kiválóan felkészült volt.) Az újság tulajdonosa, Georg Hirth,²⁹ München egyik legbefolyásosabb liberális kultúrpolitikus – ma úgy fogalmaznánk: médiairányítója és kultúrmenedzsere – bízta meg a feladattal, hogy ismertesse a nemzetközi kiállítás anyagát. Georg Hirth azok közé a ritka művészeti irányító egyéniségek közé tartozott, akik miután az egyik stíluskorszakot diadalra segítettek, a következő művészeti korszaknak is domináns irányítói maradtak. Eredetileg, az 1870-es évek elejétől fogva ő volt – többek között nemzetgazdasági megfontolásból – a német neoreneszánsz stílus egyik legfőbb támasza és propagátora az iparművészetek terén. Hirth tudott haladni a korrallal, igen nyitott szemléletű volt, és a haladásban, az állandó, folyamatos fejlődésben szenvedéllyel hívó liberális politikusként figyelte a változásokat, így maga is a stílári megújulás híve lett. A 80-as évek végétől támogatta az új stíluskísérleteket, majd a müncheni Secession egyik mecénása és a *Jugend* folyóirat megalapítója lett. A *Münchner Neueste Nachrichten* egyébként a délnémet régió legolvasottabb lapja volt, amely véleményformáló súllyal bírt. Hirth, aki reneszánszrajongóként már több éve ismerte a reneszánszkutató ifjú Muthert, maga is jó tollú művészeti író volt; 1888-ban Mutherrel közösen írt egy kiváló színvonalú kiállítási vezetőt a müncheni, majd egy évvel később a berlini képtárról (*Cicerone durch die Münchener Pinakothek*, illetve *Cicerone durch die Berliner Gemäldegalerie*).

Hirth rávette Muthert, hogy az 1888-as nemzetközi kiállítás művészeti anyagáról ő írja meg újságjának a heti részletes műkritikát. A híres müncheni Kupferstichkabinett szakmai vezetőjeként Richard Muther már addig is sok kortárs művésszel volt kapcsolatban, mert akkoriban még szokás volt, hogy a festők, grafikusok múzeumi gyűjteményekben eredetiben is tanulmányozták a régi nagy mesterek rajztechnikáját vagy metszeteit. A fiatal művészekkel való állandó eszmecsere folytán Muther igen járatos volt a kortárs művészet kérdéseiben is. Mi több, a gyűjtemény számára kortárs festőktől is vásárolt lapokat (pl. James McNeill Whistlertől [1834–1903]), valamint japán metszeteket is, és állandóan járatta a legmodernebb francia és angol művészeti folyóiratokat. A Kupferstichkabinett rövid időn belül a türelmetlen, útkereső fiatal művészek főhadiszállása lett, ahol nap mint nap esztétikai és művészetpolitikai viták folytak. (A későbbi müncheni Secession festői közül többen ehhez a baráti körhöz csapódtak.) A nemzetközi kiállítás ismertetése kiváló alkalom volt arra, hogy Muther a nyilvánosság elé vigye az új művészi elképzeléseket, ideálokat.

Mindezidáig a müncheni művészetkritikát idős, konzervatív felfogású urak dominálták. A legtekintélyesebb közöttük Friedrich Pecht volt, az 1886-tól kiadott *Die Kunst für Alle* megalapítója. A festőből lett, tájékozott és nagy tudású kritikus szenvedélyes német nacionalista volt, ki nem állhatta a franciákat, különösen az impresszionistákat. A Piloty-iskola és bizonyos harminc évvel korábbi művészeti ideálok védelmezőjeként szilárdan hitt a hagyományos műfaji hierarchiában (vagyis hogy még mindig a történeti festészetnek kell a kor vezető műfajának lennie); az ő szemléletét közvetítette – még ha kissé enyhítve is – folyóiratának többi szerzője is. Velük szemben lépett fel Richard Muther, akinek Hirth az újságja első oldalán lévő feuilleton részt biztosította június 2-től augusztus 31-ig, hogy a 3218 kiállított műből a legjobbakat válassza ki, és ismertesse a közönséggel. Muther kombattáns és magával sodró, polémikus stílusban írt kritikái bombákként csapódtak be az addig békés müncheni képzőművészeti életbe. Tizennégy kritikában fejtette ki nézeteit a modern festészet feladatáról, és értékelte az általa megfogalmazott elveknek megfelelően az egyes festők műveit, illetve munkásságát. Elsőnek a műfajokat, utána a pillanatnyilag legjelentősebbnek tartott festőket (Liebermann és Uhde),³⁰ majd – akárcsak Pecht – a különböző nemzeti festészeti iskolák, a spanyolok, angolok, hollandok-belgák, olaszok stb. anyagát mutatta be, legutoljára hagyva a franciákat, akiket ha nem is dicsért minden szempontból, de igen magasra értékelt, ellentétben a legtöbb német kritikussal.³¹

Elsősorban a fontainebleau-i iskola, különösen François Millet példamutató szerepét emelte ki, mint a német művészeket ért legfontosabb hatást. Elméletileg az egyik legfontosabb tárcsa a *Das moderne Zeitgemälde* (modern kortárs-képnek lehetne nehézkesen fordítani), melyben az embereket munka közben ábrázoló képeket vette sorra. Muther számára akkor ez volt a modernség: „Mert a modern kép lényegi jellemzője az, ahogy a modern élethez közelít. A 19. század kulturális képe, ami ma rendszerint a hajdani történeti kép helyébe lépett, abból a helyes elvárásból indult ki, hogy csak a jelen élő valóságából lehet művészt megformálni.”³² Ebben Muther közösséget lát a kor irodalmi realizmusával, melynek szintén célja, hogy a népet munka közben is ábrázolja. Ennek az irányzatnak a képviselője Muther nézete szerint az ún. „szegényember-festészet” („Armeleutemalerei” [sic!]); úgy látja, hogy ez az irányzat is Franciaországból jött, legalábbis a nehéz fizikai munka nagyméretű, monumentális ábrázolásai, melyek Courbet és Millet festészetére vezethetők vissza. A szegények, a megnyomorítottak és a társadalom számkivetettjeinek életnagyságú ábrázolása valóban ekkor vált a képzőművészeti kiállítások állandó témájává, hogy vagy tizenöt éven keresztül ezzel a képtípussal próbálkozzon minden olyan fiatal művész, aki őszinte szociális érzékenységgel próbált kortárs témához nyúlni.³³ A témák látszólagos közönségessége, minden megszépítést és esztétikus finomítást kerülő naturalista őszintesége még vagy egy évtizeden keresztül vita tárgyát képezte a dekorum régi ideáljához ragaszkodó konzervatív kritikusok és a modernség képviselői között.

Éppen ez a téma-problematika volt az, amely a Münchenben élő magyar festőket szinte kivétel nélkül megragadta, és kísérletezésre bátorította. A híres német kortárs festők közül Liebermann, Uhde és Gottfried Kuehn ekkori képei jelentették a közvetett ihletet, de a kiállításon, vagy a később, Párizsban látott franciák is, Bastien-Lepage mellett Raffaelli (1850–1924), Cottet (1863–1925) vagy Alfred Roll (1846–1919, 2. kép), a belga Meunier (1831–1905), sőt az angol Herbert Herkomer (1849–1914) munkásábrázolásai is. Muther kiállítás-ismertetéseiben egyszerűen kihagyta a méltatásból az évszázados sémák rutinjából élő képeket, helyettük csak a szokatlan, merész és témájában realista vagy naturalista megközelítést tartotta jövőbe mutatónak, modernnek. Ezért lettek számára 1888-ban a német festészetben belül Uhde és Liebermann a legfontosabb modern mesterek. (Egy taktikai kivételt neki is tennie kellett: Franz von Lenbach portréfestészetét ő is méltatta, hiszen a jól karakterizált Bismarck-portrét festőjét, a város koronázatlan művészfejedelmét nem lehetett egyszerűen „leírni”, tudomásul sem venni.) Muther 1888-as kritikái nemcsak művészkörökben kavartak vihart, de a szélesebb németországi művészvilágban és a patrióta közönség soraiban is. A szerző fenyegető leveleket kapott, az újság szerkesztősége tiltakozó írásokat, de Hirsh kitarított forrófejű kritikus mellett, így a modern német festészet mibenlétének kérdését többé nem lehetett levenni a napirendről. Ettől kezdve szinte mindenkinek, aki kortárs képekről írt,



2. Alfred Roll: Leány tejesvödörrel, 1887. Musée d'Orsay, Párizs © Peter Willi – Artothek

így vagy úgy állást kellett foglalnia valamelyik oldalon, és megindult a lassú, de megállíthatatlan polarizálódás, ami nemcsak a Secession megalakulásához vezetett (ennek egyébként megint csak volt gazdasági, műpiaci háttere is, ti. szélesíteni kellett a kiállítási lehetőségeket az egyre népesebb festőkolónia számára), de ahhoz is, hogy a festők maguk is rákényszerültek, hogy intellektuálisan is megkíséreljék a maguk számára tisztázni, hogy milyen irányba folytassák tovább a festést, saját egyéni stílusuk kidolgozását.

Ez az elméleti-esztétikai tisztázás nem egyedül Muther érdeme volt, bár az úttörő szerep és a „nagy elbeszélés”, gyakorlatilag az új kánon első, történeti és esztétikai felvázolása vitathatatlanul az ő teljesítménye. Írásstílusa példát mutatott, szárnyakat adott egy sor olyan művészeti íróknak is, akik addig nem írtak képekről. Egy időre visszavonult a müncheni kritikai életből, mert idejét a nagy szintézis írása kötötte le, a 19. századi európai festészet történetének első olyan összefoglalása, amely nemcsak a német és francia festészetet tekintette át, de minden nagyobb nemzetét is. Célja a festészet sokszempontú fejlődésének, stílusváltozásainak elemzése volt, a legújabb stíluskísérleteket is belefoglalva.³⁴ Muther a folyamat belső logikáját kívánta megragadni. Egyetemi oktatóként szisztematikusan, tudományos igénnyel fogott a feladathoz, de a távolságtartó, tudományos elemzést megpróbálta a legújabb, modern stílustörekvések szubjektív hangú védelmével ötvözni, így a szöveg néhol vitairattá alakult, ami nem kevés szakember felháborodását váltotta ki. A három vaskos kötetet kitevő munka részletekben jelent meg 1893 februárjától kezdve, párhuzamosan a müncheni Secession első kiállításával, így a modern német festészet megszületésének része és egyben dokumentuma is lett. Joggal lehet bestsellernek nevezni, és hatása nem állt meg Németország határain, mindenki, akit egy kicsit is érdekelt a modern festészet, elolvasta, írók, költők (Bécsben pl. Hoffmannsthal) írtak lelkes recenziókat róla, és csodálták élvezetes, fordulatos stílusát. Két éven belül lefordították angolra is,³⁵ és – bár hatástörténete még nincs rekonstruálva – angolszász nyelvterületen is iránytűként szolgálhatott Európa 19. századi festészetének feltérképezéséhez.

Miközben Muther a szintézisen dolgozott, helyette más kritikusok léptek csatasorba a *Münchner Neueste Nachrichten* kritikai rovatában, hogy átnevelhessék a hagyományos képi látásmódhoz szokott közönséget az új vizuális hatásokkal dolgozó stílus kísérletek megértésére és elfogadására. 1889-ben a Glaspalast-beli nemzetközi kiállítás anyagát Otto Julius Bierbaum³⁶ ismertette, hogy majd a későbbiekben a *Pan* és az *Insel* kiadványaiban folytassa a modern stílusok és festők népszerűsítését, míg a következő esztendőben pedig Fritz von Ostini³⁷ adta fejét művészetkritikák írására, akit Georg Hirth 1896-ban a *Jugend* főszerkesztőjévé nevezett ki. Ostini ettől fogva ugyancsak a képzőművészeti kritikaírás egyik jeles mesterének és a modern művészeti törekvések fáradhatatlan támogatójának számított. Így 1890-re összeállt az a kultúrpolitikai, kultúrmenedzseri és kritikai szellemi irányító gárda Münchenben, amely néhány esztendőn belül előkészítette és sikerre vitte azt a művészet szemléleti és esztétikai paradigmaváltást, amit a kortárs életből merítő újfajta realizmus és naturalizmus, a Jugendstil és az azzal összefonódó Jugendstil-szimbolizmus együttesen jelentett a német festészetben, és megindította a változásokat a többi művészeti műfajban, az iparművészetben és az építészetben is.³⁸ A kortárs újságírásban sokszor „új-München” vagy „új-müncheni”-ként szerepeltek mindazok a törekvések, amelyek ekkor az újítás igényével léptek fel a bajor fővárosban.

Az évenkénti nemzetközi kiállítások: 1889, 1890, 1891

A Glaspalast évente megrendezett kiállításain a nemzetközi anyag mellett egyre nagyobb teret nyertek a több évtizedes müncheni, az Akadémián tanított zsáner- és tájfestői hagyománnyal szembe forduló, immár „modernként” elkülönülő csoportot alkotó német festők is, akik ettől kezdve jelentős hatást gyakoroltak a legfiatalabb, még tanuló nemzedékre. Még mindig túl sok kép töltötte meg tapétaszerűen a termeket, de a nemzetekénti csoportosítás segítette a tájékozódást. Ezeken a nemzetközi kiállításokon a látogatók nagyon sokféle külföldi kortárs mester stílus kísérleteivel ismerkedhettek meg. Évenként más-más iskola vagy munka került a figyelem középpontjába, de a kritikusok véleménye is gyakorta eltért abban,

hogy mit emelnek ki a rengeteg kép tengeréből. Egyáltalán nem volt közömbös, hogy egy-egy mester melyik művét adta abban az évben a kiállításra. Ha befutott festőről volt szó, akkor néha a kevésbé jelentős művek és kevés számú kép is elég volt ahhoz, hogy a kritikusok hosszan taglalják az illető teljesítményét, de a leghatásosabb az volt, amikor egy viszonylag koherens csoport vagy egy mester egy teremben állított ki. Többnyire ekkor még „nemzeti iskolák” vagy regionális helyi festőiskolák együttesen léptek fel, és a kritikák ebben a csoportosításban értékelték a csoportteljesítményt, a közös jellegzetességek lényegére tapintva. Ez történt, amikor az ún. hágai iskola vonult fel jelentős kollekcióval, amikor 1891-ben a skót festők állítottak ki jelentős számú képet, vagy amikor Böcklin 17 régebbi művét küldte el Itáliából. Érdeemes felsorolni azokat a saját korukban legjelentősebbnek tartott műveket, amelyet a magyar festők is láthattak.

Jules Bastien-Lepage egyik nagy feltűnést keltő műve, *A koldus* (1880, Musée des Beaux-Arts, Tournai) már 1883-ban szerepelt a Glaspalast nemzetközi kiállításán, de nem keltett feltűnést. 1888-ban a *Pauvre Fauvette* (Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow), egy tájkép és két kisebb méretű férfiportré képviselte stílusát, de a közben elhunyt festő hírneve ekkor már megingathatatlan volt. (Lyka Károly visszaemlékezéseiben ekkorra teszi a *Szénagyűjtők* bemutatását is, de ez nincs a hivatalos katalógusban, és mivel más korabeli kritikák sem említik, Lyka valószínűleg tévedt.)³⁹ Közismertek voltak szoros követőjének, Pascal Dagnan-Bouveret-nek (1852–1929) a képei is, miután rendszeresen nyertek érmekeket a párizsi Salonban, és sok folyóirat közölte fekete-fehér reprodukciójukat. Az 1887-ben festett, híres *Breton nők a búcsúban* (Calouste Gulbenkian Alapítvány, Lisszabon) 1889-ben volt látható Münchenben, akárcsak Edouard Dantan (1848–1897) *Fazekasműhely* című, szintén a finom-naturalizmus irányzatához tartozó alkotása.

Feltűnő, de a kritikusok 1888-ban nem szenteltek jelentőségüknek megfelelő teret az angolok képeinek, pedig a sokat dicsért, technikailag briliáns, megrázó szociális témáktól sem visszariadó, német származású sikeres realista Herkomer mellett (őróla mindenki említést tett) negyven Whistler-mű is ki volt állítva, a rézkarcokon kívül tizenkét olajfestmény is (5. kép). Szinte hihetetlen, hogy nem vették észre portréinak különös, lebilincselő hatását.⁴⁰ Richard Muther viszont természetesen észrevette. A *Kunstchronik*ban a kiállítás után jó fél évvel megjelent, háromrészes ismertetésében Whistlert a színek költőjének nevezte, és erősen hangsúlyozta a kortárs francia festészetre gyakorolt hatását.⁴¹

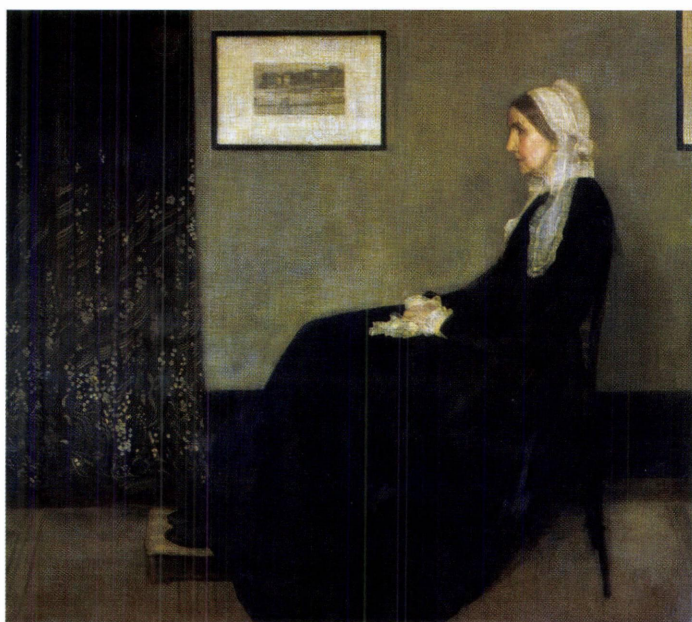
1889-ben a német „moderne” közül Uhde vonult fel két főművel, a korábbi, 1884-ből való *Engedjétek hozzám a kisdedeket* című (Museum der Bildenden Künste, Leipzig), valamint a *Gyerekszoba* (1889, Hamburger Kunsthalle, Hamburg) című, frissen festett, merész kompozíciójú képével, amely kislányait ábrázolta. A modern szellemű kritika egyértelműen dicsérte, de a nagy felfedezés ezúttal mégis Franz von Stuck volt, akinek zavarbaejtően szenzuális, androgün angyala, *A paradicsom*



3. Jules Bastien-Lepage: Falusi szerelmesek, 1882. Állami Puskin Múzeum, Moszkva © Artothek



4. Pascal Dagnan-Bouveret: Esküvő a fényképész műtermében, 1878–1879. Musée des Beaux-Arts, Lyon (kat. 60)



5. James McNeill Whistler: A művész anyja,
1871. Musée d'Orsay, Párizs
© Peter Willi – Artothek

a távolban látszó faluvégi házat. A festő a kortárs valóság nyomorúságával kapcsolja össze a bibliai eseményeket, a mindenkori szegények és kiszolgáltatottak sorsában újra megismétlődik Mária és József története, ezáltal a realistán megfestett modern jelenkori jelenet örök emberi drámává lényegül. A kép pszichológiai hitele megragadta az érzelmességre hajlamos közönséget, és ettől fogva Uhde rendhagyó, modern értelmezésű biblikus témái fokozatosan elfogadottá, sőt egyre népszerűbbé váltak.



6. Fritz von Uhde: Nehéz út, 1889/1890.
Neue Pinakothek, München
© bpk, Berlin 2009 / Bayerische
Staatsgemäldesammlungen (kat. 316)

(1860–1935), Alexander Roche (1861–1921) és Thomas Millie Dow (1848–1919) került a figyelem középpontjába. A 70-es évek végén saját kísérletezéseik eredményeképpen kialakított, lakonikusan visszafogott, de a borús skót táj fény- és színhatásait költői érzékenységgel megragadó képeket festettek. A 80-as évek első felében, főképp a hágai iskola és Bastien-Lepage hatása alatt néhányuk annak a lebilincselő

őre (Museum Villa Stuck, München) fény- és színkezelésében is szokatlanul új volt, akárcsak a kisebb, *Ártatlanság* (Collection N. Manoukian, Paris) című kép, amely egy fiatal lányt ábrázol liliommal a kezében. Az allegorikus figurák megjelenítése annyira érzéki volt, olyan ambivalens érzelmeket pendített meg, hogy pszichológiai szempontból is modern felfogást képviselt. Ezzel indult a fiatal festő szédületes pályája, melynek során a város festőfejedelemének, Franz von Lenbachnak riválisává lett, és az ő festményei váltak a német Jugendstil szenuális antikvitás-imázsának emblemaivá. A közönség kedvence és a sajtószenzáció tárgya viszont 1889-ben még Gabriel von Max (1840–1915) groteszk és ironikus, a naturalizmus precizitásával megfestett képe, a *Majmok mint kritikuskok* volt, amelyet borsos áron meg is vett a bajor állam.

A második, 1890. évi nemzetközi kiállításon jelentős új képek szerepeltek: Uhde *Nehéz út* című biblikus képe (az eredeti cím *Az út Betlehembe* lett volna) a hangulati szimbolizmus egyik remekműve (6. kép). Ködös téli alkonyban sáros, esőáztatta úton a falu felé botorkál egy emberpár. A férfi támogatja a roskadozó, állapotos asszonyt, remélve, hogy eléri

Franz von Stucktól a megelőző év fényben úszó szimbolista képei helyett egy sötét, fenyegető, látomásszerű vízió volt látható, a *Lucifer* (1890). Stuck ezt követően elkötelezettje lett a sötét, drámai színvilágnak, és éteri alakok, angyalok helyett az antik mitológia vagy az Ótestamentum témáiból választott vészt hozó, fenyegető hatalmú, a sötét ösztönök világát megelevenítő lényeket.

Max Liebermanntól a tengerparti jelenetet ábrázoló realista *Hálófoltosok* (1887–1889, Hamburger Kunsthalle, Hamburg) és a *Nő kecskéekkel a dűnén* (7. kép) című kép szerepelt, amely mind köznapi témájával, mind kompromisszummentes realizmusával „a csúnyság apostola” címet szerezte meg a festő számára.

Bár a kritikák részletesen nem tértek ki rájuk, de Josef Israëls (1824–1911) nyolc képe is látható volt, és egy kisebb emlékkiállítás a belga realista, egyszersmind plein air festő, Anton Mauve (1838–1888) tájaiból. A tekintélyes Hans Thoma (1839–1924) is több korábbi képpel szerepelt. A nagy szenzációt a külföldi kiállítók közül ebben az esztendőben a skótok, a *Glasgow Boys* vendégszereplése aratta. A tizenhét kiállító művész közül James Guthrie (1859–1930), E. A. Walton (1860–1922), William York MacGregor (1855–1923), John Lavery (1856–1941), William Kennedy

természeti hangulatokkal átítatott finomrealizmusnak, azaz finom-naturalizmusnak a képviselője lett, mely témaválasztásában rokonította őket Leibl körének festészeti megoldásaival. Eseménytelen „állapotképek” a vidéki szegény embereket és nehéz fizikai munkájukat jelenítették meg. A 80-as évek második felében viszont néhányan közülük, így George Henry (1858–1943) és Edward A. Hornell (1864–1933) a „kelta újjászületés” (*Celtic Revival*), azaz a kelta mitológia és mondanakör ezoterikus színezetű, szimbolizmus-hoz kapcsolódó feltámasztásának hívei lettek. Ekkor egyénien dekoratív, merész színvilágú enigmatikus kompozíciókkal lepték meg a világot.

Münchenbe mind a két irányzat képviselői küldtek műveket, így a sokarcú skót festészet egyszerre többféle hatás elindítója lett. A legszokatlanabb és témáját tekintve is a legmodernebb skót kép John Lavery *Teniszparti* (8. kép) című pillanatfelvételszerű festménye volt, ami nagyszerűen örökítette meg a játékosok mozdulatán túl a párában fürdő, hihetetlenül zöld skót rét és liget szín- és fényeffektusait. A kép ezáltal a plein air-realizmus egyik olyan regionális remekművévé lett, ami akár a Hippolyte Taine-i művészetszemlélet illusztrációja is lehetett volna. Ékesen bizonyította, hogy a nemzetenként, országokként eltérő klíma, táj és a fényjelenségek, optikai különbségek természetű, realista ábrázolása eltérő színvilághoz és ecsetkezeléshez vezethetnek. Így Taine milióelmélete gyakorlatilag alátámasztotta a stílusban is különálló nemzeti iskolák létjogosultságát a modern realista festészetben. Lavery festménye végül ott maradt Münchenben, az állam megvette a Pinakothek számára. Talán ez a kép hatott helyileg a legkevésbé, éppen a rendkívül szokatlan témaválasztás miatt. A skót képek többsége, a nehéz paraszti munkák szenttelen ábrázolása az őszi ködös tájban, a fagyos földeken vagy a veteményeskertekben viszont igencsak hosszán tartó visszhangra talált, többek között a magyar festők körében is (Pataky László, Baditz Ottó, Poll Hugó [1867–1931] Tull Ödön [1870–1911]). Ecsetkezelésük néha Bastien-Lepage rajzosságára emlékeztet, bár többnyire annál pasztózusabb, oldottabb; de színhasználatban és a lírai emberfelfogásban annyi rokonság van a híres francia mester és az akkor még nem eléggé ismert skót festők között, hogy amit az

előző hatásának lehetett vélni, azaz utóbbiak ihletése is lehetett. Vaszary János 1890-es évek eleji kerti képeinek⁴² (9. kép) laza és pasztózus ecsetkezelése, zöldjeinek sokféle árnyalata nem annyira a Bastien-Lepage-i stílus száraz és kalligrafikus technikáját folytatja, mint inkább Arthur Melville (1858–1904) és James Guthrie káposztáskertjeinek ábrázolásaival rokon. Pataky Lászlót is a skóciai mezei munkákat ábrázoló képek bátoríthatták fel, hogy megfesse a ködös *Krumpliszüretet* 1894-ben (kat. 247).

Míg a skót lírai hangulatfestés tájfestészeti remekei és a nagyszerű szegényember-portrék a német festészetben már régóta jelen lévő törekvések belső megerősítését hozták (itt elsősorban a Leibl-



7. Max Liebermann: Nő kecskével a dűnén, 1890. Neue Pinakothek, München
© bpk, Berlin 2009 / Bayerische Staatsgemaldesammlungen



8. John Lavery: Teniszparti, 1885. Art Gallery, Aberdeen
© Joseph S. Martin – Artothek

kör képeire kell gondolni), addig más skót művészek szokatlanul dekoratív, szimbolista kompozíciói és George Henry meglepő színvilágú tájai (*Galloway-i táj*, 1889) merész színfoltjaikkal a Jugendstil irányába mutattak. Az első irányzat elementáris erővel hatott, a második lassan és sok interpretáción keresztül módosulva.

A kiállítás kvalitásos sokféleségébe belefért a kortárs politikai és társadalmi események realista ábrázolásmódja is, gyakran Adolf Menzelt (1815–1905) követő precizitással és szinte fotografikus élességű

rajzossággal (pl. Arthur Kampf [1864–1950]) *I. Vilmos császár ravatala a berlini katedrálisban*, 1888). Ezek a mára feledésbe merült képek is hozzájárultak a német festészet tematikai modernizálásához.

Az 1890-es kiállítás azért is különösen jelentős a magyar festészet számára, mert Lyka Károly erről írta első kiállítás-kritikáját, amelyben igen találóan felismerte a naturalizmus győzelmét, a tájkép metamorfózisát és mind a hágai, mind a skót tájfestészet jelentőségét.⁴³ Ismertetőjének második részében sok festményt külön is említ, amelyek között az egyik leghosszabb leírást Alfred Roll *A munka* című képének (1885, Mairie de Cognac) szenteli, igen nagy elismeréssel szólva a hírdépítő munkásokat ábrázoló monumentális kompozícióról, amely szerinte egy zolai ihletésű „megfestett vezércikk, egy darab modern élet”.⁴⁴ Nyilvánvaló, hogy Lyka már ekkor, 1890-ben azonosult Muther nézeteivel, és az új festészet egyik legfőbb eredményének a szociális érzékenységet, fő vonulatának pedig a festészeti naturalizmust tekintette.

Az 1891-ben megrendezett tárlat ismét nemzetközi kiállítás volt, s újra felvonultatott több francia képet is. Jules Bastien-Lepage *Falusi szerelmesek* (1882, 3. kép), Edouard Manet merész rövidülésben megfestett *Halott torreador* (1863, National Gallery of Art, Washington), *Reggeli a műteremben* (1868, Neue Pinakothek, München) és *Kihajózás a boulogne-i kikötőből* (1864–1865, The Art Institute of Chicago, Chicago) című munkái mellett három Sisley- és három Monet-kép is szerepel a katalógusban, de a túl tág, általánosító címek nem adnak támpontot arra nézve, hogy mely képek ezek, és



9. Vaszary János: Megjött már a parancsolat, 1894, Kovács Gábor Gyűjtemény (kat. 333)

egyáltalán a festők melyik alkotói korszakából valók. Bosszantó, hogy a kritikákból is kimaradtak. Feltehetőleg Monet szenvtelensége nem felelt meg az 1890-es évek eleji korszaknak, amely erőteljesebb érzelmi állásfoglalást, a lelki hangulatok megragadását, azaz kifinomult pszichológiai megközelítést várt el a modern élet festőitől. Viszont a legerősebb, negatív visszhangot az új törekvések ellenzői részéről a kemény, realista, társadalomkritikus témaválasztás váltotta ki. Mind a belga, mind a holland festők a szegények és megnyomorítottak életéből vett jeleneteikkel (koldusok, csavargók, proletárok) hívták ki maguk ellen a másfajta témákhoz szokott konzervatív kritikusok nemtetszését.⁴⁵

A szimbolista törekvések ezúttal igen erőteljesen léptek színre, három korai Edward Munch-kép és egy Puvis de Chavannes-kompozíció (*Pro Patria Ludus*, 1883, Musée de Picardie, Amiens) mellett

néhány elismert német mester is ezt a vonulatot képviselte. Hans Thoma 21 képpel szerepelt, Böcklin (1827–1901) 17 festménnyel, amelyek legtöbbször jóval korábban festett, mitologikus témájú kompozíció volt. (*A kentaurok harca* 1873-ból [Kunstmuseum Basel, Basel], *A szirének* stb.) Váratlan meglepetést hozott egy posztumusz megrendezett „kiállítás a kiállításban”, amelyben Konrad Fiedler barátjának, Hans von Marées-nak (1837–1887) harminc festményét és számos rajzát mutatták be, közöttük egy késői főművet, a *Hesperidák kertjét* (1884–1890, Neue Pinakothek, München), egyfajta árkádiaképet, amely csak évekkel később termékenyítette meg a szimbolizmust és a művészet autonómiájának kivívásáért harcoló művészeti gondolkodók és szövetségeseik mentalitását. A legmodernebb és provokatívan érzéki, erotikus felhangokat is megpendítő szimbolikus kép Max Klinger (1857–1920) *Kék óra* című nagy vászna (1890, Museum der Bildenden Künste, Leipzig) a századvégi német szimbolizmus színdús nyitánya ellentmondásos kritikai visszhangot váltott ki.

Az újra szereplő skótok mellett újdonságot ezúttal a skandináv festők néhány remekműve jelentett; a svéd Anders Zorn virtuóz ecsetkezeléssel, játsszi könnyedséggel megfestett *A nagy sörfőzde* című képe (1890, Kunstmuseum, Göteborg), a megkapó líraiságú, neoromantikus északi hangulati tájak költői színvilága (Eilif Peterssen [1852–1928]: *Nyári est*, 1886). Az érzelmmel telített finomrealista német zsánerképekkel rokon, csendet és meghitt békét árasztó enteriőrképek (Anna Ancher [1859–1935]: *Cseléd lány a konyhában*, 1883–1886, Hirschsprung-gyűjtemény, Koppenhága) mély nyomot hagytak a következő esztendő festészeti témaválasztásán és technikai innovációin. Lyka erről is írt, ezúttal a *Magyar Hírlap*ba egy lelkes és alapos háromrészes ismertetést.⁴⁶

Mindezen eredmények ellenére e „müncheni Szalon” képválogatása annyira merész volt, hogy megrendezőjén, a patinás Kunstvereinon belül menthetetlenül kiéleződtek az ellentétek a modernnek és a többiek között.⁴⁷ A zsűriben a képek kiválasztásánál a legmodernebb törekvéseket támogató festőcsoport dominált, élén Uhdével – akik kétségtelenül klikként működtek. Tetézve a bajt, hogy ez volt az első olyan kiállítás, amely a helyi müncheniek számára anyagi veszteséggel járt, így végül szakításra került sor a két táborra szakadt tagságon belül, ami elvezetett a Secession, azaz az új művészeti társulat megalakulásához.⁴⁸ A különböző sajtóorgánokban kitört a polgárháború a kísérletező művészek exkluzív palotaforradalma ellen, mivel a zsűri Uhde autokratikus vezetése alatt kidobott minden konzervatív rutinmunkát a kiállításból. A kimaradt festők a demokrácia nevében támadták meg a modern eszmék helyi képviselőit. A reakció az újtók részéről nem váratott soká magára. A napilapokban hónapokon át folyt a heves csatározás pro és kontra, ami időnként rágalmozási perekhez is vezetett. A művész-, azaz a festővilág régi szervezeti egységét nem lehetett többé helyreállítani.

1892. február 29-én tizenegy művész klubot alakított, majd április 21-én a *Münchner Neueste Nachrichten*ben megjelentette nézeteiket,⁴⁹ és bejelentette, hogy kiválik a Münchner Künstlergenossenschaftból, és új társulatot alapít. Áprilisban már száznyolc főre duzzadt a Secessionba belépett művészek névsora, és nyilvánvalóvá vált az intézményi szakítás, amelyet az állami mecénatúra ekkor még mélyen elítélt, és kezdetben nem nyújtott anyagi támogatást az új művészegyesületnek. Így a legtöbbször még kiállított az 1892-es nyári tárlaton, ahol sok jeles külföldi festő is szerepelt, így Israëls, Boldini (1842–1931), Segantini (1858–1899), Tissot (1836–1902) és Whistler négy képpel.⁵⁰ Lyka Károly kritikájából arra lehet következtetni, hogy igen jelentős volt a szobrászati és tájképfestészeti anyag. Szellemes fordulattal elemzi a modern szobrászat és a modern tájképfestészet „szerepcseréjét”. Úgy látja (kicsit túlzó leegyszerűsítéssel), hogy a szobrászat, amely „máig a nyugodalmas, kolosszális *pihenés* allegóriája” volt, most „*képe a mozgalomnak, a szenvedélynek, mint a modern zene*”.⁵¹

Ezen az 1892-es kompromisszumos nyári nemzetközi kiállításon⁵² a koppenhágai dán festő, Hammershøi (1864–1916) is szerepelt négy képpel, Matejko (1838–1893) három kompozícióval, Whistler ezúttal négy képpel, amelyek között három portré volt. Elsőnek állított ki Münchenben John Singer Sargent

(1856–1925) és Carl Moll (1861–1945) (a Ferenc József tulajdonában lévő, *Római romok Schönbrunn-nál* című nagyméretű képével és két csendélettel). Különös, hogy Lykát elsősorban az amerikai festők, Dwight William Tryon (1849–1925), illetve Horatio Walker (1858–1938) tájképei varázsolták el. Mellettük a skandinávokat is lelkesen dicsérte, akiknek a festészetét a skandináv irodalmi nagyságok, Ibsen, Drachmann, Strindberg, Hanson és Jakobsen műveivel egyenrangúnak tartotta.

Lyka kritikai esszéjének legfontosabb szándéka az volt, hogy megkísérelje az olvasó számára elméletileg is megfogalmazni a modern tájkép mibenlétét, varázsának titkát: „a tájkép a hangulatok és rejtett, titkos belső élet kifejezése, az önfeledt nyugalom allegóriája. [...] E képeken csönd van, mi sem mozog, olyan, mint egy nyugalmas, nesztelen fantom, fa, fű, mező s hegy titokzatos mozdulatlanságban mintegy megrögzítve áll előttünk. Itt-ott érzünk ki belőlük valami sejtelmes életet, mely látatlanul és halkán működik, mint a sejtszövetek ismeretlen vegyi folyamatai. [...] Kezd hatalmas uralomra jutni benne [mármint a festészetben] a zenei szimfónia. Ha e tárlat egyik legszebb osztályát, az amerikaiak végignézzük naiv szemmel, s átengedjük magunkat a betóduló érzeteknek, valóságos festett szonátákat látunk, mik enyhén, lassan vibrálva közelednek felénk, sallangok s kézzelfoghatóság nélkül, de az érzés hatalmas erejével. A nyugalmas természet titkos belső élete küldi felénk sejtelmes képét.”⁵³ Kevés találobb, empatikusabb leírása van a hangulati szimbolizmus tájképtípusának, amelynek sorozatosan születtek meg remekművei a magyar festészetben is; itt elsősorban Mednyánszky képeire gondolunk, de Hollósynál, Ferenczynél is vannak példái. Az egyes festészeti iskolákat részletesebben ismertető második részben Lykának újfent érzékeny meglátásai vannak a kortárs festészet állapotáról.

A Secession (ősztől ezt a rövidített nevet használták) saját kiállító helyiségért való kemény politikai és gazdasági küzdelme másfél év alatt sikerhez vezetett, de ennek különös momentumja volt, hogy az első modern német szecessziós társulat, amely a nevében is viselte a müncheni jelzőt (*Verein bildender Künstler Münchens / München Képzőművészeinek Egyesülete* volt a szervezet hivatalos neve), első és igen sikeres kiállítását a lenézett, de valójában veszélyes riválisnál, Berlinben rendezte meg 1893 májusa és szeptembere között. A taktika, hogy ezzel nyomást gyakoroljanak a müncheni kultúrpolitikára, bevált, a bajor állami és városi politika semmitől sem félt annyira, mint hogy elveszti vezető művészeti pozícióját, és még e téren is Berlin mögé kerül. Hogy ez a helyzet ne ismétlődhessen meg, München városa és számos befolyásos embere mindent megtett annak érdekében, hogy az új társulat, a Secession gyorsan hozzájusson egy jó fekvésű telekhez, és azon felépíttethesse saját kiállítási csarnokát. Így München egyik legkedvezőbb helyén, a rezidenciával és az angolparkkal szemben rekordidőn belül, három hónap alatt épült fel a nagy középső teremből és az azt körülvevő tizenkét kisebb teremből álló, felső megvilágítású funkcionális csarnok, amelyet a Secession öt évre vehetett bérbe.

A müncheni Secession kiállításai és visszhangjuk

Az egyik alapvető különbség a Glaspalast és a Secession kiállításai között épp a kiállítási stílusból adódott. Az előbbi intézményhez képest az új kiállítási csarnokban a sokkal kevesebb és szigorú esztétikai kritériumok szerint válogatott képeket egyetlen vízszintes sorban akasztották egymás mellé a semleges színű világos falakra úgy, hogy a képek lehetőleg ne gyengítsék egymás hatását. Bár a szecesszió művészetpolitikája az egaliter demokratikus elvekkel szemben egy szűk csoport elitizmusát képviselte, a „lázadók” igen hamar elnyerték a közönség szimpátiáját. 1893. június 16-án 297 művészről sok vonzó képet (876 mű) sikerült összeszedniük. A Stuck által tervezett plakáton (a VII. kiállítás 1897-ben készült plakátját ld. 10. kép) Pallas Athéné, a művészetek és mesterségek istennője egyébként a hagyományok folytatására is utalt, és évenként új meg új alakban emblematikusan emlékeztetett a Secession programjára.

Az összes jelentős, korábbi modernséget szimbolizáló mester jelen volt műveivel. Hans Thoma, Wilhelm Trübner, Fritz von Uhde, Franz von Stuck, Ludwig Dill (1848–1940), Bruno Piglhein (1848–1894) és Max

Liebermann mellett megjelentek a fiatalabbak is, Lovis Corinth, Otto Eckmann (1865–1902) és August Endell (1871–1925), a barbizoniak mellett még Courbet is szerepelt a francia anyagban (impreszionisták nem!), valamint a skandinávok, a skótok, a hágai iskola tagjai újra eljöttek. Kevés addig még nem látott új név szerepelt, így Walter Crane (1845–1915), az angol iparművészeti mozgalom egyik akkori vezetője és a szinte még ismeretlen Giovanni Segantini, a szobrászok között pedig végre Rodin (1840–1917) és Paul Trubeckoj (1866–1938). A valóban újat hozó impulzust Fernand Khnopff (1858–1921) és Jan Toorop (1858–1928) szokatlan szimbolizmusa jelentette.⁵⁴

A festői termés, amely ezekben az években a müncheni műtermekben megszületett és a kiállításokon nyilvánosság elé került, nagyon heterogén volt, de egyszerre többféle stílustendenciát is a modernség hordozójának tekinthetünk. Hol tematikai, hol formai-stiláris szempontból hoztak újat a művészek, individuálisan kombinálva a plein air festészet, az *Arme-Leute-Malerei*, a naturalizmus, az idealista szimbolizmus és a modern szellemben átinterpretált hagyományos témák és különböző kolorisztikus kísérletek (*Hellmalerei*, *Schwarzmalerei* stb.) egyes jellemzőit. A Secession nem stílust jelentett, hanem közös kiállítási platformot a kísérletező és magukat modernnek valló művészek számára.⁵⁵ Minden egyes művészegénység, sőt, időnként minden egyes jelentős mű új meg új változatát teremtette meg ennek a pluralisztikus stíluskafeletnek, ahol a heterogén elemek szerencsés összeolvastása időnként átütő erejű remekműveket hívott életre, hogy azután egy-egy követő kezén – legalábbis néha – ennek az egyszeri szintézisnek a másolata kínos manírrá laposodjon. A festészet műfaját illetően a Secession tehát töretlenül folytatta a négy évvel korábban elkezdett és az egész európai kontinensre, sőt Amerikára is nyitott kiállításpolitikai gyakorlatot, annyi különbséggel, hogy kevesebb művet állított ki, modern, esztétikus és a művet a kiállítás középpontjába állító rendezési elvek szerint. Az iparművészeti kultúra újjászületése is csak később, 1897-ben következett be, és a vágyva vágyott modern korstílus nevét Németországban nem a Secession, hanem a Georg Hirth által 1896-ban alapított új folyóirat, a *Jugend* adta.

A modern festészeti fellendülés a nagy várakozások ellenére rövid ideig tartott. A müncheni Secession művészeti vezércsapata nagyon gyorsan megtizedelődött. Első elnökük, a briliáns szervező és a művészek körében igen népszerű Bruno Piglhein 1894-ben váratlanul meghalt, és még ebben az esztendőben kiváltak a társulattól azok a művészek, akik a legmodernebb tendenciák főurává kívánták volna átalakítani a Secessiont, és zsűrimentes kiállításokat követeltek. (A lista imponáló: Thomas Theodor Heine [1867–1948], Julius Exter [1863–1939], Carl Strathmann [1866–1939], Hans Olde [1855–1917], Max Slevogt, Otto Eckmann, Hermann Schlittgen [1859–1930], Lovis Corinth és Wilhelm Trübner.) Röviden: azok a jelentős grafikusok távoztak, akik a *Jugend* és a *Simplizissimus* legfőbb illusztrátorai lettek, továbbá azok a festők, akik 1898-ban Berlinbe, a rivális művészeti központba költöztek Münchenből (Corinth és Slevogt).

Más, kevésbé radikális és nem az előző két mester expresszív naturalizmusát képviselő festőket professzoroknak hívtak meg más német városokba, így Gotthard Kuehl Drezdában telepedett le, Leopold von Kalckreuth (1855–1928) Karlsruheében, Wilhelm Trübner először Frankfurt am Mainban, majd 1904 után Karlsruheében.



10. Franz von Stuck: Plakát a müncheni Secession VII. kiállítása számára, 1897. Stuck-Verein, München © Wacker - Artothek

Ezek után nem meglepő, hogy a müncheni Secession vezető mestere az évtized közepétől a városban maradt Franz von Stuck lett. Az ő súlyos veretű és komor színvilágú, realizmussal ötvözött szimbolizmusa jelentette a külföld számára a Jugendstil festészet müncheni változatát. A művészi megújulás súlypontja 1897-ben (az ötödik, azaz az utolsó még a saját épületben rendezett kiállításon) a festészetről a grafikára és az iparművészetre tevődött át. Ez volt a formatervezés áttörése, ami összekapcsolódott az életmód-reformmal és egy évtized alatt megváltoztatta a német környezetkultúra ízlésvilágát. A Jugendstil mint rövid életű Gesamtkunstwerk-kísérlet néhány egyedi formavilágú, feltűnő épületet teremtett,⁵⁶ és igen sok játékos, ívelt vonalvezetésű, választékos és szokatlan színvilágú enteriőrt. A híres tervezők egy része, így Richard Riemerschmid (1868–1957) és August Endell, vagy a Belgiumból Németországba áttelepült Henry Van de Velde (1863–1957) hamarosan belsőépítészként a design és az ipari tömegtermelés kérdéseivel kezdett foglalkozni, majd a lakásreformot az életmódreformmal összekapcsolva a kertváros-mozgalom és a modern racionális építészet képviselője lett.

A harmadik csoport, a grafikusok pedig a könyvkiadást, a plakátkultúrát, gyakorlatilag az alkalmazott grafika minden ágát megtermékenyítették merész fantáziájukkal és szellemes humorukkal. Amikor az iparművészet került a művészeti közvélemény homlokterébe, a Nagybányára áttelepült festők intellektuális iránytűje már nem Münchenre irányult. Bár Strobentz itt telepedett le, és mindvégig barátainak támasza maradt, kiállításokat is szervezett az otthoniaknak, azt a stílust és művészeti problematikát folytatta, amelyet az 1890-es évek elején felvállalt. Sem ő, sem Hollósy nem mozdult tovább a kor változásaival. Az 1900 utáni európai jelentőségű müncheni művészeti események és stílusfordulatok már egy másik generáció történetét alkotják.

München hatása a 19. század utolsó évtizedében mégis, a nemzetközi perspektívában is számottevő volt. A müncheni Secessionhoz hasonló egyesületek rövidesen másutt is alakultak Németországban, pl. 1894-ben Drezdában (*Freie Vereinigung Dresdener Künstler*) vagy 1896-ban a *Karlsruher Künstlerbund*, majd 1898-ban a berlini Secession. A leghíresebb „testvérszervezet” a bécsi Secession lett, amelyet 1897 tavaszán 41 művész alapított az ottani *Künstlerhaus*ból kiválva, *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* néven.

A müncheni Secession telkét csak öt évre kapta bérbe a társulat a várostól, így 1898-ban a sok szenzációt, de mindössze öt nagy kiállítást megélt csarnokot a szerződésnek megfelelően lebontották. Ezután újra a Glaspalast tereit használhatta a társulat, megosztva immár a régi Künstlervereinnal. Bár évenként rendeztek kiállításokat, jelentősége mégis devalválódott, valószínűleg, mert olyan nagy volt a nemzetközi (és a Németországon belüli) kiállítási konkurencia, hogy már nem jelentettek elsőrangú eseményt ezek a művészeti felvonulások, nem emelkedett ki a tagok sorából új karizmatikus vezéregyéniség, és Stuck csak önmagát ismételte.⁵⁷ A legfontosabb, forrongó müncheni évek a német és a közép-európai festészet szempontjából tehát 1889-től 1896-ig tartottak, amikor a legtöbb új kísérlet versenyzett a dominanciáért. Ekkor volt Münchennek a legmélyebb ihlető hatása mind a német, az osztrák, mind a magyar festészetre.

München és Bécs

Bécsben, 1894 telén a Künstlerhausban szerepelt a müncheni Secession néhány düsseldorfi festővel együtt egy nagyszabású kiállításon, amelynek nagy sajtó- és közönségvisszhangja volt. Az összes napilap részletesen tárgyalta a képeket, többségében lelkes hangon, példaképp állítva azokat az idejétmúlt témákat és stílusokat ápoló helyi mesterek elé.⁵⁸ Albert Ilg kivételével szinte mindegyik kritikus (Felix Salten, Bertha Zuckerkandl, Hermann Bahr és Ludwig Hevesi), aki írt a kiállításról, a müncheni példa alapján reformra, megújulásra buzdította az osztrák festőket. Szerintük az 1894-es tavaszi bécsi nemzetközi művészeti kiállítás relatív kudarca azt jelezte, hogy az osztrák (azaz bécsi) festészet mély válságban van, epigon jellegű művek születnek, nincs új szellem, a rutinos művek a közepszerűség

manifesztumai. A kritikusok a müncheni Secession vendégszereplésekor látott újfajta, szokatlan képekben vélték felismerni azokat a stíláriis megújulási lehetőségeket, amelyekre ettől kezdve a helyi festőket buzdították. Egyöntetűen felismerték, hogy nem egyetlen új stílusról van szó a müncheni Secession esetében; ahány festő, annyi szokatlan egyéni út, újfajta stíluskísérlet bontogatja szárnyait. A szándékot szinte jobban ünnepelték, mint az eredményt. Bécsben három esztendőbe telt, míg az ifjabb festőgeneráció, Gustav Klimt (1862–1918) és barátai, Josef Engelhart, Carl Moll, Ernst Stöhr (1865–1917), Max Kurzweil (1867–1916) és összesen 41 művész megalapította a bécsi Sezessiont, hogy azután hét esztendőn át ez a művészeti kiállító egyesület (és számos híres kiállítása) legyen az új művészi kísérletek fóruma, ahol Bécs közönsége megismerhette Európa festészetének legfrissebb alkotásait, merészen kísérletező mestereit.

München példája adott lökést a bécsi festészet immár programszerű modernizálásának, hogy a császárváros újra a korszerű művészi kísérletezések helyszíne lehessen, olyan *Kunststadt*, azaz művészeti város, melynek hatása az egész közép-európai régióra kiterjed. Hermann Bahr, az osztrák irodalmi megújulás egyik vezéralakja és szervezője még 1892-ben megalakította a *Die Zeit* folyóiratot, amely eleinte hetilapként működött, és 1899-ben meghívta Richard Muthert, hogy itt publikálja művészetkritikái írásait. (Muther ekkor már Breslauban volt művészettörténész professzor.) A bécsi secesszió számos mesterének munkáin érezhető müncheni kollégáik ihletése, így Stuck hatott Klimtre az 1890-es években, (főképp a grafikában) és több, a bécsi Sezessionhoz tartozó festőnek a stílusán is felfedezhetők a müncheniek stíláriis megoldásai (Eugen Jettel [1845–1901], Josef Engelhart, Otto Friedrich [1862–1937]) vagy a témafeldolgozás rokonsága. A bécsi Sezession sem volt egységes stílusú, de relatív művészeti kohézióját hosszabban megőrizte, mint München. A karizmatikus egyéniségű Klimt mellett egy szűkebb élgárda szervezte szívós szorgalommal a mindig új, nemzetközi és osztrák anyag bemutatására törekvő évi három kiállítást. Mind szervezőmunkában, mind a közös esztétikai elvek kialakításában a bécsiek következetesebbek és kitartóbbak

voltak, mint müncheni kollégáik. 1905 tavaszáig, amikor is a Sezession tagsága két részre szakadt, és a legmerészebben kísérletező ún. „stílusművészek”-nek tartott csoport, a *par excellence* „bécsi secessziós stílus” megteremtői, Klimt és néhány elvbarátja kiváltak a szövetségből, hét esztendőn át olyan egyedülálló, úttörő jellegű kiállításokat szerveztek, amelyekre az egész régió felfigyelt. Végző soron ekkor, 1898–1905 között birtokolta Bécs azt a korábbi vezető szerepet, amelyet 1889-től az évenkénti müncheni nemzetközi kiállítások jelentettek az új törekvések, kísérletek bemutatását illetően. 1905 után azonban ez a centrális, közép-európai szerep újra Németországra tevődött át, még ha megosztva is München és Berlin között.⁵⁹

Hogy a bécsiek mindvégig tudatában voltak, hogy mennyit köszönhetnek a müncheni iniciatívának, azt az is illusztrálja, hogy legfontosabb kritikuskuk, Ludwig Hevesi, amikor a Sezession kettészakadása után 1906-ban összeállította a művésztársulás krónikáját, amelyben összeszedte az eseménytörténetüket részletesen bemutató kritikáit, belevette azokat a kiállítás-ismertetőket is, amelyet a müncheni Secession 1894-es bécsi vendégszerepléséről írt.⁶⁰ A mozgalommá szélesült modern törekvések nyitányáról, a modernség akkori felfogásáról az *Acht Jahre Sezession*ban lehet olvasni az egyik legárnyaltabb elemzést. Két évvel indulásuk után Hevesi Bécsből nagyon jól látta, hogy a müncheni Secession megalapítói



11. Ferenczy Károly: Madárdal, 1893.
MNG (kat. 81)

az akadémikus hagyománnyal való szakítotásakor még nem tudták, milyen irányba fognak kísérletezni. Ahányan voltak, annyiféle változatát teremtették meg az új festészetnek, amelynek az egyetlen közös nevezője az volt, hogy modernnek akartak lenni. Ezek után Hevesi sorra veszi a festői kísérleteket: a sötét galériatónus helyett a világos palettát, a zolai naturalizmust, amely szinte megszületésének pillanatában kiprovokálta saját ellentétét, az éterikus, szimbolisztikus festészetet. „A modernség gyakorlatilag korszerű és aktuális lett” – írta.⁶¹

Mit is értett ezen az aktualitáson ez a rendkívül tájékozott és művelt kritikus? „A kor tudatára ébredt, hogy idegei vannak [értsd: lelke van]. Az öregedő évszázad közelebbnek érezte magát a túlvilághoz, és hinni kezdett. Hipnotizmus, spiritizmus, wagnerizmus, ibsenizmus, a szalon-misztika minden fajtája keveredett a fejlett természettudással. [Naturerkennen; esetleg természeti felismerésekkel?] Pszicho-fizika lett a modern szó. És mindezek az erők akárcsak az irodalomban, a festészetben is szerepet játszanak. A festészet, akárcsak a regény, a dráma, a zene, aktuális akar lenni.”⁶²

Kevés jobb kortárs magyarázat született a modernitás keresésének 1888–1894 közötti, lázasan nyugtalan, elégedetlen és türelmetlen, de bizakodó és végül győzedelmes első hullámáról. Ekkor, Közép-Európában a modern festészet koncepciója még nem redukálódott exkluzívan csak a formai stílári eszközökre,⁶³ a festészet pluralista funkciója, és az, hogy ezer szállal kötődik a kultúra, szélesebben a társadalom más jelenségeihez is, hogy nagyon sokféle társadalmi igényt kell kielégítenie, elválaszthatatlanul belevonta a tartalmi kérdéseket a megújítás folyamatába. A modern festészet ott kezdődött a 80-as években, amikor a múlt helyett a kortársak, a modern emberek aktuális lelki, szellemi, szociális problémáit választották tárgyukul azok a festők, akik az új kor számára új festészetet akartak teremteni. Három év múlva Hevesi aforisztikus tömörséggel, jelszóként fogalmazta meg ezt a célt, immár a bécsi Sezession számára: „Die Zeit ihre Kunst, die Kunst ihre Freiheit.” („A kornak a maga művészetét, a művészetnek a szabadságát [kell megteremteni].”)⁶⁴

JEGYZETEK

- 1 Fülel nem állt egyedül a kortárs kritikusok között, akiknek némelyike sokkal élesebben fogalmazott, mint ő (pl. Bölöni). Viszont széleskörű műveltsége és elvontabb, művészetfilozófiai koncepciók irányába fejlődő munkássága retrospektíve a vezérszerepet vindikálta számára, annak ellenére, hogy Firenzéből már nem tudta kellő pontossággal nyomon követni a budapesti művészeti csatározások fordulatait.
- 2 A Fülel Lajos tanítványai közé tartozó művészettörténészek, közöttük az ezzel a korszakkal legtöbbet foglalkozó Németh Lajos szakmánk jeles képviselője volt, akinek a magyarországi századforduló művészetét tárgyaló kézikönyve máig alapmunkának tekinthető (*Magyarországi művészet 1890–1919*. Szerk. Németh Lajos. Bp., 1981.). Az ő és munkatársai olvasatában a modernség, mint forradalmiság és a historizmusra történt lényeges reakció fogalmazódott meg, így az előző évtizedek és generációk, de akár az 1890-es évek kísérletei is önkéntelenül leértékelődtek, hogy az avangárd eredményei azután annál fényesebben törjék át a maradiság arcvonalát. Szintézise fellendítette az 1890–1919 közötti korszak kutatását, és az elmélyülő részletkutatások mára a harminc évvel korábbi összkép dekonstrukciójához vezettek.
- 3 A nemzeti újjászületés kora, a Nemzeti Színház felépítésének története ma is büszkeséget ébreszt a csehekben, a lengyeleknek pedig Matejko, aki évtizedeken át életben tartotta a lengyel nemzeti kultúrát a történelmi festészet erejével. Mind a cseh, mind a lengyel művészettörténeti kánonban 1890-nel indítják a modern törekvések fellépését, és egyértelműen a 20. századi modernizáció első korszakaként értékeli szellemi-művészi teljesítményeit. (Ld. Juszczak, Wiesław: *Modernizm*. Warszawa, 1977; Wittlich, Petr: *Prague Fin-de-Siècle*. Paris, 1992.) Nálunk a periodizálás még nem egyértelmű, de az összefoglalások többnyire 1896-tal, Nagybányával indítják a modern festészet megszületését.
- 4 Az osztrák, ezen belül a bécsi historizmust akkor „fedezte fel” a nemzetközi szakma is, amikor a Thyssen Stiftung támogatásával megírták a Ringstrasse építészetét feldolgozó tudományos monográfia-sorozatát. Ez pl. (pozitív irányban) teljesen megváltoztatta nemzetközileg is a historizmus építészetének értékelését, ami addig a nemzetközi internacionalista modern építészet részéről elretentő példaként lett „leírva”. Az építészetet már Magyarországon is rehabilitálták, de a monumentális falfestészetet, vagy más, a historizmus szelleméhez szorosan kötődő műfajokat, így a köztéri szobrászatot még nem.
- 5 Éppen ennek, a magyar festészeti kánon kialakításának szempontjából sorsdöntő évtizednek művészetkritikai rekonstrukciója az elmúlt esztendőben történt meg. Tímár Árpád kritikai antológiái és tanulmányai jelentik azt az immár kikerülhetetlen alapot és újra feltárt forrásanyagot, ami segít megérteni, miért alakult felemásan a historizmus és a Münchenben tanuló magyar festők értékelése mind a kritikában, mind a szűkebben vett művészettörténet-írói hagyományban. Ld. Tímár Árpád: *A MIÉNK művészegyesület története a korabeli sajtó tükrében. I. Művészettörténeti Értesítő*, 57 (2008) 1. sz. 47–82; II. uo. 2. sz. 249–286; „Az utak elváltak.” *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóviszhangja*. Szöveggyűjtemény II. 1909–1910. Bp., 2009. Ezekből lehet pontosan rekonstruálni azokat a művészetpolitikai harcokat, melyek során az ifjú kritikus és ideológus nemzedék, illetve a velük szövetséges művészlobbik 1907 után átvették a művészetpolitikai irányítást az előző két generációtól.
- 6 A német irodalom a városhoz mint művészi centrumhoz kötött történelmi egységként, a müncheni Akadémia majd egy évszázadnyi termékeként értelmezi a müncheni festészetet, és az elmélet szintjén nem differenciál, bár a leírás szintjén annál pontosabb különbséget tesz az általam iskoláknak nevezett művészeti törekvések között. A „müncheni iskolák” szóhasználatának bevezetését azért tartanám hasznosnak, mert így állandóan érzékeltetné, hogy több stílusirányzat állandó egymás mellettiségéről van szó. Emellett azt is lehetővé teszi, hogy a stílusváltások kronologikus folyamatára felhívja a figyelmet, pl. hogy a tájfestészeti ideálok is jelentősen módosultak, nemcsak mestereknél, hanem az évtizedek hosszmetézetében is (pl. intim tájkép, a hangulati táj, a szimbolikus táj).
- 7 A gazdag német szakirodalomból, ami a müncheni festészetrel foglalkozik, és ami az általam itt tárgyalt kor történelmi áttekintésének alapjául szolgált, csak néhány alapvető munkát emelnék ki. Források: *Ausstellungskataloge der Glaspalast in München. Internationale Ausstellung 1883; Internationale Ausstellung 1888; Jahresausstellung 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895; Ausstellungskataloge der Münchener Secession 1893, 1894, 1895, 1896*. Irodalom: *Münchner Maler 1981–1983*; Ludwig, Horst: *Die Münchner Secession und ihre Ausstellungsgebäude*. In: Ludwig 1986. 107–112; Uhde-Bernays 1983; Heise, Renate: *Die Münchner Secession und ihre Galerie*. Stadtmuseum, München, 1975; Makela 1990.
- 8 Ld. Hessky Orsolya bevezető tanulmányát ebben a katalógusban.
- 9 Schorske, Carl E.: *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*. New York, 1980.
- 10 Möller, Susanna von: *Kunsthandel und Kunstexport*. In: München–Musenstadt 1988. 248.
- 11 Martin, Rudolf: *Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre in Bayern von 1914*. München, 1914.
- 12 Rosenhagen, Hans: *Münchens Niedergang als Kunststadt I. Der Tag*, 1901. Nr. 143; II. Teil: *Der Tag*, 1901. Nr. 145.
- 13 Michael Georg Conrad (1846–1927) író, újságíró, több folyóirat alapítója és kiadója, 1878–1882 között Párizsban élt és személyesen is jó kapcsolatban állt Zolával.
- 14 A lap teljes címe: *Gesellschaft – Realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*. 1891 márciusáig jelent meg.

- 15 A legismertebb nevek: Dr. Michael Conrad (elnök), Otto Julius Bierbaum, Detlev von Liliencron és Rudolf Maison festő.
- 16 Pl. a *Nebenregierung* elnevezésű irodalmi társaság (1895), ahol Frank Wedekind lépett gyakorta fel.
- 17 A kor Münchenének felbecsülhetetlenül gazdag forrása magyar szemüvegen keresztül Lyka Károly több könyve, legfőképp a *Magyar művészet Münchenben* (Lyka 1951) és a *Vándorlásaim a művészet körül* (Lyka 1970).
- 18 Az eseményeket a szemtanú alaposágával foglalja össze: Uhde-Bernays 1983. Ld. részletesen Makela 1990.
- 19 A 20. század második felében az európai festészet 19–20. századi történetéről írt összefoglalások Meier-Graefe könyve óta (*Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst I–III. Vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*. Stuttgart, 1907.) franciacentrikusak, mi több impresszionizmus-centrikusak és a párizsi normatíva értékmérő is, vele összehasonlítva mindenki más megkésett és lemaradt. Ez a diskurzus eleve kizárta az alternatív helyi eredményeket, különösen, ha azok a figurativitás hagyományát folytatták a 20. században, és a festészet autonómiájának kemény konzekvenciával történő érvényesítése helyett más szempontok szerint alakították saját stílusukat.
- 20 Jensen, Robert: *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. New Jersey, 1994.
- 21 Hermann Uhde-Bernays idézett művében (18. j.) *Altmeistertum*nak nevezte ezt a századokkal korábbi nagymesterek nyomdokán haladó festészeti gyakorlatot, ami a lehető legprecízebb technikai felkészítést nyújtotta, de a gyengébb személyiségek esetében sokszor kiölte az invenciózusságot és a kísérletező kedvet. Csak a híres Löfftz-iskola berkeiben, a 90-es években vált olyannyira modernné az oktatás atmoszférája, hogy a fiataloknak lehetőségük nyílt a régi módszerek elemeit egyeztetni a sokkal impresszionisztikusabb plein air technikájával. Löfftz igen lelkiismeretes, odaadó és átfogó művészeti szemléletet, világlátást is közvetítő tanítási módszere hűséges, de saját utakon járó tanítványok sorát eredményezte – a felsorolás úgy hangzik, mint egy névsorolvasás a német festészet Parnasszusán: Hermann Hartwich, Karl Stauffer-Bern, Lovis Corinth, Franz von Stuck, Richard Riemenschmied, Anton Ažbe.
- 22 Courbet szerepére, aki személyesen is hosszabb időt töltött Münchenben, minden szakirodalom utal (éppen karizmatikus, feltűnő személyisége miatt), de Corot szerepe legalább olyan fontos lett mind a német, mind az osztrák tájfestészet szempontjából.
- 23 Ruhmer, Eberhard: *Der Leibl-Kreis und die reine Malerei*. Rosenheim, 1984.
- 24 Wilhelm von Diez (1839–1907) alapjában véve autodidakta volt. A 17. századi németalföldi festészet másolásán keresztül sajátította el bravúros technikáját, és jutott el ahhoz a realista szemlélethez, mely nemcsak a saját képeit, de az iskolája által képviselt történeti zsánerfestészetet is jellemezte. 1870-től tanított, és olyan jelentős festők tanultak nála, mint Ludwig Löfftz, Bruno Piglhein, Adolf Hölzel, Frank Duveneck és Lovis Corinth. Uhde-Bernays 1983 II. 106–117.
- 25 Uhde-Bernays 1983. II. 210. Löfftz leghíresebb német tanítványai Lovis Corinth, Max Slevogt, Richard Riemerschmied és Leo Putz voltak.
- 26 Az akadémiai oktatás eredményességéről és pozitív szerepéről ld. Hessky Orsolya tanulmányát ebben a katalógusban.
- 27 A *Zeitschrift für Bildende Kunst* Lipcsében jelent meg 1866-tól, melléklete a *Kunstchronik*. E lap tekinthető a legtekintélyesebb német művészettörténeti folyóiratnak, amely a kortárs művészettel és kiállításokkal is foglalkozott.
- 28 Richard Muther (1860–1909) művészettörténész, aki a középkori biblia- és könyvillusztrációk specialistájaként kezdte tudományos karrierjét, egy ideig az Alte Pinakothek Kupferstichkabinettjét vezette. 1888-tól rendszeresen írt kritikát a kortárs festészeiről, és ő írta meg az első, Európa szinte minden nemzeti festészeti iskoláját is felölelő összefoglalást a 19. század festészeiről (*Die Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*. I–III. München, 1893–1894. [Muther 1893]). 1895-től a művészettörténet professzora volt Breslauban, és rendszeresen írt kritikát a kortárs művészeti kiállításokról és festőkről is, pl. 1900–1902 között sokat publikált a bécsi *Die Zeit* újságban is. *Geschichte der Malerei* (I–III. Leipzig, 1909.) című összefoglalása hosszú ideig az egyik legjobb és legelvezetesebb német nyelvű festészettörténeti munka volt. 1902-től Berlinben egy művészmonográfiai sorozatot szerkesztett, amelyen belül ő maga is több kötetet írt. Nagyon nagy hatása volt korának művészetkritikai stílusára és szemléletére; úttörő szerepe volt a modern festészet népszerűsítésében, elsősorban az 1890-es években. Ld. Schleinitz, Rotraud: *Richard Muther – ein provokativer Kunstschriftsteller zur Zeit der Münchner Secession*. Hildesheim–Zürich–New York, 1993.
- 29 Georg Hirth (1841–1916) kultúrpolitikus, író, lap- és könyvkiadó. 1872-től Münchenben élt, 1875-ben beházasodott a Knorr Kiadóba. Hirth a *Gedon-körhöz*, München egyik legbefolyásosabb művészeti írói köréhez tartozott, melynek a város legtekintélyesebb építészei, iparművészei voltak tagjai. 1882-ben ő lett a liberális *Münchner Neueste Nachrichten* napilap társtulajdonosa és igazgatója. Az 1880-as évek közepétől támogatta az új művészeti törekvéseket. Ő finanszírozta Richard Muther tanulmányútjait, és ő adta ki Muther összefoglaló munkáját a 19. század festészeiről. 1896-ban megalapította a *Jugend* című folyóiratot, amely széles fórumot biztosított a modern művészeti és kulturális törekvéseknek és nevet adott Németországban az új stílusnak. Ld. Segieth, Clelia: *Zwischen Historismus „Secession” und „Jugend”*. *Georg Hirth, ein Kunsttagator der Jahrhundertwende*. In: München–Musenstadt 1988. 253–256.
- 30 Ennek a két festőnek Muther külön feuilletont szentelt. *Die Internationale Kunstausstellung*. *Münchner Neueste Nachrichten*, 1888. jún. 20. 1.

- 31 Muther, R[ichard]: *Die Internationale Kunstausstellung XIV., Frankreich.* Münchner Neueste Nachrichten, 1888. aug. 31. 1.
- 32 „Mert a modern kép lényegi jellemzője az, ahogy a modern élethez közelít. A 19. század kulturális képe, ami ma rendszerint a hajdani történeti kép helyébe lépett, abból a helyes elvárásból indult ki, hogy csak a jelen élő valóságából lehet művészt megformálni.” *Die Internationale Kunstausstellung – Das Moderne Zeitgemälde.* Münchner Neueste Nachrichten, 1888. júl. 10. 1.
- 33 A magyar festészetben is megvannak ennek a témakörnek a példái, Pataky László, Kernstok Károly, sőt Bihari Sándor képei között is. Ld. részletesebben másik tanulmányomat e katalógusban.
- 34 Muther 1893.
- 35 Muther, Richard: *The History of Modern Painting.* Translated by Ernest Dowson, G.A. Greene and A.C. Hillier. London, 1895–1896. Sikeréhez az is hozzájárult, hogy nagyon sok reprodukciót közölt, ha nem is jó színvonalon.
- 36 Otto Julius Bierbaum (1865–1910) író, költő. *A Die Freie Bühne és a Neue Deutsche Rundschau* szerkesztője, az Insel Kiadó és könyvsorozat egyik alapítója és szerkesztője. Jelentős művészetkritikai kötete a *Moderne Musen-Almanach* (1893), amit kortárs művészek, többek között Stuck rézkarcai illusztráltak. Ő az első autóval megtett itáliai kultúrutazás irodalmi megörökítője: *Eine empfindsame Reise im Automobil.* München, 1903.
- 37 Fritz von Ostini (1861–1927) költő, novellaíró és művészeti író. Jogot végzett és a müncheni Akadémiára is járt. 1886-tól újságíróként működött, 1887-től a *Münchner Neueste Nachrichten* szerkesztőségében művészeti és színházi referens. 1896-tól a *Jugend* folyóirat főszerkesztője. Közben igen sok művészetkritikát publikált szakfolyóiratokban is, a századforduló után pedig művészmonográfiákat kortárs festőkről: Uhdéról, Hugo von Habermannról.
- 38 Igen fontos az a momentum, hogy Németországban a művészeti szemléleti és stílári változás egy új, korszerű és modern stílus irányában a festészetben belül indult meg, majd az 1896-ban induló *Jugend* folyóirat hatalmas lendületet adott a grafikának is, és csak ekkor születtek meg az első, új stílust képviselő építészeti alkotások.
- 39 Lyka 1970. 57.
- 40 A három kiállított Whistler-portré közül mindegyik főmű volt: *Arrangement in Grey and Black (Anyja arcképe, 1871)*, *Harmony in Gray and Green (Miss Cecily Alexander, 1872–1874)* és a Lady Archibald Campbellról festett képmás, melynek címe *Arrangement in Black (1882–1884)*.
- 41 Muther, Richard: *Die internationale Kunstausstellung in München. II.* Kunstchronik. Beilage der Zeitschrift für bildende Kunst, 1888. 313–314.
- 42 Vaszary 2007. 167–170. kat. 17–21.
- 43 Lyka 1890A.
- 44 Lyka 1890B.
- 45 Pecht, Friedrich: *Die Münchner Jahresausstellung von 1891.* Die Kunst für Alle, 1891. 6. sz. 337.
- 46 Lyka 1891A, Lyka 1891B, Lyka 1891C.
- 47 Egyesek pl. tizenöt képpel szerepelhettek, így Arnold Böcklin vagy a holland Adolf Artz, míg régi, elismert tagokat teljesen kirekesztettek a kiállításból.
- 48 A témáról részletesen ld. Makela 1990. 52–67.
- 49 *Memorandum des Vereins Bildender Künstler Münchens* és a tagság névjegyzéke. (Ld. Makela 1990. 145–153.)
- 50 Erről a kiállításról Lyka Károly *A Hétben* írt ismertetést, amiben Whistlert hangsúlyosan dicséri, és visszamenőleg utal arra az 1888-ban látott Whistler-anyagra is, amiről akkor szinte egyetlen kritikus sem emlékezett meg. Lyka Károly: *A müncheni Salon.* *A Hét*, 1892. 26. sz. 433. Lyka csak 1890-től publikált, így a korábbi évek eseményeire való utalások igen szórványosak a cikkeiben, de a Whistler-képek varázslatos hatásáról megemlékezett.
- 51 Lyka 1892.
- 52 Azért nevezhető kompromisszumosnak a nemzetközi kiállítás, mert a szervező zsűri meghívta a *Genossenschaft*-ból már kivált festőket is az évi nemzetközi kiállításra, akik küldtek is anyagot, bár közben Berlinben is kiállítottak.
- 53 Lyka 1892.
- 54 Khnopff egyik képét rögtön megvette a bajor állam; Jan Toorop 17 kiállított műve is szenzációt jelentett.
- 55 A müncheni Secessionnak volt egy ott élő magyar tagja, Strobentz Frigyes.
- 56 August Endell híres fényképészstúdiójának, az Atelier Elvirának (1896) nem volt párja vagy megközelítően is hasonló merész példája a városban. A müncheni építészet legtöbb ekkori alkotását továbbra is a neoreneszánsz megannyi változata és egy heterogén elemekből összeolvasztott *Heimatstil* jellemezte.
- 57 A müncheni oktatási intézményeknek és a kiállítási fórumoknak a hatásáról az ott letelepedett, vagy az 1896 után is ott tanuló magyarokra ld. Hessky Orsolya tanulmányát ebben a kötetben.
- 58 Erről a sajtóvisszhangról és az ezzel kapcsolatos változásokról Bécs művészeti életében ld. Sármany–Parsons, Ilona: *Auftakt zur Moderne. Kunstkritik der Wiener Tagespresse 1894.* In: *Zeitungen im Wiener Fin de Siècle.* Hrsg. Scheichl, Sigurd Paul–Duchkowsch, Wolfgang. Wien–München, 1997. 169–184.
- 59 Ekkor már nem annyira a nagy nemzetközi kiállítások voltak az újdonságok bemutatásának a legfőbb fórumai, mint inkább a kommerciális és egyre jobban specializálódó magángalériák, műkereskedői szalonok, akik felfedezték a mindenkori avantgárd törekvésekben rejlő kommerciális és médiapotenciált.
- 60 Hevesi, Ludwig: *Die Münchener „Sezession“ in Wien I.* (1894. dec. 2.); *II.: Moderne Malerei. Zur Ausstellung der Sezession im Künstlerhause* (1896. dec. 6.); *III.: Neue Werke von Stuck* (1894. dec. 8.); *IV.: Neu-München und Gefolge* (1894. dec. 16.). In: *Uö: Acht Jahre Sezession.* Wien, 1906. 523–542.
- 61 „Modern wurde also praktisch genommen, zeitgemäß, aktuell.” Hevesi: i. m. 526.
- 62 Uo.
- 63 Bár teoretikus szinten egy-két festő, elsősorban Franciaországban már megfogalmazta ekkor ezt az autonómia igényt, de ők egyelőre izolált képviselői voltak a festészeti autonómia követelményének.

64 Ezt a jelmondatot a bécsi Sezession 1898-ban épült kiállítási csarnokának a homlokzatára írták fel. A müncheniek művészi céljainak folytatása mellett a másik fontos követelés a művészet szabadságának deklarálása volt. Ez alatt a művészet teljes autonómiáját, a politikától való függetlenségét értették,

de egyben a civil társadalom egyéb kontrollja (közízlés, és külső, etikai szempontok, mint pl. az erkölcsi cenzúra) alól való felszabadítást is. A feliratot Bécs német megszállásának idején eltávolították, de a háború után újra visszakerült eredeti helyére.

ILONA SÁRMÁNY-PARSONS | MÜNCHENS MODERNITÄT

Dieser Beitrag setzt sich zum Ziel, gegenüber einer früher üblichen ganz auf die Form zentrierten und dadurch oftmals auch reduzierten Betrachtung der Modernität eine authentischere und historisch besser untermauerte Auffassung zu rehabilitieren, die durch die mitteleuropäische (deutsche, österreichische, ungarische) Kunstkritik im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts vertreten worden war.

Der erste Teil stellt die Münchner Kunstszene und deren nach 1886 einsetzenden Prozess der Modernisierung mit ihren einzelnen Stationen in aller Kürze dar. Dem folgt eine Analyse der Wirkung der im Glaspalast im Jahr 1888 veranstalteten internationalen Ausstellung, wobei die Kritikertätigkeit von Richard Muther in das Zentrum des Wandels in der Kunstbetrachtung gestellt wird. Danach folgt eine Analyse der Wirkung und des kritischen Widerhalls der wichtigsten Bilder der jährlichen Münchner internationalen Ausstellungen („Der Münchner Salon“ 1889, 1890, 1891, 1892). Dabei wird neben der Rekonstruktion der traditionellen stilhistorischen Einflüsse in erster Linie die thematische Erneuerung der Malerei unterstrichen. Neben den deutschen Quellen werden als bislang unerschlossene Quellengruppe die in ungarischer Sprache veröffentlichten Ausstellungskritiken von Károly Lyka herangezogen. Betont wird Muthers Schlüsselrolle hinsichtlich der neuen Auffassung der Modernität sowie seiner ersten, durch Toleranz und pluralistische Betrachtungsweise geprägten Synthese der modernen Malerei. Dadurch war nämlich etwa über ein Jahrzehnt hinweg die Förderung neuer künstlerischer Experimente in Mittel-Europa gewährleistet, ohne dabei einer einzigen Stilrichtung ausschließliche Priorität einzuräumen.

Der letzte Teil des Beitrags behandelt die Rolle der Münchner Secession. In Verbindung damit wird neben ihrer Wirkung auf die Wiener Sezession kurz auch darauf eingegangen, worin sich die beiden Vereine unterscheiden. In Wien wurden die noch amorphen und recht pluralistischen ästhetischen Prinzipien lediglich weiterentwickelt und in eine theoretisch ausgereifere, abgeklärte Form gefasst. Die Wiener Sezession übernahm jene Organisierungsfunktion, die in München die jährlichen internationalen Ausstellungen erfüllt hatten, indem sie in Wien jährlich drei Ausstellungen veranstaltete, dazu jeweils die zeitgenössischen modernen ausländischen experimentierenden Künstler einlud, der damaligen modernen Kunst aus der ganzen mitteleuropäischen Region eine Ausstellungsmöglichkeit bot und sich unter Beibehaltung der Zeitgemäßheit sowie Aktualität für die totale künstlerische Freiheit einsetzte.