

Erósz és Thanatosz városa, Bécs

I. A KREATIVITÁS ARANYKORA

A kultúrtörténeti összefoglalások a századelő Bécsét a modernség egyik legfontosabb kísérleti műhelyének és az elitművészet központjának tekintik.¹ A kulturális aranykort hagyományosan nagyjából harminc évnél (1890–1918) gondolják, teleszkopikusan egybevetítve a legfőbb egyéniségek életművét, egymáshoz rendelve az alkotásokat. Pedig ez a huszonnyolc év korántsem egyetlen korszak, hanem legalább kettő, ahol két generáció feszült egymásnak: a modernség első nemzedéke, az 1890-es évek elején indulók, és az 1905 után fellépő radikálisabb és avantgárdnak tekinthető expresszionista fiatalok, akik már más ideálok és célok bűvöletében éltek. A két csoport az I. világháború kitörését megelőző mintegy hét évben együtt, egymásra hatva, de részben egymás ellenében formálta Bécs szellemi és művészeti világát. Ezek az évek már nem tartoztak a mély nosztalgiával megfestett aranykorhoz, elillant belőlük az a jövőt tervező bizakodás és ifjú lendület, amely a kilencvenes éveket jellemezte. Az első nemzedék (az irodalomban a Jung-Wien köre, a képzőművészetet tekintve a Secession művészgárdája) is megváltozott, más problémákkal szembesült 1905 után, mint indulásakor, az 1890-es évek elején.

Könyvtárvivá duzzadt kultúrtörténeti irodalom vizsgálja Bécs 1890 és 1918 közötti időszakát és keresi a magyarázatot arra, hogy hogyan működhetett ebben a városban annyi génusz a kultúra szinte minden területén, és hogyan született annyi alapvetően új, modern, tudományos elmélet, korszakos felfedezés, irodalmi és festészeti remekmű, olyan sűrűségben és műfaji gazdagságban, mint e korban szinte sehol másutt.

A tudományos, irodalmi, képzőművészeti és zenei névsor lenyűgöző: Ernst Mach, Fritz Mauthner, Sigmund Freud, Hugo Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Robert Musil, Karl Kraus, Otto Wagner, Josef Hoffmann, Adolf Loos, Gustav Klimt, Kolo Moser, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, hogy csak a leghíresebbeket említsük, akiknek jelentősége túlmutatott az Osztrák–Magyar Monarchia határain, és akiknek az életműve meghatározóan hatott a 20. század egyetemes elitkultúrájára és emberképére. Még a politikai gondolkodás területén is voltak olyan bécsi személyiségek, akiknek tevékenysége a jövőt tekintve úttörő volt: például a cionizmus atyja, Theodor (Tivadar) Herzl, vagy a békemozgalom megfogalmazója és elindítója, Bertha von Suttner.

A Habsburg Birodalom fővárosának kulturális miliője megtermékenyítő volt: az évszázadok során rengeteg művészeti kincset halmoztak fel Bécsben, a színházi élet változatos és magas színvonalú volt, az itt élők életének szerves része volt a zenélés vagy zenehallgatás, természetes volt a „szépérzék” ápolása. Emellett az oktatás és a tudományos képzés is rendkívül magas színvonalúnak számított. Ez mind nagyon inspiráló volt, de más sajátos tényezők is kellettek ahhoz, hogy az emberi kreativitás szinte minden téren csúcsteljesítményekre legyen képes.

A visszaemlékezések és az utólag született regények és vallomások igen megoszlanak a korról. Stefan Zweig nosztalgikus és költői felidézésével szemben² ott áll Hermann Broch keserű és egyoldalúan negatív ítélete,³ Joseph Roth elégikus elbeszélései,⁴ végül Robert Musil utolérhetetlenül árnyalt, filozofikus esszéregénye,⁵ amely jobban, alaposabban és lényegbevágóbban ábrázolja a Monarchia utolsó éveinek atmoszféráját és embereit, mint a tudományos elemzések. Zweig a hagyományok állandóságát, a művészetek presztízsét és népszerűségét emeli ki, Broch a hazugságokra, a valóság elkendőzésére építő erkölcsöket ostromozza, Musil pedig az örök bizonytalanságot, az önazonosság krízisét, az értékek relativizálódását állítja a középpontba: a „tulajdonságok nélküli embert” teszi meg a kor tipikus képviselőjévé. Musil regénye kikerülhetetlen bárki számára, aki a korszakot meg akarja ismerni és érteni. Mégis, intellektuális bonyolultságában elfeledi azt a tény, hogy a kornak voltak olyan egyértelmű és tudatosan vállalt tulajdonságokkal megvert-megáldott szereplői – és tömegei – is, akik másképp élték meg a mindennapi valóságot és másképp képzelték el jövőjüket, mint a privilegizált társadalmi elit érzékenyebb, intellektuális és mindazonáltal tehetetlenül sodródó hősei. A tegnap világa, kifinomult esztétikuma, csillogó sokfélesége és idealista álmai ellenére, széthullott.

Az utókor kegyetlenül válogat és visszamenőleg csak azt igazolja, ami saját mindenkori jelenéhez vezetett. A másságot, az elvetett alternatívák történetét nem szokták feljegyezni, mert a valóság szempontjából tévútnak bizonyultak. A 19. század végének császárvárosa, Bécs I. világháború előtti évtizede, ma, 2013-ban, inkább tűnik egy „világyége-kísérlet” (Karl Kraus) szorongató laboratóriumának, mint egy multikulturális, plurális, hihetetlenül sokszínű és változatos, egyre gazdagodó, fejlődő és kifinomult, az egyénnek rengeteg lehetőséget és örömet kínáló társadalom modelljének, pedig a jó oldala szintén valóság volt. A kettős portré, az ideális és a torz, egyaránt igaz lenne?

Miért és miben volt Bécs annyira más, mint London, Berlin vagy Róma? Miért tűnik ma úgy, hogy a művészetek számára kedvezőbb volt ekkor a miliője, mint – Párizst kivéve – a többi nagyvárosé? A kortársak szemében, a kultúrát tekintve, Párizs volt a világ fővárosa a századvégen⁶; a képzőművészetek terén, az avantgárd középpontjaként, a világ legjelentősebb műtárgypiacaként kétségtelenül elsőbbséget élvezett. Az évszázadok óta állami támogatást élvező francia kultúra egyéb területein is alkottak 1900 körül Párizsban forradalmian újító egyéniségek (az idősebb Emile Zola, Alfred Jarry, Anatole France, Marcel Proust, André Gide és Guillaume Apollinaire), de a kultúra mégsem volt annyira árnyaltan sokféle, mint Bécsé, mert elsősorban francia volt és az is maradt.⁷ A francia írók számára természetes volt, hogy ők a világ szellemi vezetői, a legmerészebb kísérletezők, a példaadók a kultúra minden területén. Nem mardosta őket az az állandó kétely, hogy identitásuk bizonytalan, meglátásaik relatívak.

Bécs – bár a közép-európai régió többszáz éves hatalmi és kulturális központja volt – sokszor és traumatikusan élte meg, hogy időnként Európa peremének számított (például a török időkben), majd azt, hogy a német nyelvű kultúrában szorult peremvidékre.⁸ Ez a változó történelmi státusz eleve érzékenyebbé tette, elbizonytalanította az ott élő gondolkodókat, és a belső kulturális differenciáltság a sokféleség⁹ élményével együtt olyan kihívást jelentett, amely páratlan volt Európa kultúrájában. A modernizáció nyomása alatt az itt élő alkotók ezért tudtak másféle és többféle művészeti és tudományos választ adni az alapvető emberi sorskérdésekre – amelyek szorosan összefüggtek az egyén mindenkori identitásának megteremtésével –, mint a többi, monolitikusabb etnikumú és szerencsésebb földrajzi fekvésű európai ország elitjének művészei és tudósai.

Az önazonosság válságának művészi dokumentumai a festészetben 1890 után fokozatosan, 1908 után pedig viharos gyorsasággal váltak egyre kétértelműbbé, keserűbbé vagy menthetetlenül pesszimistává, ami az emberi lényeket illeti. A társadalmi nyilvánosság legfontosabb fórumán, a napi sajtóban, a művészetek és azon belül a festészet hagyományosan nagy teret kapott. Bécsben az udvar, a politikusok és a plutokrácia számára egyaránt a magas-

kultúra jelentette a város és a birodalom egyik legfontosabb értékét, és – szemben a parvenünek tartott Berlinnel – elengedhetetlennek tekintették a városi (és tágabban az osztrák) identitás megformálása és fenntartása szempontjából. Ezekben az évtizedekben a művészek sok közvetlen és közvetett állami támogatást kaptak terveik megvalósítására.

A császárvárosban mind a magas-, mind a populáris kultúrában több nemzet kultúrája találkozott. Még volt annyi konszenzus és tolerancia, hogy a különféle vélemények nemcsak ütközhettek, de termékenyen hathattak is egymásra, ki is cserélődhetek. A 19. század utolsó harmadában a tudósok és a művészek még nem tagadták meg a történelmi hagyományokat, a felvilágosodás optimizmusát és haladáshitét, hanem arra támaszkodva akartak új, modern világot teremteni. A Bécs elitkultúráját képviselők száma még eléggé kicsi volt ahhoz, hogy a különböző tudományágak vagy művészeti csoportok képviselői személyesen, közvetlenül vagy biztos közeli forrásból értesülhessenek egymás eredményeiről, gondolatairól.¹⁰

A kilencvenes években a világ még áttekinthető volt; mi több, 1908-ig az is hihető volt, hogy a Monarchia megreformálható anélkül, hogy szétesne. Ez volt az utolsó olyan lélektani pillanat, amikor a felvilágosodás korából örökölt humanista műveltségideál és haladáshit a művészek és tudósok többségénél még szilárd alapot nyújtott a további kísérletezéshez. Belső etikai magjának megőrzése még azok számára is fontos maradt, akik épp ekkor kezdték világszemléletét, értékrendjét szétrombolni. Bár felfedezték az emberi irracionális, az ösztönvilág örvénylő erejét, a kultúra megreformált értékei mellett voksoltak az irracionálizmussal szemben (például Freud).

Ezek voltak az európai kultúra utolsó olyan évei, amikor a nemzetállamok erősödő kulturális küzdelmében még nem törtek fel nyíltan a pusztítás démonai.

BÉCS KULTÚRTÖRTÉNETI ÚJRAFELFEDEZÉSE

A kreativitást, a szellemi-lelki teremtőerő gejzíryszerű feltörésének csodáját sokféle tudományos ténnyel próbálták magyarázni. A két világháború között több osztrák író t kínzott a talány, hogy miért omlott össze a „tegnap világa”, amikor annyi nagyszerű alkotás született, és hogy az emberek jelentős része miért nem érezte jól magát a „boldog békeidőkben”. Ők még szemtanúként és a sokkal kevésbé boldog húszas–harmincas évekből tekintettek vissza.¹¹ A hitleri megszállás, a háború, majd az az utáni építés évtizedei és a vasfüggöny közelsége nem kedveztek a Monarchia átértékelésének.

Az 1970-es évek elejétől azonban a bécsi századforduló kultúrája érdekes lett a világ, azaz a tudományos kultúrtörténeti kutatások számára. A legelső merész összefoglalás, William M. Johnson *Austrian Mind*¹² című nagy vállalkozása még nem keltett túl nagy figyelmet, és Peter Vergo bécsi művészetekről írt mesteri összefoglalásának¹³ is csak később lett visszhangja.

A legnagyobb hatású tételt, miszerint a bécsi kulturális aranykor a „liberális ego”, azaz a liberalizmusban és a gazdasági, társadalmi haladásban, fejlődésben hívő, alapvetően szekularizált, optimista polgár válságából sarjadt ki, Carl E. Schorske állította fel. Mintaadó esszéjét, amely évtizedekre visszanyúló kutatások eredménye volt, 1981-ben jelent meg.¹⁴ Schorske az 1873-as gazdasági csőd és a válságévek hatásának tulajdonította a liberális nemzedék csalódását, melynek következtében fiaik a gazdaság és a politika helyett – generációs lázadásként – a kultúrában keresték az értelmes élet zálogát és kutatták az ember új világgképét. Schorske Sigmund Freudban látta a korszak kulcsfiguráját, aki az emberi lélek tudatalatti rétegének feltárásával megingatta és „átírta” a kultúra addigi racionális emberképét. Schorske az építészet, az irodalom, a festészet és részben a zene fő műveit Freud teóriáinak prizmáján át elemezte, és gyönyörű metaforákkal világította meg a műalkotásokat, amelyeknek szerinte a szerkezetét és stílusának mélyrétegét is átformálta a freudi szemlélet.

Schorske könyve megjelenésének évében Werner Hofmann német művészettörténész Hamburgban¹⁵ kiállítást rendezett a bécsi századforduló legfontosabb festőinek munkáiból, amelyek – Schorskétól függetlenül – szintén a kor világtépi, filozófiai mélységbe hatolón árnyalt összképet vázolták fel.¹⁶

A két szálon futó kulturális újrafelfedezés, Freudra és a pszichoanalízisre, illetve a festészetre koncentrálnak, egyszerre ráirányította a kultúrtörténészek figyelmét arra a Bécsre, amely előtte nem szerepelt a modernitás kutatásának térképén. A Secession és az expresszionisták lenyűgözően hatásos, karizmatikus művészetét, a Wiener Werkstätte kifinomult tárgykultúráját, valamint Klimt, Schiele és Kokoschka festészetét 1981-től nagyszabású kiállításokon fedezhették fel a művészetrajongók (Hamburg 1981, Velence 1984, Bécs 1985, Párizs 1986, New York 1987).¹⁷ Minden évforduló alkalom volt arra, hogy kultúrtörténészek és művészettörténészek új nézőpontból, immár a legapróbb részletekbe menően elemezzék az 1900 körüli eseményeket, a részszempontokat vagy a teljes életműveket.¹⁸ Schorske meglátásai állandó inspirálói maradtak a későbbi tanulmányoknak, még akkor is, ha a fiatalabb szerzők egyéb szempontokat igyekeztek hangsúlyozni. Steven Beller például a bécsi századvegi kultúra különlegességét annak tulajdonítja, hogy túlnyomó részben az asszimilált zsidóság műve volt (a képzőművészetet kivéve),¹⁹ és a zsidóság szociokulturális hagyományai, gondolkodásmódja és az asszimiláció folyamatának traumái jelentették azt a sajátos többletet, ami miatt Freud, Mauthner, Schnitzler és Schönberg valóban új teóriák teremtésére volt képes. A feminista történetírás is egy sor új eredménnyel gazdagította az összképet. Újra felfedezte azt a sok tehetséges nőt, akinek jelentős szerepe volt a kulturális aranykor megteremtésében.²⁰ A grazi egyetemen több tanszék, összehangolt kutatás során, tíz éven keresztül vizsgálta a modernizmus és a modernség osztrák és monarchiabeli összefüggéseit, és módszertanilag megújította a régió kultúrtörténetét.²¹ A régió többi városának századfordulóját – Schorske könyvéhez hasonlóan – több történész próbálta megörökíteni,²² de sem Prága, sem Budapest nem tudott olyan sikeresen újra bekerülni a nemzetközi kultúrtörténeti kánonba, mint Bécs.

Az elmúlt esztendőben Gustav Klimt születésének 150. évfordulója módot adott arra, hogy Bécs minden szempontból kihasználja a Klimt-képek töretlen vonzerejét: nyolc különböző nagyszabású kiállításon mutatták be pályáját és a kort, amelyben élt.

Számtalan tudományos ülés, szimpózium, tanulmánykötet és monográfia elemezte újra Bécs aranykorát és a kor szereplőit. A téma ma is kimeríthetetlennek látszik, bár a hangsúlyok állandóan eltolódnak. A schorskei elitkultúra Bécsével szemben az addig elhanyagolt bécsi proletariátus világáról is született egy érdekesítő tanulmánykötet.²³ Néhány kérdés állandóan visszatér, és a többféle, egymástól eltérő olvasat ellenére a szerzők megegyeznek a vezérmotívumokban, amelyek köré a csoportképeket felfűzik.

1 • A modernizáció megkésettisége Bécsben, és az ebből adódó helyi sajátosságok és feszültségek.

2 • A nemzeti feszültségek és az ezekből fakadó nyelvi problémák, amelyek általában az emberi együttélés egyik legfontosabb szempontjának, a kommunikációnak a lehetőségét és kérdését vetik fel.

3 • Az asszimilált zsidóságnak a modernizációban vállalt szerepe az osztrák társadalomban és kultúrában.

4 • A női emancipáció és a szexualitás szerepe a századvegi Bécsben, és ennek képzőművészeti visszhangja.

A századvegi Bécsben ezek a problémák társadalmi és egyéni szinten olyan mély identitásválságot idéztek elő, amely az értelmiségi és művészelitnek a világról és önmagáról alkotott képét alapjaiban rendítette meg, és arra ösztönözte a tudósokat, írókat és festőket, hogy új vagy legalábbis más megoldásokkal kísérletezzenek, mint az előző generációk.

II. AZ ELSŐ MODERN NEMZEDÉK A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

A kilencvenes évek a művészeti modernizáció sikeres évtizedét jelentették Bécsben. Az építészetben a második „városbővítés”, azaz Nagy-Bécs urbanisztikai modernizálása,²⁴ építészeti és infrastrukturális megtervezése és megszervezése Otto Wagner nevéhez kapcsolódik, aki – tanítványaival együtt – kiépítette a Stadtbahn rendszerét és megalapozta a bécsi szecesszió alapjait megteremtő új, modern, funkcionális építészeti stílust. Reformszándék és bizakodó lendület fogta el a fiatalokat.

Az irodalomban is új korszak köszöntött be. 1890-ben ifjú írógeneráció lépett színre Jung-Wien (Fiatal Bécs) néven.²⁵ Modernizálni akarták Bécs irodalmát, amit Berlin és Párizs mögött állóvíznek és avítnak éreztek, és be akarták bizonyítani – elsősorban a kortárs német irodalommal szemben –, hogy létezik egy másik német nyelvű, friss és aktuálisan modern irodalom is, az osztrák, azaz a bécsi. Hangadójuk, Hermann Bahr,²⁶ szenvedélyes pamfletíró volt.²⁷ Időnként új programcikkben harangozta be a legújabb, követendő stílusideált. Mellette Felix Salten, Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hoffmann, Leopold Andrian és a legifjabb, még gimnazista költő, Hugo von Hofmannsthal tartoztak a körbe, amely felfrísítette Bécs művészeti életét.²⁸

Kezdetben az ideálokkal szembeni valóság feltérképezésével, a homlokzat és a mögöttes világ közötti ellentmondások, konvencionális hazugságok leplezésével foglalkoztak. A kör több tagja is lelkesen érdeklődött a festészet iránt, és gyakran írt művészetkritikát a napilapokba. A csoport legsokoldalúbb írója, az orvosként praktizáló fiatal Arthur Schnitzler, ragyogó megfigyelő volt, a (zsidó) középosztály minden napjainak konfliktusai mögött rejlő hazugságok, traumák megjelenítésének specialistája.

A modernség és a korszerűség nevében meghirdetett és a nyugat-európai művészeti áramlatokhoz való kapcsolódás lázában született szimbolista és dekadens stílus-kísérletek során a Jung-Wien legtöbb tagja eltávolodott a hagyományos realizmustól, egyre narcisztikusabb lett és csak saját érzelmi világára koncentrált. A bécsi modernség szenvedélyes pszichológiai érdeklődését megerősítette a nemzetközi regény- és drámairodalom ihletése is, Ibsen, Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov művei és karizmatikus

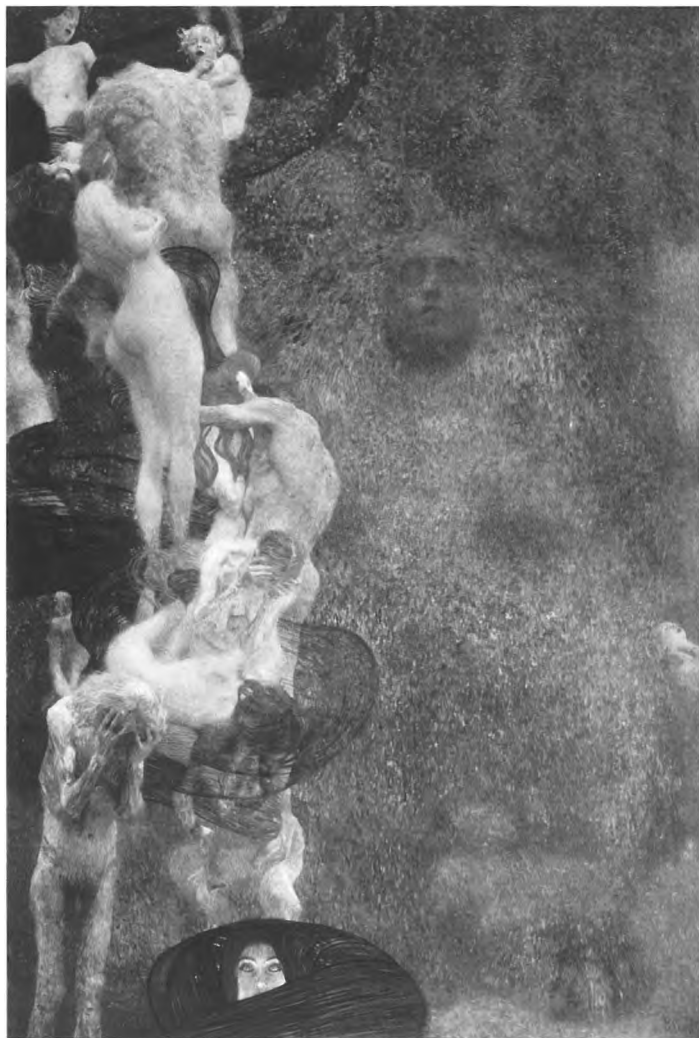


2 • JOSEPH MARIA OLBRICH: A SECESSION ÉPÜLETE, 1899

figurái. Nem a nagy társadalmi tablók megfestése érdekelte őket (Zola kezdett kimenni a divatból), hanem a kifinomult lélektani ábrázolás, középpontjában az énnel. Hofmannsthal fogalmazta meg ezt a legtömörebben 1893-ban: „Két dolog tűnik ma modernnek, az élet analízise, és a menekülés az élettől. [...] Az ember vagy saját lelki életének a boncolója, vagy álmodik.”²⁹ Az analízis, lett légyen irodalmi vagy tudományos, végigkísérte

a bécsi modernizmus történetét. Mint egy lefelé szűkülő és egyre sötétedő spirál tölcserébe, úgy szálltak alá a művészek az emberi lélek rejtelmeibe, keresve a lényegét, a legbelsőbb magot.

A Jung-Wien mellett a Secession 1897-es megalakulása volt a művészeti modernség másik nagy fegyverténye. A Künstlerhausból kivált tizennyolc kísérletező művész saját egyeletet alapított Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Osztrák Képzőművészek Egyesülete) néven. Nagyszerű szervezőmunkával elérték, hogy mögójük állt a város kulturális vezetése és néhány dúsgazdag mecénás, például Karl Wittgenstein acélmágnás, így 1898 őszére fel tudták építeni saját ultramodern kiállítási csarnokukat (2. kép).³⁰ Folyóiratuk, az exkluzív formájú és tartalmú *Ver Sacrum* már az első kiállítás előtt, 1898 januárjától népszerűsítette művészi törekvéseiket. Első kiállításuktól kezdve sikerük volt, a sajtó nagy részének támogatásával egyre híresebbé váltak. Egyik fontos támaszuk Bécs legtekintélyesebb művészetkritikusa, a magyar származású Ludwig (Lajos) Hevesi (1843–1910) volt, aki megfogalmazta híres jelszavukat: „A kornak a maga művészetét, a művészetnek a maga szabadságát.”³¹ Hevesi minden bemutatót elsőként ismertetett, megteremtve ezzel az alaphangot, amelyhez azután



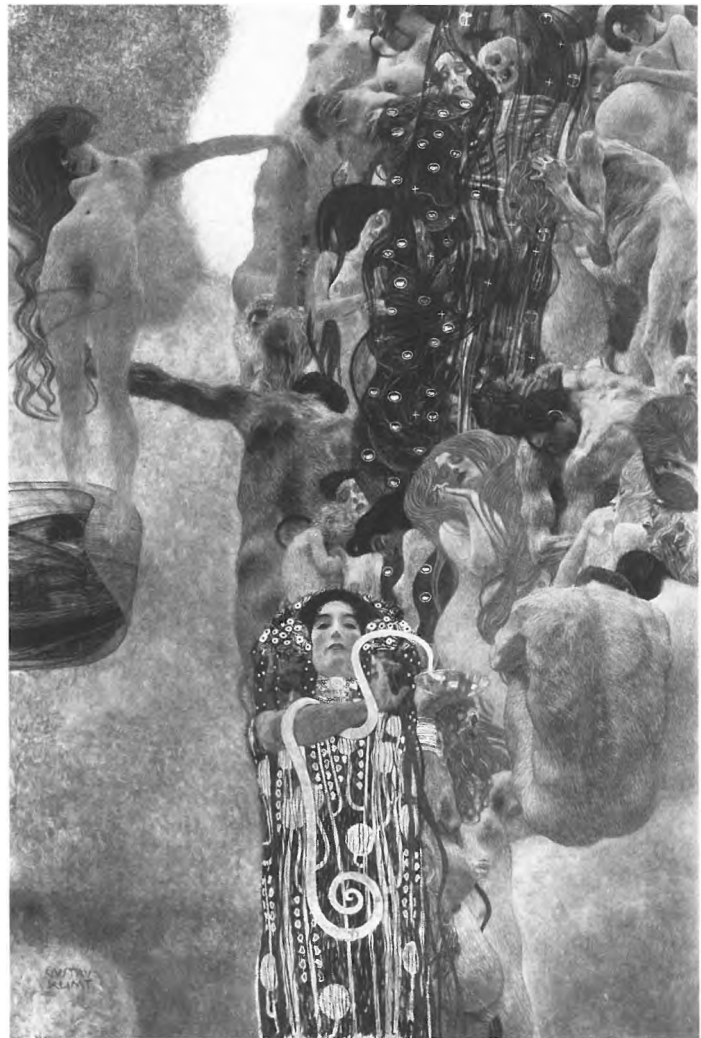
3 • GUSTAV KLIMT: FILOZÓFIA, 1900 (1945-BEN ELÉGETT)

általában a többi kritikus is csatlakozott. Évi három, mindig változatos, sokféle egyéni stílust felvonultató kiállításukat a közönség egyre fokozódó érdeklődéssel várta, a megnyitók fontos társadalmi eseménnyé váltak.³² 1900 tavaszáig – az addig is meglévő kritikai hangok ellenére – egyre népszerűbbek, sikereesebbek lettek, és a gazdasági és politikai elit, továbbá a *Bildungsbürgertum*, a régi és új mecénások nagy része is támogatta őket. A kezdeti harmóniának azonban hirtelen vége szakadt. A drámai fordulatot Gustav Klimt (48. kép) első fakultásképeinek, a *Filozófiának* (*Philosophie*, 3. kép) a bemutatásakor

kitört botrány váltotta ki. A szimbolikus kompozíció már stílusában is teljesen szokatlan és merész volt, de még inkább tartalmi üzenetében, amit – mivel a kompozíció ikonográfiája igen bonyolult, nehezen érthető volt – a katalógus szövegéből lehetett megismerni. A kétségtelenül új, enigmatikus és pesszimista világfelfogást sugalló, látomás-szerű, szimbolikus festmény megosztotta a kritikusokat és a közönséget. Az indulatok néhány hét alatt ugyan lecsillapodtak és a párizsi világkiállításon aranyérmét nyert a pannó, de a következő évben kiállított *Orvostudomány* (*Medicina*, 4. kép) újult erővel kavarta fel a kedélyeket. A méltatlankodókat ezúttal már nem lehetett lecsendesíteni, kultúrpolitikai botrányná dagadt a felháborodás, főképp mert az orvostudomány diadala helyett a halálnak kiszolgáltatott szenvedő emberek sodródó tömegét ábrázolta a festő. Az egyetem nyolcvanhárom professzora tiltakozott az ellen, hogy a képek az egyetem auláját díszítsék. Nemcsak ízlésbeli kérdések, például a rótság emancipációja sértette őket, hanem elsősorban a képek „üzenete”, az, hogy megkérdőjelezték az emberi szellem hatalmába, a világ megismerésének lehetőségébe (*Filozófia*), a tudományok fejlődésébe (*Orvostudomány*), illetve a társadalmi igazságszolgáltatásba (*Jogtudomány – Jurisprudenz*, 5. kép) vetett hitet. A sajtóban folyó vita még jobban kiélezte a támogatók és a protestálók ellentétét.

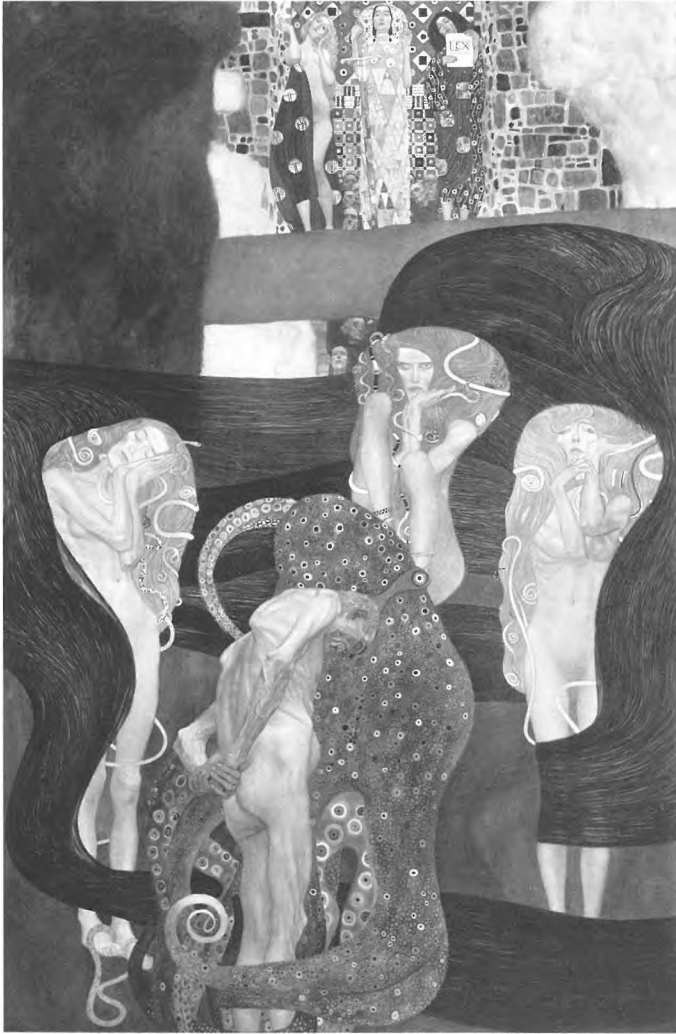
Ekkor szakadt ketté a bécsi értelmiség: a pozitívista szemléletű és a hagyományos evolucionista értékeket képviselők elutasították a modernek pesszimizmusát, dekadensnek, sőt erkölcstelennek érezték művészetüket. Megrendült a hitük abban, hogy a modern művészet – konkrétan Klimt festészete – a világ, azaz a társadalom jobbítását szolgálná. A főleg művészértelmiség másik, kisebb része, amely mindig az új, a korszerű mellett állt ki, a művészi kísérletezés szabadságának védelmét hangoztatva fordult szembe a többséggel.

A fakultásképeken Klimt valóban a kétely és a pesszimizmus hangján interpretálta a tudományok eredményeit, ami mélyen bántotta a liberális generáció tudósait, akik őszintén meg voltak győződve arról, hogy a világ fokozatos fejlődését, jobbítását segítik elő. Klimt „üzenete” ezt kérdőjelezte meg. Ráadásul olyan merész naturalizmussal ábrázolt



4 • GUSTAV KLIMT: ORVOSTUDOMÁNY, 1900 (1945-BEN ELÉGETT)

aktokat festett, amelyek felháborították a hagyományos szépségkultuszon nevelkedett műértőket. A *Medicinán* mezítelenül ábrázolt állapotos nő alakja több évszázados tabut sértett. A nyilvánosság addig még nem látott ilyen nyers naturalizmussal ábrázolt női testet, különösen nem ennyire kendőzetlenül érzékien bemutatva. A mezítelenség, az érzékiség és a halandóság együttese ekkor vált végleg a bécsi lázadó művészek vezérmotívumává. Mindez a sok merész és öncélúnak tűnő tabusértés elidegenítette a közönség széles rétegeit a modern



5 • GUSTAV KLIMT: JOGTUDOMÁNY, 1900 (1945-BEN ELÉGETT)

stíluskísérletektől. Szenzációt jelentettek, de sok esetben negatív érzelmeket váltottak ki. A kritikusok véleménye is polarizálódott. Bár még ezután is maradt egy szűk műpártoló csoport, amely kitartott a modernnek és Klimt mellett, a többség többé nem érezte szükségét, hogy elfogadja a kísérletezők stílusát. Nemcsak a konzervatívok részéről kérdőjelezték meg az igazukat, de a modernség másik alternatív csoportja, élén a híres publicistával, Karl Krausszal (6. kép), az egyéni ízlés szabadságának jegyében szintén támadta a szecessziós moderneket, azzal, hogy nem vindikálhatják kizárólagosan magukénak az egyedül érvényes művészetet. Karl Kraus és hívei ezzel utat nyitottak az ízlésválasztás szabadságának, áttételesen a teljes stíluspluralizmusnak.

IDENTITÁSVÁLSÁGOK

A modernizálási szándékkal induló első művészgeneráció lendülete 1900 után megtört. Akik csak magukról tudtak írni, fokozatosan elhallgattak, a legtehetségesebbek pedig, válságok után, új irányba fordultak. Az egyre árnyaltabban látott társadalmi és emberi problémák olyan éles megvilágításban jelentek meg egy-egy műben, hogy a hatalmon lévők is felszisszentek.

Az úttörő Arthur Schnitzler, a *Liebelei* (1896) szívszorító drámájának írója, kora egyik legjobb megfigyelője és elemzője volt. 1900-ban két műve is nagy botrányt kavart. Az egyik, a *Gusztli hadnagy* (1900) című novella, egy katonaiszt belső monológja, mely olyan erővel ábrázolta a főhős belső ürességét és jellemgyengeségét, hogy a hadsereg megérezte benne az ellene irányuló általános erkölcskritikát, és azzal válaszolt, hogy az író megfosztotta tartalékos tiszt rangjától. A másik mű egy színdarab volt, a *Körtánc* (1900), amelyben viszont a társadalom szinte minden rétegének cinikus kettős erkölcsét vitte színpadra. A titkos szerelmi légyottok

szereplői, a prostituálttól a grófig, aki megint csak az első jelenet örömlányával kerül össze, bezárja a tíz jelenetből összefűzött kör-táncot a szerelmi aktus körül, amely senkinek sem hoz örömet és valójában a mindenkori testi-lelki kiszolgáltatottságról szól.³³

A Monarchiában feltörő politikai feszültségek és ellentétek ez időben már olyan mértékben éreztették a mindennapi élet szintjén a hatásukat, hogy a radikális polarizálódás folyamata kezdte szétzilálni a társadalom addigi elhárító mechanizmusait és szokásrendjét. A kultúrában, a művészetekben is kiéleződtek a frontok, a nagy reményekkel induló modern nemzedék ettől fogva minduntalan értetlenségbe ütközött, és szinte mindegyik tagja belső válságba került.

Szorongás és pesszimizmus

Bécs immár reményvesztett korszaka, ahol a művészek érezték, hogy kicsúszott a talaj a lábuk alól, fokozatosan köszöntött be – az irodalomban korábban, a festészetben később –, és művészeti ágan-ként más és más eseményhez, évhez kötődött. A válságot olyan kultu-rális hatások is erősítették, mint a romantika félig elfelejtett pesszi-mista filozófusainak, Schopenhauernek és Nietzschének általános divatja vagy a berlini Eduard von Hartmann műve, a *Die Philosophie des Unbewussten* (A tudatalatti filozófiája). Mindez közreját-szott abban, hogy az egyén lelki struktúrájáról kidolgozott új nézetek alapvetően pesszimizmák lettek.

A rendkívül érzékeny Hofmannsthal már 1902-ben rádöbbsent arra, hogy a nyelv, a kommu-nikáció lehetetlenné vált. Híres, *Lord Chandos levele*³⁴ című művében, egy 17. századi angol lord alakjába rejtőzve, Francis Baconnak címezve írta meg a traumát. Az emberi létezés mibenlétének, értelmének megkérdőjelezését jelezte, hogy az egyén számára a szavak, a nyelv értelmét veszítette. Hofmannsthal nem állt egyedül ezzel a problémával, amely a mindenkori individuum, az én felfogásának erkölcsi kérdését feszegette. Az elismert osztrák filozófus és fizikusprofesszor, Ernst Mach szerint az én nem több, mint állandóan változó benyomások véletlenszerű folyamata, kohéziós mag nélkül.³⁵ 1901–1902-ben jelent meg Fritz Mauthner (1849–1923) nyelvfilozófiai munkája, a *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (Adalékok a nyelvkritikához) címmel. Mauthner szerint minden individuum más-más nyelvet beszél. A mindenre éber és gyorsan reagáló Hermann Bahr is átvette a témát, és híres, a *Das unrettbare Ich* (A menthetetlen én) című esszéjében³⁶ azok számára is közzétette, akik nem mélyedtek el a legfrissebb filozófiai stúdiu-mokban, de szerettek a kávéházi asztalok mellett komoly kérdésekről csevegni.

Az individuum racionális és erkölcsi alapokon nyugvó, a felvilágosodás emberképéből örökölt optimista koncepciójának lerombolásához Bécsben nemcsak Freud járult hozzá, de Ernst Mach is. Más írók is egyre több példát szolgáltattak ahhoz az új felfogáshoz, hogy az ember „valódi” énje vagy állandóan változó és megfoghatatlan, vagy az ösztönök által mozgatott marionettfigura, akin a kultúra, az európai civilizáció értékrendje csupán vékony, lemálló máz.



6 • OSKAR KOKOSCHKA:
KARL KRAUS PORTRÉJA, 1909

A bécsi századelő különös vívmánya, hogy Európában talán egyedül itt hitte és vallotta az értelmiségi és művészelit többsége azt, hogy az ember nem racionális, reformálható, fejlődésre képes, hanem kiszámíthatatlan ösztönlény, elsősorban a szexuális ösztönök rabja.³⁷ A modernizmus első generációjának szellemi teljesítménye volt ennek a világnézetnek az elméleti kidolgozása, és bár válságként élték meg eredményét, a vele járó pesszimizmus és a jobb jövőbe vetett hit lehetőségének az elillanása náluk még nem – vagy csak ritkán – vezetett önpusztító gesztusokhoz, „csak” pesszimizmushoz. Abban a folyamatban, amely az ösztönök hatalmát fontosabbnak értelmezte az emberi lélekben, mint a racionális gondolkodást, Sigmund Freud szerepe meghatározó volt.

Az új elképzeléseknek még egy jelentős aspektusa volt: az ösztönvilág erkölcstelen mélységei a kortársak szerint általában jellemzőbbek voltak a nőkre, mint a férfiakra. Ez a feltevés különösen ihletően hatott több bécsi művészre. Amikor Hofmannsthal alkotói válsága után újra írni kezdett és átértékelte a hagyományokat, döbbenetesen kegyetlen átiratban vitte színpadra a görög klasszikus drámát, az *Elektrát* (1904), mely felháborította és elborzasztotta az apollóni művészet híveit.³⁸

Hofmannsthal következő, a *femme fatale* hősnők legvégzetesebbikét megtestesítő librettója, a *Salome*, szintén Richard Strauss számára készült, de a cenzúra sokáig nem engedte előadni. Bár Frank Wedekind író német volt, darabjai – például a *Lulu* – nagy sikert arattak Bécsben. A nőellenességnek és nőgyűlöletnek, amely ezeket a túldimenzionáltan démoni hősnőket szülte, elsősorban a német kultúrában volt jelentős hagyománya, és ez csapott át Bécsre az 1890-es évtizedben, ahol az expresszionizmusban érte el csúcspontját. A feministák, akik között jelentős gondolkodók is voltak,³⁹ abszolút kisebbségbe szorultak az osztrák fővárosban.

A nőkérdés mellett a zsidó asszimiláció problémája is azon témák közé tartozott, amelyek kétellyel teli szorongást keltettek a kor gondolkodó emberében. Schnitzler egyre keserűbben elemezte a kortárs társadalom antiszemizmusát; *Der Weg ins Freie* című, 1908-ban megjelent regényében⁴⁰ a kiúttalanság és a székszis atmoszférája dominál.

E nagyszerű művek sora mind negatív láttelet volt, amelynek végén elmaradt a katarzis. Az egyén, az individuum többé nem volt képes hinni egy ideális világban, valós vagy virtuális utópiában. Az évszázad első évtizedében magára eszmélő fiatalabb nemzedék egy pesszimista szellemiségű Bécsset talált maga körül, ahol az öröm, a szépség és a jólét egy privilegizált, szűk és exkluzív réteg osztályrésze volt, és ahol a mintaadó mesterek már szkeptikusok voltak.

THANATOSZ: A HALÁL JELENVALÓSÁGA

Az emberi lét univerzális alapélménye, a halál, vezérmotívumként szervesen be volt ágyazódva az osztrák, közelebről a bécsi kultúrába. Legrégibb ismert rétegét a spanyol katolicizmus komor haláltudata alapozta meg, amely az udvari kultúra és az egyház közvetítésével vált közkinccsé, és a gyakori pestisjárványok eredményeként a népi kultúrában is nyomot hagyott. Az érzéki barokk pompa ugyan enyhítette és átesztetizálta a bűnbánattal és a világi hívságok fölötti lelkiismerettel is megterhelt halálfélelem állandó jelenletét, de nem oldotta fel.⁴¹ Korszakonként minduntalan felbukant a legkülönfélébb művészeti ágakban és műfajokban. Ez a helyi hagyomány a 19. századra annyira gyökeret vert az osztrák dalirodalomban, zenében és drámairodalomban, hogy hatása alól egy alkotó se vonhatta ki magát.⁴² A halandóság tudatának állandó háttérzenéje sokkal intenzívebbé tette az élet és a szerelem örömei utáni vágyakozást. Nem véletlen, hogy Freud Bécsben fedezte fel a halálösztönt mint lelki tényezőt.

A mulandóság hol melankolikus és lírai, hol torokszorítóan fojtogató tudata áthatotta az osztrák művészet, a zene, a költészet és a festészet karizmatikus műveit. Ott van a városi folklór négyszáz esztendő dalában, az *O du lieber Augustin* strófaiban, ott visszhangzik Mozart lassú tételeiben, ott dübörög a *Requiemben*, és ha a romantikára gondolunk, ott borong Schubert dalciklusaiban, hogy döbbenetes csenddel zárja le a boldogság utáni vágyódás hiába-

valóságát.⁴³ A fiatalon elhunyt művészek drámai sorsa hitelt adott annak a borzongásnak, amely ifjan is megéri az ember lelkét, amikor az élet egy-egy kivételesen gyönyörű és boldog pillanatában megállítaná az időt, de érzi, hogy nem lehet.

A kedvenc évszakok és napszakok, amelyeket az idő múlásának a tudata hat át, a nyárutó, az alkony, a naplemente, az ősz és a tél – talán éppen a hihetetlenül népszerű Schubert-dalok hatására – metafizikus dimenziót nyertek a 19. század második felében, és a kicsit is művelt és érzékeny polgári közönség körében az emberi élet közismert parabolái lettek.⁴⁴ De nemcsak a magaskultúrában volt így, mindez a városi zenei folklór vonzó műfajában, a bécsi dalban is ott borong. Emellett Richard Wagner elementárisan sodró, magával ragadó zenéje, amelyben az élet és a világ értelmének keresése mellett a szerelem és a halál az örök téma, a modernség első művelt generációjának az eszmélése óta alapélménye volt:⁴⁵ a művészek világméretű szervezete lett a szerelmi, a megdicsőült, vagy a lopakodó, szorongató lassúsággal közelítő halál állandó tudata.

A kilencvenes években fellépő modern művészek ezeket az impulzusokat szívták magukba; neoromantikával fűszerezett szimbolizmusuk, a múlt kulturális örökségének faggatása szintén az idő, az elmúlás dimenzióját erősítette fel alapélményként. A Jung-Wien íróinak fantáziáját is ez szövi át. Huszonéves költők, írók keresték az élet értelmét, tudva tudván, hogy valamiképp el kell számolniuk róla, a halál küszöbén. A halál mindenütt jelen volt a társadalomban, kortársaik közül sokan a tüdőbaj, a szifilisz és a nyomor áldozatai lettek. Bár menekültek e valóság elől, gyötrődtek is tőle, mint Hofmannsthal, aki a lét alapkérdéseit rendszerint a múltba vetítette, ami a rezignatív, jövőtől való elfordulást, az elmúlással való eljegyzést rejtette magában.⁴⁶ Kilencvenes években írott darabjainak vezérmotívuma, az élet értelmének faggatása a halál előtt, Hofmannsthal egész életén át elkísérte: csúcspontja a középkori misztériumdráma, a *Jedermann (Akárki)*. Schnitzlernek a jelenről írt keserű szerelmi történeteiben a halál főszerepet játszik: az érzelmi kiüttlanságra gyakran az öngyilkosság a válasz (*Liebelei*), a szerelmi aktus körül örvénylő társadalmi körforgás pedig haláltáncként jelenik meg (*Körtánc*). Antiklerikális színdarabjában, a *Bernhardi professzor*ban is a konfliktus egyik kiváltója a fiatal nőbeteg haldoklása. A boldogság, a megváltás iránti vágygal együtt járó alapélmény, a mulandóságtól, a haláltól való szorongás áthatja Gustav Mahler egész életművét, de jelen van Hugo Wolf dalaiban is.

A szerelem és halál összekapcsolása ősi toposz az európai kultúrában és szinte minden nagy alkotó szembeült vele. Bécsben azonban, analitikusabb megközelítésben, az addig idealizált Erósz gyötrődést, szenvedést és megsemmisülést hozó hatalomként jelenítették meg. A századforduló bécsi alkotói ezt az ambivalens nézőpontot vállalták fel a mitológiai, egyben archetipikus hagyományból. Kokoschkánál és Schiélénél – elvetve minden mitikus szépítést – pedig már a barbár ösztönök megsemmisítik a nő és a férfi közötti harmonikus szerelem utópiáját.

ERÓSZ. A SZERELEM METAMORFÓZISA

Az Európa 1900 utáni évtizedéről írt kultúrtörténeti összefoglalások általános korjelenségként hangsúlyozzák a társadalomban kavargó identitásválságok közül a szinte legmeghatározóbbat, a szexuális identitásválságot, amely egyik legfeltűnőbb jellemzője volt annak a bonyolult társadalmi és politikai folyamatnak, amit a modernizáció hozott magával.⁴⁷ A gazdasági, politikai és kulturális átalakulások következtében megszületett új női szerepek, a feminizmus új koncepciói és követeléseai megrázó hatással voltak a férfítársadalomra. A művészetekben különösen intenzív formát öltött az a válság, amely megkérdőjelezte a nemek közötti addigi viszonyrendszert és a nemi szerepek úgynevezett természet adta determinációját.

A férfiidentitás-krízis az irodalom mellett a képzőművészetben is nyomon követhető, de sehol nem lépett fel olyan vehemens erővel és intenzitással, mint a bécsi festészetben, ahol szuggesztív láttelepek születtek a nemi válságélmények megannyi stádiumáról és reakciójáról.

Bécs a 19. század utolsó harmadában az orvostudomány egyik leghíresebb központjának számított, ahol az 1880-as évektől a kutatások egyik legfontosabb területe a pszichológia volt. A Grazban dolgozó Richard von Krafft-Ebing munkássága és a lemergi Leopold von Sacher-Masoch teóriái nemcsak szakmai körökben váltak nagyon gyorsan ismertté. Az 1890-es években különösen szoros intellektuális szimbiózis jött létre irodalom és orvostudomány között. Nem csupán sok baráti szál szövődött a két hivatás képviselői közt, sok író orvosként indult (Schnitzler), és például Freud íróként fogalmazta meg tételeit, dolgozta fel eseteit.

Az újonnan feltárt lelki jelenségek ismertetése, az új tudományos (és áltudományos) magyarázatok közismertté válása a szak- és napisajtónak köszönhetően igen gyors volt. A legizgalmasabb témának a tabukat érintő szexuálpszichológiai jelenségek bizonyultak, amelyek – szenzációértéküknél fogva – a művészek, elsősorban az írók számára mindig is fontos témát jelentettek. Másutt, Franciaországban vagy Angliában ez sokkal kevésbé volt jellemző a magaskultúrára.⁴⁸

A bécsi-osztrák kultúra nagy előnye volt, hogy az egész német nyelvű tudományos és szépirodalom közvetlenül hatott a képviselőire, közvetlen átjárás volt a német tudomány és kultúra megannyi szférájába, ami a helyi tehetségek számára állandó kihívást is jelentett, örök küzdelmet saját identitásukért. A már említett Schopenhauer- és Nietzsche-recepció mellett Ernst Mach filozófiája teremtette meg azt a pesszimista világméket, amely beépült a regényekbe, a színdarabokba és esetenként a festményekbe is. A pszichológiai realizmus és naturalizmus irodalmi mesterművei pedig majdnem akkora hatással voltak a kor emberfelfogására, mint a pszichiáterek tudományos vagy áltudományos teóriái. Nemcsak Sacher-Masoch feltételezése, Krafft-Ebing vagy – valamivel később – Freud elméletei hatottak; Paul Julius Möbius német pszichiáter 1900-ban megjelent nőellenes opus magnuma, az *Über den psychologischen Schwachsinn des Weibes* (A nő pszichológiai gyengeelméjűségéről) is szenzáció volt az értelmiségi férfitársadalomban.

Bécsben a pszichológia modern teóriái és tévedései, éppen az orvostudomány kiemelt szerepénél fogva, benne voltak a kulturális szféra „tudatalattijában”. Így nemcsak Freud számított ebben a vonatkozásban, hiszen a kor teljes pszichiátriai irodalma és a patológikus jelenségek szexuálpszichológiai irodalma kávéházi szinten is ismert volt.⁴⁹ A legnagyobb hatással az új nemzedékre mégsem ők voltak, hanem Otto Weininger (1880–1903), a huszonhárom éves filozófusjelölt, aki egyenesen a világ lényegének magyarázatát vélte felfedezni a biszexualitásban. *Geschlecht und Charakter* (Nem és karakter) című könyvében (1903) minden lény, minden társadalmi jelenség kétpólusú, női vagy férfi tulajdonságokkal bír és aszerint értékelődik. A nő, azaz nőiség, abszolút negatív pólus, maga a passzív tudattalan létezés, amelynek nincs erkölce, a férfi ezzel szemben a szellemi alkotóerőt és etikát testesíti meg. Weininger személyes identitásválsága, extrém nőgyűlölete és zsidó származása miatti öngyűlölete olyan veszélyes, abszurd kategóriarendszert eredményezett, amely formállogikai alapon aszerint sorolta be az egyéneket és nemzeteket egy értékrendbe, hogy hány százalékban voltak rá jellemzők a női vagy férfi tulajdonságok. Weininger 1903 őszén öngyilkos lett, így nem érte meg, hogy disszertációjának rövidített változatát bestsellerként titokban ronggyá olvasta az akkori ifjúság.⁵⁰ Könyve az áltudományos pszichológiai irodalom extrém példája, formállogikája és szuggesztív, diabolikus stílusa miatt azonban nehezen vonta ki magát a hatása alól az, aki nem nőnek vagy zsidónak született. Mélyen hatott a kora expresszionizmus nemzedékére; a nő démonizálása mellett a nő megvetéséhez és semmibe vevéséhez szolgáltatott számukra érveket. Lehet-e bármi érdekesebb egy művész számára saját magánál, a saját, a világhoz és a nőkhöz fűződő viszonyánál? Weininger látszólag zseniális útmutatóval szolgált mindkettőhöz.

A Klimt fakultásképei körül kirobbant botránysorozat után az 1902-es Beethoven-kiállítás – a Secession legfontosabb manifesztuma a művészet ereje és hatalma mellett – nem segített hidat verni a művészelit és a közönség között.⁵¹ A Secession minden más véleményt, ízlést és „más modernséget” elutasító, elitista művészetpolitikája hamarosan a saját berkeiben is kritikába ütközött. „Ízlésterrorja” és exkluzivitása a művészszövetséget belülről bomlasztotta fel.

A Gustav Klimt körüli, a „stílusművészet” (*Stilkunst*) konzekvensen és radikálisan képviselő, vezető pozícióban lévő csoport (részben anyagi és művészetpiaci ellentétek miatt is) elvesztette befolyását, így 1905 májusában kivonult a Secessionból.⁵² Ezzel lemondtak a nagy nyilvános kiállítások lehetőségéről, viszont megtartották a legfontosabb bécsi műkereskedelmi galéria, a Miethke vezetését, amit Carl Moll vett át.⁵³

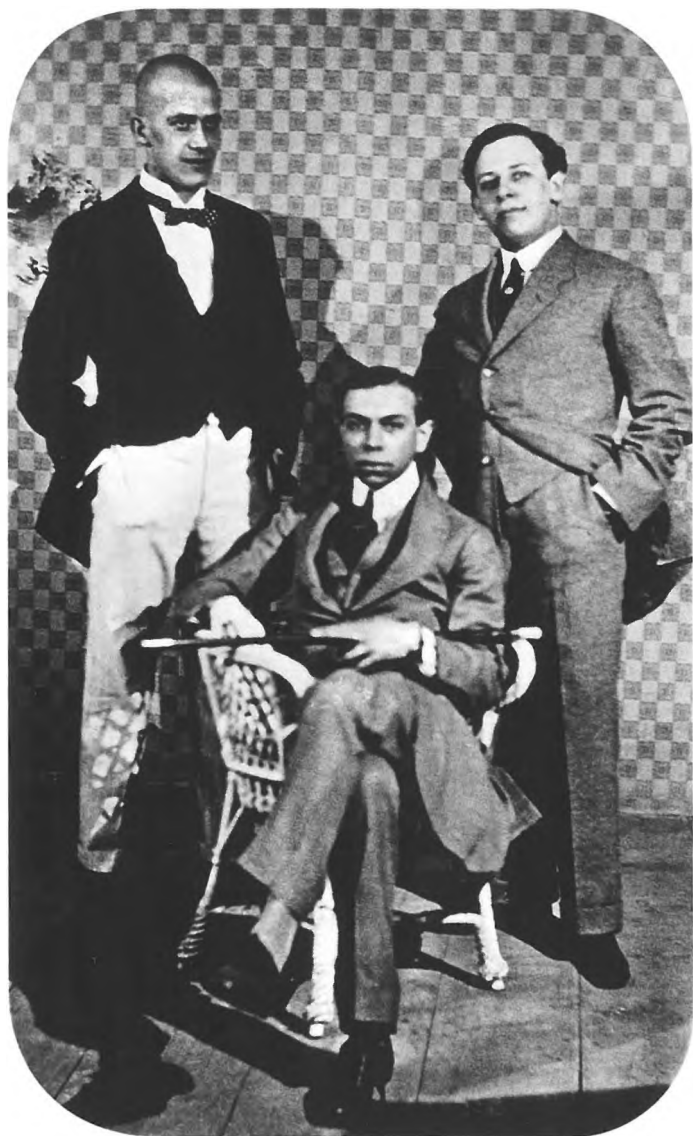
Az általuk képviselt és alighogy megszületett bécsi modern stílust a lakáskultúrában – amit kezdetben annyian üdvözöltek – valójában kevesek támogatták.⁵⁴ A legtisztább formájában a Wiener Werkstätte műhelye által képviselt szigorú geometrikus, úgynevezett *Würfelstil* exkluzivitása nem engedte meg, hogy a megrendelők mással keverjék otthonaikban. Viszonylagos személytelensége, fekete-fehér színvilága uniformmá tette az enteriőröket. A Secession és a Wiener Werkstätte iparművészeti stílusa csak a kiállításokon volt uralkodó. A festés-

zetben nem alakult ki külön bécsi korszak- és csoportstílus, Klimt egyedül maradt, nem alapított iskolát, viszont mellette igen sok másfajta stílus is virágzott. Sok különböző csoport rétegizlése, a lobbik és a kommerciális galériák köré sereglő művészek tarka egyvelege lett jellemző Bécs képzőművészeti életére. Már nem a konzervatívoknak és a haladás híveinek vetélkedése határozta meg az eseményeket, hanem a sok kisebb, elsöprő dominanciára már nem képes művészeti intézmény rivalizálása. A Künstlerhaus mellett a Secession, a Hagenbund (7. kép), a Galerie Miethke, a Kunstsalon Pisko, a Galerie Arnot és esetenként a nemzetközi kiállítások egyre sűrűbb ritmusú rendezvényei együttesen alkották azt a kulturális mezőt, amelyben az új tehetségeknek meg kellett találniuk helyüket, ki kellett emelkedniük az átlagból.⁵⁵ A tehetség mellett más erényekre és adottságokra is szükség volt.



7 • A HAGENBUND ÉPÜLETE, 1902

1903, de különösen 1905 után a bécsi képzőművészeti életben a kiállítások külföldi anyaga sűrű egymásutánban olyan új stílustörekvéseket mutatott be, amelyek már nem voltak megítélhetők a mimézis alapján megformált kritikusi kategóriákkal, hanem az



8 · OSKAR KOKOSCHKA, ERNST REINHOLD
ÉS MAX OPPENHEIMER, 1909/1910

új, a teljesen egyéni és előkép nélkül való formakísérleteket tartották a legfőbb érték-mérőnek. Az expresszionizmus, a fauvizmus, a kubizmus és a futurizmus művei a műkereskedelemmel is foglalkozó galériáknak köszönhetően Bécsben is hamar ismertté váltak. Meglepő vizuális effektusaik elsősorban a legfiatalabbakra hatottak. A kritika vagy negatívan ítélte meg őket, vagy tanács-talanul állt velük szemben és legfeljebb tétovázva próbálta megfejteni a szándékot, az új jelenségek mögötti valós vagy feltételezett összefüggéseket. A művészelit és egy jómódú, minden újra nyitott értelmiségi réteg lett a külföldi kiállítások exkluzív befogadója. A festészet intellektualizálódott, a stílusváltások felgyorsultak, és ez gyorsan elidegenítette a szélesebb, felkészületlenebb közönséget, egyben éles szembefordulást, majd kölcsönösen elszigetelő magatartást eredményezett a művészet hagyományos, didaktikus, erkölcsileg jobbító funkcióiban hívő konzervatívokkal szemben. Az exkluzivitás és modernség mámorában élő asszimilált plutokrácia, egy kisszámú, de dúsgazdag családokból álló mecénási háttér továbbra is megmaradt a kísérletező és Klimt köré csoportosuló modern művészek mögött.⁵⁶ A csoport így elég erősnek és nyitottnak bizonyult ahhoz, hogy állami megbízások és széles közönségbázis nélkül is megéljen.

Ráadásul a Secession korábbi idejéből nemzetközileg jó kapcsolati tőkével rendelkeztek, ezért a fiatal generáció kísérletezői hozzájuk igyekeztek csatlakozni.

Klimtnek és barátainak, Josef Hoffmann-nak, Kolo Mosernek és Carl Mollnak 1908-ban – Ferenc József uralkodásának 60. esztendejét megünneplendő – újra lehetőségük nyílt egy nagyszabású kiállítás megrendezésére. Ez volt a híres első Kunstschau, a bécsi „Stilkunst” hattyúdala, egyben a bécsi expresszionista nemzedék indulása.

III. A MÁSODIK MODERN NEMZEDÉK FELLÉPÉSE

Bécs kulturális aranykorának kettős rétege, kétfázisossága éppen azért nagy jelentőségű, mert a belső korszakváltás nemcsak drámai, hanem lényegi, eszenciális volt. A második korszak jeles képviselői Robert Musil, Georg Trakl, Franz Werfel, Paris von Gütersloh, a festészetben pedig Richard Gerstl, Oskar Kokoschka (8. kép), Max Oppenheimer (8. kép) és Egon Schiele voltak.⁵⁷ Az expresszionista generáció mellett alkotóerejének teljében volt még a modernizmus első nemzedéke is. Klimt, Kolo Moser, Carl Moll továbbra is festett, mindegyikük egyre egyénibb és a maga módján szintén új stílusban. A legifjabbak témáikban folytatták „apáik” képeit; portrékat, tájakat, női aktokat festettek, de mindent megtettek annak érdekében, hogy ezt más, feltűnőbb módon tegyék, mint a modernség még pozícióban lévő első generációja.

A nemzedék legtragikusabb sorsú festője Richard Gerstl (1883–1908) volt. Töredékesen megmaradt életművében eljutott a nonfigurativitás küszöbéig.⁵⁸ Mindazt a lelki traumát és identitásválságot megélte, amin később Kokoschka és Schiele is keresztülment, de alkatából adódóan ő volt a legmagányosabb és a legkonzekvensebb. Radikálisan elutasította a klimti esztéticizmust és az ornamentika csábítását. Edvard Munch és Van Gogh kétségtelenül hatott rá, de valószínűleg Hollósy Simon impulzív festésmódja is, amikor Nagybányán dolgozott.⁵⁹ Nem volt hajlandó betagozódni a kor képzőművészeti életébe,⁶⁰ kompromisszumra képtelen művészi radikalizmusa annyira elszigetelte, hogy kortársai előtt ismeretlen maradt, nem állított ki, így nem is volt hatása. A Schönberg köréhez, azaz a zenei avantgárdhoz való kapcsolódása látszólag feloldotta paranoiás magányát, de a Mathilde Schönberghez fűződő viharos és kudarcos szerelem traumája halálba kergette. Tragikus öngyilkossága után képei hosszú időre raktárba kerültek. Akkor halt meg, amikor Kokoschka pályája elindult. Elfelejtették, nem lett hatása az utána jövőkre.

A „STILKUNST” HATTYÚDALA, A KUNSTSCHAU, 1908

1908 nyarán Gustav Klimt nyitotta meg a Kunstschau kiállítását (9. kép), ahol a 146 kiállító művész között helyet kapott Oskar Kokoschka (1886–1980) és Max Oppenheimer (1885–1954) is.⁶¹ A kiállítás anyagát Klimt és művészbarátai, Carl Moll és Josef Hoffmann válogatták. A pavilonok Josef Hoffmann tervei alapján, a *Gesamtkunstwerk* ideáljának megfelelően, a már említett bécsi kockastílusban (*Würfelstil*) épültek. A teljes emberélethez kiterjesztett modellt alkották meg, a bölcsőtől a sírig – a gyerekszobától a minta-sírkertig, minden éleletteret átfogva.⁶²

A bécsi művészi elit visszavonult az átesztetizált utópiába, s abban az illúzióban ringatta magát, hogy a plutokráciával (amely jelentős részben finanszírozta a tárlatot) alkot közösséget. A meggyőződés kölcsönös volt, és Klimt megnyitóbeszéde ennek volt a manifesztuma. Minden ifjú művész arról álmodott, hogy bekerüljön ebbe az elit körbe. A kritikusok ugyan észrevették Kokoschka teljesen egyéni stílusú rajzait, egzotikusnak tűnő meseillusztrációit, de nem aratott tetszést velük (106. kép). Bár a kiállítás anyagilag fiaskó volt (nagyjából negyvenezer nézték meg), a rendezők lehetőséget kaptak arra, hogy a következő évben nemzetközi festészeti kiállítást rendezzenek a meglévő pavilonokban.

1909-ben, a második Kunstschaun elsősorban külföldi festők képeit (franciákat, közöttük tizennégy Van Gogh-képet, németeket) mutatták be, de a helyi tehetségeknek is újra alkalmat adtak a szereplésre. Ekkor kerültek Egon Schiele művei először a bécsi közönség elé.⁶³ Ugyanabban a részben állították ki a képeit, ahol Kokoschkaét és Oppenheimerét, ami azért is nagy eredmény volt, mert a Kokoschkánál négy évvel fiatalabb Schiele abszolút kezdő volt. Bécs legtekintélyesebb kritikusa, Ludwig Hevesi mégis felfigyelt rá: „Egy egészen fiatal festő, Egon Schiele, Klimt mozaikfestészetének nyílt utánzójaként kelt figyelmet. Ezt hamar abba fogja hagyni, mert ebben tönkre lehet menni, de mindenesetre van tehetsége.”⁶⁴



9 • JOSEF HOFFMANN: A KUNSTSCHAU PAVILONJA ÉS UDVARA A MEGNYITÓ IDEJÉN, 1908

Kokoschka ezen a kiállításon robbantotta ki az esztendő legnagyobb kulturális botrányát, amellyel végleg megalapozta hírnevét. A *Gyilkos, az asszonyok reménye* című expresszionista művének bemutatója verekedésbe torkolt (10. kép). Bár a festő a nemek harcáról szóló groteszk, pantomim jellegű előadást utólag művészi diadalként könyvelte el, az esemény más miatt lett döntő a sorsára nézve. Ekkor „fedezte fel” Adolf Loos és Karl Kraus, a Klimt–Hoffmann-csoport két kéréssel ellensége, akik átvették a festő sorsának irányítását, hogy megmentse a „stílusművészek” (a szecesszionisták) befolyásától. Loos, a nagy tehetségű építész⁶⁵ lett a következő pár évben Kokoschka legfőbb patrónusa, menedzsere, mecénása és önzetlen apai barátja. Ő biztatta a portréfestésre, ő szerezte számára a baráti köréből, majd saját megrendelői közül a megbízásokat úgy, hogy garanciát adott: ha nem tetszik az arcmás a megrendelőnek, akkor átveszi, és fizet érte. Ennek köszönhetően az 1909 dereka és 1910 márciusa között készült portrék (huszonhat kép), egy kivételével, mind hozzá kerültek. Az olajfestést nem tanult Kokoschka „menet közben” sajátította el a portréfestés titkait, nem kötötték az akadémikus felkészülés hagyományos beidegződései, nem törekedett szoros hason-

lóságra [amit az ábrázoltak különösen zokon vettek]; számára a lélek szenvedélyes kutatása volt a fontosabb. Bár saját, sokszor zabolátlan érzelmeit és kaotikus elképzeléseit flegmatikus maszk mögé próbálta rejtteni, modelljeiben is a gyötrődő, kételyektől mardosott, elbizonytalanodott emberi lelket kereste és látta meg. Évtizedekkel későbbi önéletrajzában határozottan visszautasította, hogy bármi köze lett volna Freudhoz, állítása szerint akkor még nem ismerte az elméleteit.⁶⁶

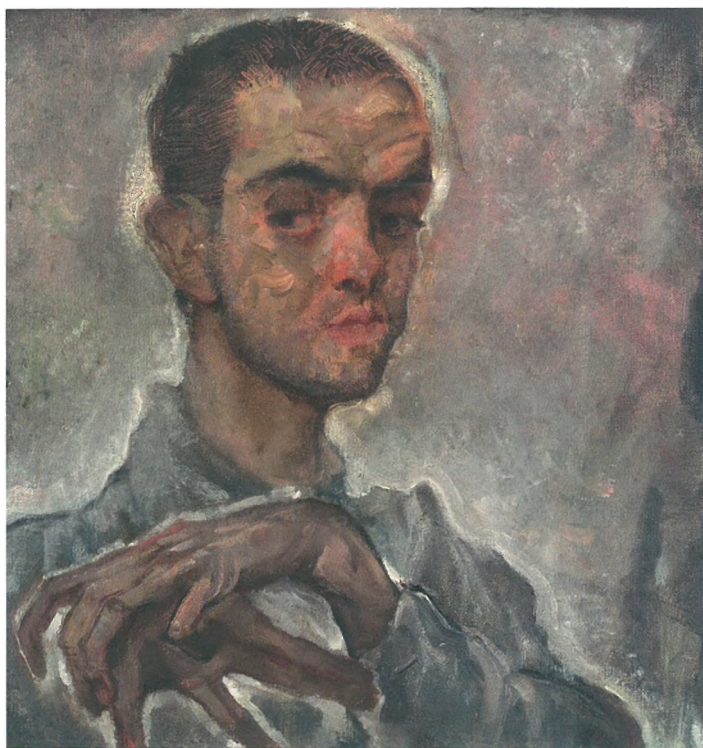
ÚTKERESÉSEK, RIVALIZÁLÁSOK

A bécsi korai expresszionista festészet három főszereplője – Kokoschka, Oppenheimer és Schiele – különböző pályát futott be, és történeti utóéletük is gyökeresen különböző, de egyvalamiben teljesen hasonló. Mindhárman kezdettől fogva tudatosan próbálták építeni a karrierjüket, feszülten figyeltek a művészi piacra, igyekeztek minden alkalmat kihasználni, hogy kiállítsanak, hogy felfigyeljenek rájuk, és ennek megfelelően manipulálták a barátaikat és a megrendelőiket. Kokoschka és Schiele egyaránt meg volt győződve arról, hogy zseni és ezt minduntalan igyekezett is környezete tudomására hozni.

Oppenheimer esete kicsit más. Ő is igen tehetséges volt. Másképp szocializálódott, mint a másik kettő; félzsídó volt, korán árvaságra jutott, de németként Prágában tanult és csak 1908-ban került vissza Bécsbe. Életvitelében és művészetében sokkal kevésbé volt exhibicionista, vagy legalábbis narcisztikus, mint a kollégái, ami azzal is magyarázható, hogy ebben az időben nem volt könnyű homoerotikus hajlamokkal karriert csinálni. Mopp (ahogy Oppenheimer ekkortól a képeit szignálta és szólította magát) hagyományos akadémiai képzésben részesült, akárcsak Schiele, de ő mélyen megvetette a bécsi Secession ornamentikakultuszát. Visszaemlékezésében leírja találkozásuk történetét. Schiele felkereste, hogy megmutassa a rajzait, s bár azok nem tetszettek Oppenheimernek, rögtön felismerte rendkívüli tehetségét. A két fiatal állítólag három napon és éjjelen át egyfolytában beszélgetett és végigtárgyalta a művészet és a világ minden problémáját. Utána közös műteremben éltek, festettek hónapokig. Modellt álltak



10 • OSKAR KOKOSCHKA: PIETA, 1909 (A GYLKOS, AZ ASSZONYOK REMÉNYE CÍMŰ DRÁMA PLAKÁTJA)



11 • MAX OPPENHEIMER: EGON SCHIELE, 1910

egymásnak, megosztották egymással a festéket és az ennilót, és bár nyomorogtak, megszállottan dolgoztak. Az öt évvel idősebb, sokkal felkészültebb, műveltebb Oppenheimer nagyon nagy hatással lehetett Schielére, aki valószínűleg addig sosem részesült ilyen intenzív intellektuális eszmecserében. A zenerajongó Mopp ismerte Schönberget, Freudot és egy sor bécsi hírességet. Valószínűleg tőle hallott Schiele először róluk, és az ő közvetítésével ismerte meg teóriáikat. Kölcsönösen megfestették egymást (11–12. kép). Mopp segítette Schielének megszabadulni Klimt hatásától. Schiele olajképein átvette Mopp barna színvilágát, elhagyta a dekoratív hátteret, és figuráit üres térbe helyezte. Ebben barátja portréinak inspirációja félreismerhetetlen. Mopp kitérítette a fiatalabb festő intellektuális és művészi látókörét, és segítette neki levetni a testiséggel kapcsolatos gátlásait. Sokban hozzájárult ahhoz, hogy a művészvilágban

még tapasztalatlan húszéves megingathatatlan művészi önbizalommal elinduljon a saját útján. Oppenheimer 1909-től sok arcképet festett ismert bécsi személyiségekről, így Schönbergről, Schnitzlerről és Freudról is.⁶⁷

Mindeközben Kokoschka (Loos és Karl Kraus segítségével) Berlinben, Herwarth Walden lelkes támogatásával építette tovább nemzetközi pályáját, illusztrációkat készített a *Der Sturm*-nak és portrékat festett. Csak akkor lépett Bécsben újra színre, amikor tudomására jutott, hogy Oppenheimerről könyv készül, továbbá ki fog állítani Münchenben Thannhausernél, az egyik legfontosabb, a modern kortárs művészetre specializálódott magángalériában. Döbbenetes heveségű, kíméletlen lejárató hadjáratot indított barátai (Loos és Kraus) segítségével a veszélyes riválisnak érzett Oppenheimer ellen. Azzal vádolta, hogy az ő stílusát plagizálja.⁶⁸ Bár a kiváltó ok látszólag a müncheni Oppenheimer-kiállítás plakátja volt (amire a *Der Sturm*-beli hírhedt Kokoschka-önarckép esetleg adott is ihletést⁶⁹), a vádaskodás kiszélesedett, és a nemzetközi expresszionista avantgárdban immár igen jó összeköttetéseknek örvendő Kokoschka elérte, hogy az Oppenheimerről írt könyv végül nem jelent meg. A rágalomhadjárat nyomán a *Sturm* köre és a bécsi művészeti Oppenheimert kezdte plagizátornak tekinteni. Karl Kraus, Adolf Loos és a berlini Herwarth Walden médiasúlya olyan nagy volt, hogy Oppenheimer kiszorult a bécsi scenából: áttelepült Münchenbe, majd később Berlinbe, ahol Paul Cassirer, a modern művészi kísérletek jó ismerője, az egyik legtekintélyesebb galéria vezetője támogatta, aki nem adott helyt a rágalomhadjáratnak.⁷⁰

A történet rávilágít arra, hogy a korai bécsi expresszionisták miért nem voltak képesek és hajlandók stíluscsoportot alkotni. Minden apró stiláris megoldást, egyéni manírt, saját tulajdonnak tekintettek.⁷¹ Az a fajta, egy-egy csoportot jellemző viszonylagos koherens stílus egység, amely a Brücke, a fauve-ok vagy a kubisták⁷² egy időben született művei között megvan, a bécsi korai expresszionizmusból teljesen hiányzik.⁷³ Amikor kialakulhatott volna – épp Oppenheimer és Kokoschka esetében –, nem lehetett folytatni.

Az 1910 körüli bécsi modern képzőművészeti szcéna nagyon szűk és belterjes világ volt. A néhány, a kísérletező modern festéssel szimpatizáló kritikusnak (Hans Tietze, Arthur Roessler, esetenként Karl Kraus) kulcsszerepe volt a művészek életpályájának egyengetésében, a szerepek kijelölésében, a kommerciális galériák felé való közvetítésben. A kevés számú gyűjtővel való jó és tartós viszony szinte életfontosságú volt minden kezdő expresszionista festő számára. Az egyik legfontosabb korai gyűjtő, dr. Oscar Reichel először Max Oppenheimerrel örököltette meg magát, feleségét és fiát, és később ő akarta finanszírozni a festőről készülő könyvet. Reichel ugyanakkor Kokoschka-, majd Schiele-képeket is vett, velük is rendszeres kapcsolatban állt.

Arthur Roessler, az *Arbeiterzeitung* kritikusa, Schiele felfedezője, korai mecénása és atyai barátja, a botrány⁷⁴ beavatottja volt, de meghátrált a Loos-Walden-lobbi nyomása alatt. Kokoschka úgy érezte, generációjában ő a vezető zseni, és senkivel sem akarta ezt a pozíciót megosztani. A négy évvel fiatalabb Schielével is történhetett volna hasonló, ha nem óvatosabb, ha nem annyira más az alkata, a temperamentuma, mint az erőszakos és intrikus Kokoschkáé.⁷⁵ Schiele – valószínűleg ösztönösen – kitért a másik zseni elől, de az is lehet, hogy csak ügyetlenebb volt, és így még nem tűnt fel az éber kollégának.



12 • EGON SCHIELE: MAX OPPENHEIMER, 1910

IV. SCHIELE SZEMÉLYES ÚTJA

Talán nincs másik festő, akinek kamaszkori gyötrelmeit, identitáskeresését, saját testéhez-lelkéhez és a másik nemhez való érzelmi viszonyának fejlődési stádiumait olyan pontosan lehet követni a műveiből, mint Schieléét. Korai korszaka valójában folyamatos monológ volt – ritka kitekintéssel másokra. A kínokat, kételyeket és döbbenetes indulatokat is felfedő önkonstruálási folyamat karizmatikus erejét a félelmetes belső formai tudás, a virtuóz rajzi készség és a teljesen egyéni, merész színkezelés adja. Schiele mint művész koraérett volt, empatikus szociális lényként viszont nagyon későn ért be. Az első, 1909 decemberében megrendezett Salon Pisko-beli közös kiállítás után otthagyta a Neukunst-csoportot. Ezután következtek az Oppenheimerrel együtt töltött hónapok, majd amikor 1910 májusában szakított gyámjával, aki addig anyagilag támogatta, „vidékre”, anyja szülővárosába, Krumauba költözött.⁷⁶ Schiele számára a vidék, a kisvárosok és a természet fontosabb volt, mint Bécs, ahogyan erről írásai és levelezése is tanúskodik.

Ez a fordulatokkal teli 1910-es esztendő a drámai változások, a zaklatott önkeresés, egy eruptív alkotói kibomlás és a létbizonytalanság, a krónikus nyomor éve volt. Krumauba vele tartott egy különös fiatal pantomimművész, az ezotériában jártas, egzaltált Erwin Osen,⁷⁷ aki a források szerint szinte hipnotikus hatással volt Schielére. Ekkori rajzainak és képeinek kényszeredett gesztusai, kézmozdulatai áttételesen erről a félelmetes erőket, indulatokat is felszabadító, spirituális élményről (is) vallanak.⁷⁸ A fiatalkori traumák hatására amúgy is túlérzékeny Schiele számára ez a teozófiai beavatás a metafizikus kérdések, egy újfajta, az ösztönökből feltörő és egzisztenciális alapkérdésekre megnyíló szellemiség megszületését jelentette. Ebben a tudatosulási folyamatban kamaszkori végletességgel kérdőjelezte meg a másokhoz, elsősorban az anyjához és a halálhoz való kapcsolatát (56. kép). Legtöbb verse is ekkor született.⁷⁹ 1911 nyarán szegődött mellé társnak a tizenhét éves festőmodell, Wally Neuzil (69. kép), a legtöbb erotikus rajz és kompozíció „tárgya”.⁸⁰ A huszonegy éves fiú, akit kamaszkora óta szenvedélyesen érdekelt a testiség, azonban még nem érett meg egy felelősségteljes, őszinte szerelmi kapcsolatra. Hideg szívvel, analitikusan és minden korabeli ábrázolási tabut áthágva, szinte megszállottan rajzolta az ösztönök bábját, a testet, és bámulatosan gyorsan kezdett kialakítani egy egészen új festői látásmódot.⁸¹

A vidéken eltöltött idő a lelki pokolra szállás éve lehetett, az élveboncolás kegyetlenül kutató kényszerétől hajtva. Egy sor erotikus rajz született a környéken csatangoló proletárgyerekekről is.⁸² Krumauba, ahol megtanulta fölülről nézni a házakat, több poétikus városképre is ihlette, melynek költői címet adott (*Halott város*-sorozat). A tükörben való állandó önmegfigyelés, pózolás, a grimaszok és a pantomimszerű gesztusok megfestésével pedig eljutott a személyiség megkettőzésének stádiumáig, amelynek drámai eredménye az 1911 végén festett *Hasonmás* (42. kép), legfontosabb korai szimbolikus fő műve. A romantikában gyökerező, de ekkor éppen második virágkorát élő *Doppelgänger*- (hasonmás-) elmélet a személyiséghasadásról megragadta a festőt, és borzongató látomásra ihlette.

Schiele annyira csak önmagára koncentrált, hogy művészete, életfelfogása és az abból fakadó szerepjátszás – amit a levelezése is jól tükröz – szinte szétválaszthatatlan. Bár elsődlegesen megélhetési problémák miatt kellett Bécsből vidékre költöznie, pályaeépítés szempontjából nem volt okos lépés. Támogatója, a jószemű és nyitott Arthur Roessler (13. kép), jelentette ekkor az egyetlen megbízható kapcsolatot a művészvilághoz. A Neukunstgruppéból való kiválása után Schiele nem szerepelt a csoport második, Hagenbund-beli kiállításán (1911. február).

Schiele levelei tanúsítják, hogy mindig apafigurát, támaszt keresett: felfedezője (a Salon Pisko kiállításán), Roessler, első fontos megbízói és mecénásai, Carl Reininghaus, Heinrich Benesch vagy dr. Oskar Reichel, mind ezt a szerepet töltötték be. Valószínű, hogy a mély gyermekkori trauma, apja betegsége és halála hozzájárult ahhoz, hogy koraérett és zárkózott lett, és állandóan magányát és mártírhelyzetét hangsúlyozta. A póz, a szerepkonstrukció mind a művekből, mind a levelezésből kitűnik.⁸³

Roessler szerzett neki mecénásokat, és hozzásegítette, hogy 1911 áprilisában kiállíthasson a rangos Galerie Miethkében. Kollégája, a festő-író Paris Gütersloh, 1911-ben írt Schieléről egy cikket, amit a tárlat katalógusában újra kinyomtattak.⁸⁴ A Blaue Reiter csoport kiállítására is meghívták a müncheni Galerie Goltzba, 1912 júliusában pedig részt vett a kölni Sonderbund-kiállításon, az osztrák expresszionizmus első nagy seregszemlájén. Egyik képét (*A halott város VI.*) megvette a híres gyűjtő, Karl Ernst Osthaus. Rendkívül ritka, hogy egy huszonkét éves festő képe nyilvános múzeumba (Museum Folkwang) kerüljön.

NEULENGBACH, A TRAUMA ÉS A FORDULAT

1911 augusztusában barátnőjével, Wallyval Schiele Neulengbachba, egy Bécs közeli festői faluba költözött. Itt is, akárcsak Krumauban, maga köré gyűjtötte a felügyelet nélküli gyerekeket, és rajzolta, festette őket. Tavasszal kitért a botrány, kiskorú megrontásával, pedofíliával vádolták. Három hétig volt fogságban. Befolyásos gyűjtő-támogatói mindent megtettek, hogy a börtöntől megmentésük. Végül megúszta a pert háromnapnyi fogházbüntetéssel, és azzal, hogy elkobzott rajzait megsemmisítették.⁸⁵ Az átlagpolgárok, akik másképp voltak szocializálva és egy szigorú erkölcsű polgári társadalomban éltek, megütköztek a szexuális tabuk áthágásának vizuális példáin.⁸⁶ A per után még a merész erotikákat gyűjtő és Schielét közvetve megmentő Reininghaus is jobbnak látta, ha lazít a festővel való kapcsolatán. Schielének új mecénásokat kellett keresnie ahhoz, hogy megéljen. Visszaköltözött Bécsbe, és ezután óvatosabb lett, gyereklányok helyett elsősorban Wallyt használta a tabukat nem ismerő erotikus rajzok és akvarellek modelljéül. Schiele megváltozott; a valódi fenyegetettség sokkja felnőtté tette és kezdett javulni a viszonya a többi emberhez is, több empátiával figyelte őket.⁸⁷ Ennek ellenére ő maradt festészetének főhőse. Nagy olajképeken dolgozta fel a különböző szerepekben megélt „művészi mártíromságát”.

Stilárisan rengeteget fejlődött, palettája színesebb lett, de érzelmei és a helyi bécsi hagyomány nehézkedési ereje továbbra is Erósz és Thanatosz hatalmában tartotta képzeletét. 1912 elején festette szerelmespárját, amely Klimt *Csókjának* groteszk parafrázisa.



13 • EGON SCHIELE: ARTHUR ROESSLER, 1914

A *Kardinális és apáca* című kép (14. kép) eredeti címe *Liebkosung* (*Becézés*) volt, és a paradicsomi idill helyett a tiltott, bűnös testi szerelem görcsös szorongását jelenítette meg. Schiele erotikus rajzain az ösztönök foglyai a szereplők, akik vagy lelkiismeretükkel küzdő, tragikusan kiszolgáltatott lények, vagy kiégett roncsok.



14 • EGON SCHIELE: KARDINÁLIS ÉS APÁCA, 1912

szorongó önarcképeiben a póz, a szerepjátszás, a zseni akkor már kötelező magányszerepének manírja, és mennyi volt az igazi gyötrelme. A lényeg, hogy karizmatikus, döbbenetesen új látásmódot és egy szorongató belső világot felidéző művek születtek ebből a keserves szerepjátékból.

Még ha az indulás éveinek támogatói lassan el is maradtak mellőle, az idősebb művészkollégák megint megsegítették. Gustav Klimt beajánlotta a milliomos August Lederernek. A család kamasz fia, Erich Lederer, akinek a portréját Schiele festette meg, a festő rajongója lett. Ledererék többször is meghívták győri birtokukra, ahol Schiele először „kóstolt bele” az igazi jómódba. Egy másik szenvedélyes gyűjtő, a bécsi étteremtulajdonos Franz Hauer is sokat vásárolt tőle, aki híres volt arról, hogy az árakban sem kicsinyes. Közben az erotikus rajzok továbbra is biztosították a mindennapi megélhetést.

1913. június 25-én nyílt meg második önálló kiállítása a müncheni Galerie Goltzban, amely anyagilag ismét fiaskó volt, nem tudták eladni a képeit. 1914-ben (Josef Hoffmann közvetítésével) kapta az első olyan teljes alakos portrémegbízást, amelyen – ugyanúgy, mint Klimt – egy nagypolgári hölgyet festett le, Hans Böhler festő barátjánőjét, a gazdag Friederike Maria Beert.⁸⁹ A különös kép – mint arcmás – rendkívüli kompozíció, ami illusztrálni látszik az érzékeny szemű pályatárs, Anton Faistauer véleményét, hogy Schielét valójában nem érdekelte modelljeinek karaktere és háttere.⁹⁰

Ezzel azonban nem állt egyedül: a szociális érdeklődés [és érzékenység] hiányzott a bécsi képzőművészeti szférából. Nagyon kevés olyan alkotó, író, művész volt a háború előtti években, aki megérezte a közvetlen jövőt, aki írt volna a társadalom nemzetiségi vagy osztályellentéteiről, a mély nyomorról és a háborútól való félelemről. Bécsben az individuum és a lelki és intellektuális aspektusokra szűkített sorsa volt az uralkodó téma, amit szinte soha nem kapcsoltak össze osztálybírálattal vagy társadalmi utópiával. Így a legtöbb bécsi művészt egyéni szorongásai ellenére váratlanul érte a háború.

A HÁBORÚ ALATTI ÉVEK

A háború kitörésekor Schielét nem hívták be azonnal, hiszen korábban sohasem kellett katonai szolgálatot teljesítenie. Így 1915 közepéig festett. Ekkor született egyik legdöbbenetesebb vászna, *A halál és a lányka* (15. kép). A kép művészi búcsú Wallytól, akit



15 • EGON SCHIELE: A HALÁL ÉS A LÁNYKA, 1915

Schiele kíméletlenül elküldött, amikor elhatározta, hogy egy jómódú polgárlányt, a szőke és a polgári elvárásoknak mindenben megfelelő Edith Harmsot veszi feleségül.

A halál és a lányka címe Bécsben mindenkinek Schubert híres dalát juttatta eszébe, melyből csak a drámaiság közös a festménnyel. Schiele átköltötte a jelenetet, a lány itt görcsösen kapaszkodik a szerzetesi csuhában megjelenő kedveséhez, aki nem más, mint a halál. Schiele saját stilizált vonásaival ruházta fel a férfit, Wally a lány. Minden, a szögletes rögökbe töredezett föld, a halotti lepelként gyűrődő vászon, a piszkosszürkével kevert sötét színek, a kopár, skorpiók lakta vidék sivársága a pusztulásra ítélt perditaelet reménytelenségét és rettenetét érzékelteti. Az érzelmek, a szerelem és az élet pusztulása elkerülhetetlen, és nem marad utána katarzis. Schiele ezzel a képpel túllépett a négyéves kapcsolaton.



16 • EGON SCHIELE: CSALÁD, 1918

Schiele és Edith a háború közepén, 1915 júliusában házasodott össze, és a festőnek rögtön utána be kellett vonulnia. A következő hónapok és évek, a viszonylag jó házasság és talán a maga körül látott sok szenvedés, melynek során először kényszerült arra, hogy ne csak magára és művészetére koncentráljon, megváltoztatták Schiele viszonyát a többi emberhez, és ez rajzi, festői stílusát is befolyásolta. Szerencséje volt, nem került ki a frontra, de az első másfél évben keveset volt módja festeni. 1917 elejétől azonban Bécsben kapott új beosztást, és ottani előljárója lehetővé tette, hogy gyakorlatilag csak a festésnek szentelje magát. Schielét elragadta az alkotói láz: 1918 tavaszán, a Secession 49. kiállításán ötven művet (19 olajkép, a többi rajz vagy akvarell) állított ki. Ez a bemutató hozta meg végre a várva várt elismerést és sikert: szinte minden művét el tudta adni.

A szakmai mezőny körülményei is nagyon kedvezően változtak. Egyedül maradt a korai expresszionista festészet bécsi küzdőporondján: Oppenheimer Svájcban élt, és ottani zenész barátait festette. Kokoschka 1915-ben a háborúban súlyosan megsebesült, majd 1917-től Drezdába költözött. A többi korai osztrák expresszionista, a régi Neukunstgruppe tagjai (Anton Faistauer, Paris von Gütersloh, Anton Kolig) pedig nem voltak olyan radikálisak és karizmatikusak, mint Schiele. Régi diákkori lázadó társait a festő maga „trombitálta össze” a kiállításra, és ezzel önmagának is bizonyította, hogy új, integratív szerepe lett. Nem volt már elszigetelt, pária zseni, úgy érezte, a nemrég elhunyt Gustav Klimt vezérszerepe most neki jutott.

Schiele feleségéről rajzolt képein érezhető, hogy érdekli a másik ember is; ekkori portréi sokkal realiztikusabbak, mint a korábbiak. Már nem egyedüli hőse festészetének. Az olajképek „festőibbek lettek”, a hátterek is kezdtek megtelni tárgyakkal. Vonatvezetése lágyabb, megértőbb, empatikusabb, színei sem komorak, és modelljeit igyekszik vonzó oldaluk felől megjeleníteni (*Dr. Hugo Koller, Edith Schiele*).

A művészettörténészek egy része (aki a formai újításban látja a kizárólagos fejlődést és a tragikus emberképek vízióiban a művészi nagyságot⁹¹) azt a változást, hogy Schiele művészetéből eltűnt a szorongás, szinte minőségbeli gyengülésnek könyvelte el, pedig csak egy új, más emberkép kialakulásának a folyamatáról van szó. Az addig domináló drámaiság valóban hiányzik ezekből a képekből. A rajzi és festői virtuozitás megmaradt, de Schiele többé nem kényszerítette bele a modellt fantáziájának kényszerzubbonyába, nem írta át szenvedő lényé. Helyette kifinomult beleérzés és finom líra jellemzi ekkor született arcképeit. Még az anyjáról rajzolt portré is megértő szeretetet sugároz.

1918 nyarán Schiele tele volt tervekkel, egy nagy ciklust akart készíteni. Októberben, amikor a tavasszal elkezdett nagyméretű képet, a *Családot* festette (16. kép), a várandós Edith elkapta a spanyolnáthát, majd Schiele is megbetegedett. Felesége halála után három nappal meghalt, és a családi portrénak (is) tekinthető kép befejezetlen maradt.

A lélek kérlelhetetlen faggatója, Schiele huszonnyolc évesen elgondolkodva tekint ránk a képről, azzal a gesztussal, amely Dürer óta a „miért is vagyunk ezen a világon” kérdésre utal. A kép nemcsak tragikus története, de művészi megoldásai miatt is különbözik az utolsó korszak derűsebb portréitól. A bonyolultan szerkesztett kompozíció szorongató élményét a fénytelen, tompa színek és az ecsetvezetés rücskössége okozza. A durva, pasztózus festékfoltok helyenként alig fedik a sötét alapozást, így a mezítelen férfi és nő bőrének színe beteges, nyugtalanítóan szürke foltos. A kép portré és allegória is egyben. Schiele és Edith vonásai egyéniek, de mivel ruhátlanok, az örök férfit és nőt, Ádámot és Évát jelképezik. A szögletes végtagú, a csoportot keretező és óvó férfi tágra nyílt szemmel, fűrkészve és elgondolkodva tekint ránk. Talán a világot faggató férfiszerep megfogalmazása ez az önarckép. A nő mintha önmaga gondolataiba merülne, a szeme, szája körül szomorúság játszik. Teste tojás alakot formáz, amelynek belsejében ott rejtőzik az új élet, a kisgyermek, aki anyja lábához simulva kíváncsi nyitottsággal néz a világba. Mindhárman komolyak, három különböző irányba néznek, és bár lélekben nincsenek együtt, a környező, meghatározatlanul sötét világban mégis egységet alkotnak. A kép idill helyett a bizonytalan létbe taszított család testi-lelki védtelenségének próféciája lett, és ezt a próféciát a sors be is teljesítette.

Schiele Bécsét sok szereplőjével együtt elsodorta az I. világháború, a Monarchia összeomlása. Akik túléltek, lett légyen főszereplők vagy marginalizált statiszták, nem folytathatták ugyanúgy, mint előtte. Hatalmas örökséget kellett továbbcipelniük, ami nem tette könnyebbé az élet folytatását. Az ösztönök hatalmának felismerése, a beszéd – a kommunikáció – csődje és a nemes humanista hagyományok tehetetlensége az erőszakkal szemben, az ember belső értékeinek végletes megkérdőjelezése intellektuális tehertételként mindenkorra megmaradt, traumája, örök szorongásként, bevésődött a kulturális emlékezetbe.

Ez a trauma olyan mély volt, hogy a 20. század folyamán nemcsak a modern európai kultúrára volt nagy hatással, hanem része lett a globális világnak is. Ennek a traumának a lenyomatai a Schiele-képek és ezért érezzük a festőt száz év után is kortársunknak.

- 1 Blom 2008.
- 2 Stefan Zweig, *A tegnap világa*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008. Ford. Tandori Dezső.
- 3 Hermann Broch, *Hofmannsthal kora*, Helikon, Budapest, 1998. Ford. Györfly Miklós.
- 4 Joseph Roth (1894–1939) regényei [*Radetzky-marsch*, 1932, *Der Kapuzinergruft*, 1938] beleérzéssel és szimpátiával ábrázolják a Monarchia utolsó korszakát. Magyarul: *Radetzky-induló. A kapucinus kripta*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982. Ford. Boldizsár Iván.
- 5 Robert Musil (1880–1942) monumentális regénye, a *Der Mann ohne Eigenschaften*, amit az 1930-as évektől írt, végül befejezetlen maradt. Magyarul: *A tulajdonságok nélküli ember*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977. Ford. Tandori Dezső.
- 6 A híres párizsi világiállítások (1855, 1867, 1878, 1889, 1900) óriási mértékben hozzájárultak ahhoz, hogy Párizs elnyerje a világ kulturális fővárosának rangját, amit az I. világháború végéig senki sem vitathatott. Mintaszerű urbanisztikai modernizációja is szerepet játszott abban, hogy Párizs a kultúrában mintaadó lett. Mégis, voltak olyan intellektuális és szellemi kihívások, melyekre nem a francia avantgárd, hanem a bécsi művészek, tudósok (Freud, Herzl, Schiele, Schönberg) adtak jövőbe mutató választ.
- 7 Eddig egy esszé hasonlította össze Párizs avantgárdjával a bécsit, a *Skeptical Modernity* című tanulmány, amelyet Jean Clair egy 1986-os párizsi kiállítás katalógusába írt, de a New York-i Neue Galerie kiállítás-katalógusában angolul újra publikáltak; lásd Clair 2011. A párizsi kiállítás még tágabb időbeli keretek között mozgott, mint bármelyik másik tárlat, az 1880–1938 közötti Bécs kultúrájának csúcsteljesítményeit válogatta össze. Jean Clair a bécsi avantgárdot mélyebb intellektusúnak tartja a párizsinál, mivel a bécsi művészek a formai stílári problémák helyett a minden embert érintő egzisztenciális létkérdésekre koncentráltak, a halálra és a szerelemre.
- 8 1866-ban a porosz Németország ellen elvesztett háború végképp második helyre szorította Ausztriát, és áttételesen arra kényszerítette, hogy saját nemzeti önazonosságát teremtsen magának a nagynémet koncepcióval szemben.
- 9 A német, itáliai és spanyol kulturális hagyományokkal rendelkező Bécs kulturális olvasztótégely volt a hosszú 19. század folyamán: az ott letelepedett nem német etnikumú lakosság (csehek, szlovákok, lengyelek, zsidók) néhány évtizeden belül bécsi identitásúvá vált. A német nyelvű bécsi kultúrához való asszimilálódás a többség számára együtt járt a társadalmi felemelkedéssel, a jobb életminőséggel, így pozitív érzelmekkel, emlékekkel kapcsolódott össze, amelyek megerősítették a bécsi identitást. A kor mentalitására az asszimiláció, minden problematikussága mellett is, pozitív hatással volt.
- 10 Ezért játszottak olyan nagy szerepet a kávéházak, de mellettük a szalonok, a baráti körök, a kulturális intézmények, és az újságok szerkesztőségei is fontos fórumai voltak az eszmecseréknek. Edward Timms kutatásai szerint úgy négyezerre volt tehető azoknak a modern elméknek a száma Bécsben, akik aktívan formálták a kortárs modern kultúrát, és többségük ismerte egymást. Timms 1989.
- 11 Lásd Zweig, Roth, Musil stb.
- 12 William M. Johnston, *The Austrian Mind*, The University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, 1972.
- 13 Peter Vergo, *Art in Vienna*, Phaidon, London, 1975.
- 14 Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna*, Knopff, New York, 1981. Magyarul: *Bécsi századvég*, Helikon, Budapest, 1998. Ford. Györfly Miklós.

- 15 Hofmann 1981.
- 16 Werner Hofmann már 1970-ben, amikor a századforduló bécsi kultúráját még nem fedezte fel az amerikai történelmi kutatás, egy filozofikus mélységű könyvben Klimt életműve köré kerekítve elemezte elsőnek a kor metafizikai kérdéseit; lásd Hofmann 1970.
- 17 A legfontosabbak: *Traum und Wirklichkeit*, Bécs, Künstlerhaus, 1985; *L'apocalypse joyeuse*, Párizs, Centre Pompidou, 1986.
- 18 Budapesten két ízben rendeztek nagyszabású Bécs-kiállítást: 2004, Magyar Nemzeti Galéria, *Az áttörés kora*; 2010, Szépművészeti Múzeum, *Nuda Veritas*.
- 19 Steven Beller, *Vienna and the Jews, 1867–1938: A Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- 20 Harriet Anderson, *Utopian Feminism: Women's Movements in Fin-de-Siècle Vienna*, Yale University Press, London–New Haven, 1992.
- 21 *Studien der Moderne* címmel jelentették meg tanulmányköteteiket. Például Rudolf Haller Hrsg., *Nach Kakanien-Annäherung an die Moderne*, Böhlau Verlag, Wien–Köln–Weimar, 1996.
- 22 Budapestről lásd John Lukacs, *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture*, Grove Press, London, 1988, Hanák Péter, *A kert és a Műhely*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1988. Prágáról Peter Demetz, *Prague in Black and Gold: Scenes from the Life of a European City*, Hill and Wang, London–New York, 1997.
- 23 Wolfgang Maderthaner–Lutz Musner, *Die Anarchie der Vorstadt: Das andere Wien um 1900*, Campus Verlag, Frankfurt am Main, 1999.
- 24 1890-ben kapsolták törvényileg Bécshez a Gürtelen kívül eső elővárosok és falvak gyűrűjét, és ez a közigazgatási bővítés óriási feladatot rótt a városi és állami vezetésre. Nagyszerű urbanisztikai, építészeti és közlekedéstervezés indult meg, ami építkezési fellendülést és egy ideig lelkes jövőtervezést hozott magával.
- 25 Wunberg 1976; Wunberg 1981.
- 26 Hermann Bahr (1863–1934) író, drámaíró, zornaliszta, elsősorban művészetkritikus, aki 1907-ig lelkesen támogatt minden új stílus kísérletet. A modernség ideológuskritikusának a szerepét töltötte be Bécsben.
- 27 Hermann Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*, E. Pierson, Dresden, 1890.
- 28 Ekkor még Karl Kraus és barátja, Peter Altenberg is közéjük tartozott, de Kraus hamarosan ellenük fordult.
- 29 Hofmannsthal 1979, 176.
- 30 A bécsi Secession kiállítási csarnokát Joseph Maria Olbrich, Otto Wagner egyik legtehetségesebb tanítványa tervezte, de az épület szentély jellegű külső megjelenését egy Klimt-vázlatrajz ihlette.
- 31 A Secession csarnokának homlokzatán arany betűkkel ragyogott a mottó: „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit”.
- 32 Sármány-Parsons 1991.
- 33 Schnitzler saját kiadásban, csak baráti körben merete terjeszteni, mert publikálását megtiltotta a cenzúra. 1912-ben Budapesten adhatták először elő, Bécsben csak a háború után. Lásd Pók 1989, 54.
- 34 Lord Chandos levele, in *A szecesszió*, szerk. Pók Lajos, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1972, 321–325.
- 35 Ernst Mach legfontosabb, a művészek gondolkodására is ható munkája: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis der Physischen zum Psychischen*, Jena, 1886.
- 36 Hermann Bahr, *Das unrettbare Ich*, in Wunberg 1981, 148.
- 37 A többi európai országban is voltak olyan tudósok és művészek, akik elvetették az evolucionista elméletet és a felvilágosodás racionalizmusát, de ők többnyire elszigetelten működtek, és szinte sehol nem tudták ennyire sikeresen meghódítani a körülöttük élő elit értelmiség meghatározó részét, mint Bécsben.
- 38 Richard Strauss megzenésítésében ma is él az operaszínpadon.
- 39 Rosa Mayreder volt az egyik legjelentősebb bécsi feminista gondolkodó. Legfontosabb munkája, a *Zur Kritik der Weiblichkeit* 1905-ben jelent meg.
- 40 Magyarul: *Út a szabadságra*, Genius, Budapest, 1922. Ford. ifj. Gaál Mózes.
- 41 Lásd például a Kapucinus-templom császári síremlékeit.
- 42 A bécsi népi-városi folklórnak szerves része volt a halál jelenlétének hangsúlyozása, például a sok melankolikus, a „carpe diem” szellemében írt bécsi dalban (*Wiener Lied*). Ezeknek a többnyire valceritmusban írt daloknak identitásformáló szerepük volt és azt jelentették Bécsnek, mint a sanzonok Párizsnak.

- 43 Franz Schubert: *Téli utazás, A halál és a leányka*.
- 44 Ezek a természeti jelenségek a festményeken is az emberi élet mulandóságának hordozói lettek az 1890-es években (például Klimt tájképein).
- 45 Lásd *Tannhäuser, A Valkür és Trisztán és Izolda*.
- 46 Például *A balga és a halál* (1893).
- 47 Lásd Blom 2009, különösen a 9. [219–248] és a 11. fejezet [277–307].
- 48 A cenzúra Angliában sokkal szigorúbban működött, mint Bécsben. Például nem jelenhetett meg Krafft-Ebing könyve (az először latinul publikált *Psychopathia Sexualis*) a szexuális aberrációkról. A grazi orvosprofesszor angol pszichiáter kollégájának, Havelock Ellisnek a hasonló témájú műveihez is, szigorú ellenőrzés mellett, csak orvosok juthattak hozzá 1935 előtt. Franciaországban sem voltak nyilvánosak és ismertek azok a könyvek, amelyek a szexuális pszichopatológia kérdéseit tárgyalták. Ebben Bécs sokkal liberálisabb és toleránsabb volt.
- 49 Ez a fajta szenvedélyes, megszállott érdeklődés, ami Bécsben annyi más témát, például társadalompolitikai kérdéseket kiszorított, nem található meg sem a kortárs Párizsban, sem Londonban, sem Berlinben.
- 50 Freud elborzadt, amikor kéziratban olvasta a művet, és ellenezte a megjelenését.
- 51 Ezúttal is Klimt képei voltak a legproblemátikusabbak, éppen a nőiakt-ábrázolások miatt, amelyek továbbra is kitartottak a rút emancipálása mellett (a *Beethoven-fríz* sötét erőket megjelenítő figurái), és példát szolgáltattak a nő démonizálására.
- 52 Tízennyolcan távoztak, közöttük a legjelentősebbek: Klimt, Carl Moll, Adolf Böhm, Kolo Moser, Alfred Roller, Josef Hoffmann, Otto Wagner.
- 53 A Secessionban is maradtak igen jó művészek (Josef Engelhart, Ferdinand Andri), de ők az impresszionizmus, a plein air és a realizmussal elegyített dekorativitás sokféleségét képviselték, nem törekedtek egy új bécsi korstílus megteremtésére. Továbbra is évi három kiállításon mutatták be a helyi és külföldi mesterek friss munkáit.
- 54 Gyors elterjedését annak köszönhetette, hogy képviselői, Josef Hoffmann és Kolo Moser, 1898-ban puccsszerűen átvették az iparművészeti oktatás fellegvárát és néhány éven belül tanítványaik az ő stílusukat népszerűsítették.
- 55 Az első, aki megkérdőjelezte a bécsi generációs stílus meglétét, a kortárs Robert Musil volt, 1921-ben keserűen visszatekintve; lásd Musil 1983.
- 56 A mecénásplutokrácia legfontosabb tagjai: Wittgenstein család, Fritz Waerndorfer, Primavesi, Bloch-Bauer család, Zuckerkandl és Lederer család. Natter 2003, 27–139.
- 57 Kisebbségi tehetség holdudvara vette őket körül, például a Neukunstgruppe összes többi festője is idetartozik, de ebben a tanulmányban csak a legjelentősebb mesterek pályáját van mód felvázolni.
- 58 Klaus Albrecht Schröder, *Richard Gerstl*, kiáll. kat., Kunstforum, Wien, 1993.
- 59 Gerstl 1900 és 1901 nyarán volt Nagybányán, Hollósnánál, ami az akkori osztrákok között szinte példa nélkül álló volt, mert többnyire nem érdekelte őket, mi történik a magyar festészetben.
- 60 Mérheterlen hübriszt híven illusztrálja, hogy visszautasította Carl Moll ajánlatát, hogy állítson ki a Galerie Miethkében, mert nem akart „egy olyan rossz festővel”, mint Klimt, együtt szerepelni.
- 61 Bécs 2008–2009.
- 62 Az elsősorban Josef Hoffmann és a Wiener Werkstätte által képviselt bécsi szecesszió a négyzetet és a kocka formát alkalmazta az építészetben és formatervezésben, ezért nevezték a kortársak gúnyosan „kockastílus”-nak.
- 63 Négy festményét állította ki, amelyen még Klimt stílusát követte.
- 64 Ludwig Hevesi, Internationale Kunstschau, *Fremdenblatt*, 1909, 101. szám, április 29.
- 65 Adolf Loos (1870–1933) a funkcionista irányultságú, diploma nélküli, de kiválóan tervező építész művészi ellenlábasa volt a szecessziós művészetnek. Első városképileg is szembeszökő jelentős munkája a Michaelerplatzon, 1910-ben, óriási botrány volt, minden díszítést nélkülöző homlokzata miatt.
- 66 Weiningerét és Möbiusét azonban igen, és az okkultizmus, illetve a teozófia hatása is kimutatható a korai portrékon. Ez utóbbi inspirációt megemlítette az önéletrajzában is.
- 67 Oppenheimer sok közismert emberről készített portrét: Arnold Schönberg (1909), Anton Webern (1909/10), Heinrich Mann (1907, 1911) Peter Altenberg (1910), Dr. Alfred Spitzer (1910), Adolf Loos (é. n., de még Kokoschka rágalomhadjárata előtt), Arthur Schnitzler (1911), Franz Blei (1910/11), Heinrich Thannhauser (1912) és Tilla Durieux (1912). Mintha portrégalériát tervezett volna a kor legmodernebbnek tartott

- hírességeiről. 1910-ben Otto Wagner állítólag Schielének ajánlotta ezt az utat, aki viszont (miután a Wagner-portré fiaskó lett) nem kereste fel a „celebritásokat”. Oppenheimer 1912 után elsősorban németországi és svájci hírességek portretistája lett.
- 68 A szakirodalom száz éve kínosan kerüli az állásfoglalást, mert a világhírű Kokoschkával szemben (aki 1980-ig élt) nagyon nehéz volt vitába szállni. A képek alapján a plágium bizonyíthatatlan, a stiláris hasonlóság látható, de nem lépi túl azt a szintet, amit az azonos inspirációk és művészi elvek szellemében dolgozó festők csoportstílusá jelent. Kokoschka lobbija – például Karl Kraus, Elsa Lasker-Schüler – úgy vádaskodott, hogy a Moppról írt könyvet nem olvasták és a friss képeket nem ismerték. Mégis sikerült ellenséges hangulatot kelteniük.
- 69 Itt sem másolásról volt szó, hanem ikonográfiai rokonságról.
- 70 Lásd Natter 1994, 17–24.
- 71 Ez elsősorban Kokoschkára áll, de az eset ettől kezdve minden akkori fiatal festőt óvatossá tett.
- 72 Oppenheimer nyitottabb volt a francia kortársak stílusára, ő az egyetlen „bécsi”, akinek a képein a legerőteljesebb a kubizmus inspirációja anélkül, hogy szolgáiban átvette volna a stílust.
- 73 Ha a kokoschkai magatartásforma létezett volna a francia impresszionisták Párizsában, akkor nem váltak volna csoporttá, vagy például a budapesti Nyolcak tagjai kölcsönösen rágalmazhatták volna egymást plágiummal, mivel állandóan inspirálták egymás stílusát.
- 74 Eredetileg Roessler írta volna a kis könyvet Oppenheimerről. Natter 1994, 18.
- 75 Úgy tűnik, Kokoschka nem tartotta Schielét jelentősnek, mert nem kapott elég kritikai visszhangot. A későbbiekben, a halála után teljesen negligálta, önéletrajzában meg sem említette.
- 76 Az Oppenheimerrel való műtermi közösség felbomlása a rágalomhadjárat kezdetére tehető, de ami furcsa és szinte érthetetlen, hogy Schiele és Mopp között többé nyoma sincs szoros kapcsolatnak.
- 77 Erwin Dom Osen (1891–1970) barátnőjével együtt költözött Krumbauba, és 1910. július végéig maradt ott. A rajzok alapján Schiele sokszor lerajzolta őket. Osen kezdetben a Neukunstgruppe tagja volt.
- 78 A kényszeredett, görcsös és természetellenes expresszív gesztusnyelv kidolgozásában a legújabb irodalom a régóta ismert tánc felől jövő inspiráció mellett a kortárs némafilm hatását is felfedezte. Lásd Klee 2011, különösen 37–38.
- 79 Versei erősen emlékeztetnek kedvenc költője, Rimbaud műveire.
- 80 Wally négy évvel volt fiatalabb Schielénél, és Nebehay szerint korábban Klimtnek állt modelt.
- 81 Abban, hogy Wallyt tárgynak tekintette, minden bizonnyal közrejátszott Weininger hatása is, ami ekkortájt minden nővel, még az édesanyjával való kapcsolatát is beárnyékolta.
- 82 Ezt a tényt az egyéni érdeklődés mellett azzal is magyarázza a szakirodalom, hogy az erotikus, sőt pornográf rajzoknak igen jó áruk volt a műtárgypiacon. Schielének állandó megélhetési gondjai voltak, ezért rajzolt sok ilyen lapot.
- 83 Schielét mint ösztönösen zseniális karrierépítőt jeleníti meg Robert Jensen egy tanulmányában: Jensen 2001.
- 84 A kiállítások ellenére sem sikerült képet eladnia. Külön tanulmány témája lehetne, hogy Schielének életében miért nem sikerült Németországban ismertebbé és népszerűbbé válnia. Mindenesetre úgy tűnik, a túlfűtött erotika után ott nem volt akkora érdeklődés, mint Bécsben.
- 85 Lásd Bodor Kata tanulmányát a katalógusban, 87. oldal.
- 86 A leggyakoribb kivételek a művészek vagy orvosok közül kerültek ki, akik másképp viszonyultak az emberi testhez. Nincs feldolgozva a pornográfiát súroló rajzok vevőköre, de már eddig is sok orvos és nőgyógyász neve került fel. A gyűjtők mindig férfiak voltak, és nemigen mutatták meg „kincseiket” a családtagjaiknak. Az a kevés középosztálybeli nő, aki a férje révén szembesült Schiele rajzaival, nem szerette azokat (például a művészeti életet jól ismerő Ida Roessler).
- 87 Jane Kallir szerint a Wallyhoz való viszonya is kezdett szorosabbá és érzelmileg felnőttebbé válni. Bécs 2010, 126.
- 88 Igaz, hogy Kokoschkának is nagyon számítottak a képei árai, de ő felismerte a műtárgypiac mehanizmusait és a maga előnyére tudta azokat kijátszani.
- 89 Comini 1974, 128. Két évvel később Klimt is megfestette Friederike Maria Beer portréját.
- 90 Bécs 2010, 34. Eredetileg megjelent: *Neue Malerei in Österreich. Betrachtungen eines Malers*, Zürich–Leipzig–Wien, 1923, 18.
- 91 Például Werner Hofmann, lásd Hofmann 1981.