

A HETVENES ÉVEK MÁSODIK FELÉNEK MŰVÉSZETKRITIKÁI BÉCSBEN

A kritikus módszerek kiérlelése

A bécsi állás rengeteg munkával járt és az ambiciózus fiatal újságíró, aki bizonyítani akarta a tekintélyes bécsi kollegák előtt, hogy van olyan jó, mint ők, belevetette magát a munkába. A *Fremden-Blatt*-ban természetesen elsősorban színházi kritikusként kellett helytállnia és bebizonyítania, hogy megérdemelte a pozícióját, amivel azonban rengeteg *Eselsarbeit* (kulimunka) is járt, hiszen a színházi és a kulturális rovat megannyi apró napi híréért is neki kellett megírnia.¹ A művészeti élet még Bécsben is sokkal kevesebb képzőművészeti, mint színházi eseménnyel dicsekedhetett, de a *Künstlerhaus* kiállításai fontosak voltak (68. kép). Az egyik első, bécsi festészeti témájú tárcája a Josef von Führichről (1800–1876) írt nekrológ volt.² Ez egyszerre irodalmi, találó és remek miniatűr portré a különös festőről, aki a halálakor már a régen elmúlt művészeti korszakhoz tartozott, de emberi és művészi hite olyan makulátlan volt, hogy nem lehetett kétséges, az osztrák festői panteon halhatatlanjai közt a helye.

Hevesi rögtön a történeti meghatározással kezdi, a nazarénusok közé teszi a Führichet, hogy azután karakteréből, személyiségének lényegi vonásaiból kiindulva briliáns, ma is érvényes művészportrét kerekítsen ki Führich festészetéről (69. kép). Beleélve magát a mélyen és megingathatatlanul hívő katolikus Führich karakterébe,



67. GUSTAV VEITH: BÉCS MADÁRTÁVLABÓL, 1873 KÖRÜL



68. A KÜNSTLERHAUS ÉPÜLETE A KARLSPLATZON

69. JOSEF FÜHRICH: JÁKOB ÉS RACHEL TALÁLKOZÁSA, 1836

megpróbálta mintegy belülről megrajzolni a művészpálya ívét, a feltétel nélkül, naivan hívó ember logikájából kibontva az életmű szakaszait, belső fejlődését. Már ebben az egyik legelső művészportréban is tetten érhető a későbbi, érett Hevesi alapelve: minden művészt belülről kell megérteni, szándékát a jelleméből, világképét az általa képviselt emberi, etikai és művészi elvekből, azonosulásokból kell szoros logikával kibontani, mindvégig szem előtt tartva az egyéni választásokban az individuum szabadságát. Ám csak belsőleg hiteles, szigorúan következetes alkotóegyéniségeknél alkalmazta ezt a szoros logikájú elemzést, ahol belülről láttatta az életutat és az életművet. (A kiállítás-ismertetésekben és a kisebb formátumú alkotók esetében csak a pillanatnyi teljesítmény „helyi értékét” vette figyelembe a kor kontextusában.)

Mindenesetre a nekrológ műfaja Hevesi számára ettől fogva sokkal többet jelentett baráti emlékéllátásnál és tisztelgésnél az elhunyt előtt. Számára ez a műfaj olyan kihívás lett, amely egy életmű első összefoglalásának és a művészettörténeti kánonba való elhelyezésének lehetőségét teremtette meg.³

Számára a művész egyszeri és megismételhetetlen személyisége mindig is fontos volt, akkor is, ha csak néhány művéről nyílt módja írni. Semmi sem állt tőle távolabb, mint a nevek nélküli művészettörténet koncepciója,⁴ amely a stílusok és a korszellem egészéből, mintegy kívülről határozza meg a művek születésének és jellegzetességeinek összességét, és elhanyagolja a művész személyiségét. A „Hevesi-féle” erősen pszichologizáló művészeti elemzés Freud előtti: nem a traumákra, az esetleges identitásválságok magyarázatára koncentrált, hanem az emberi akarat, az erkölcsi tartás, a habitus és a lélek vágyai és a kor meghatározta ideáljai azok a fogódzók, amelyekből igyekezett kibontani a lélek sorsvállalását, a művészi pálya töretlen vagy éppen töredékes megvalósítását.

A nekrológírás gyakorlatahoz képest Hevesi viszont egészen másképp ragadta meg a művész karakterét, ha egy-egy kiállítás kapcsán írt a számára jelentős alkotóról. Korai és igen fontos példája ennek a Wilhelm Leiblről 1878 januárjában, a *Pester Lloyd*-ban megjelent ismertetése.⁵ Ebben szem előtt tartotta, hogy laikus és nem igazán tájékozott közönség számára ír, amelyet meg kell nyernie a festészet számára, így az emberileg érdekes „sztori” felől indítja a portrét. Felhasználja az anekdotikus érdekesség vonzerejét; azt, hogy Leibl eredetileg kovácsnak készült, és a kézműves indíttatás is meghatározó szerepet játszott abban, hogy az „életszagú” realizmus híve lett Münchenben. Itt megint csak az alkat, a származás jelentőségét emeli ki, akárcsak Leibl francia kollégája és művészbarát-riválisa, Courbet esetében. Kettejük kapcsolatát is humoros anekdotákkal teszi emlékezetessé, hogy azután a tárca második felében végre a képek aprólékos leírásánál és elemzésénél megvilágítsa, miben más, új és lenyűgöző ez a leibli realizmus a korábbiaknál, amely szerinte a művész emberi alkataból, jelleméből is fakad, és amelyhez hosszas, kitarató művészi küzdelem során találta meg a festői kifejezés módját (70. kép). Ez a kritika a *Fremden-Blatt*-ban is megjelent. Leibl boldog meglepéssel nyugtázta egy édesanyjához küldött levélben, hogy bár nem ad sokat az újságok fecsegésére, nagyon örül annak, hogy ez a cikk mindenütt ismertebbé teszi a nevét: „Épp ez a cikk fogja elérni, hogy a nevem még ismertebbé váljon mindenütt” – írta.⁶ Ez a levél egyébként hüen illusztrálja, hogy még a müncheni művészeti életből „kivonult” és egy bajor falu magányában



70. WILHELM LEIBL:
FALUSI POLITIKUSOK, 1877

festő művészek is milyen fontos volt a sajtóvisszhang, a publicitás és mennyire tisztában volt a jelentőségével.

A következő jelentős, egyetlen festő művészetét elemző tárcsa pár hónap múlva, tavasszal jelent meg, amikor a Künstlerhausban Hans Makart kiállította az *V. Károly bevonulása Antwerpenbe* című, szenzációt arató fő művét, amely azután az 1878-as nyári párizsi világkiállításon képviselte az osztrák művészetet⁷ (71. kép). Hevesi itt egyetlen képet vizsgál, de minden lehetséges aspektusból. Először bevezeti a nézőt a témába, bemutatja az 1520-ban valóban megtörtént eseményt, a szereplőket, majd kitér Dürerre is, aki hiteles szemtanúja volt a bevonulásnak és mindannak a pompának, allegorikus inszcenálásnak, amelyet Antwerpen városa az ifjú császár számára rendezett. Az esemény aprólékos és élvezetes, a szenzuális részletek, a színek, a formák, az embertípusok, a fényeffektusok érzékeltetésében tobzódó leírása szuggesztív erővel eleveníti meg a képet. Ami az eseményt igazán híressé és emlékezetessé tette mind a kortársak, mind az utókor szemében, az az volt, hogy köztéren először – és hosszú évszázadokra utoljára – lehetett látni nyilvánosan néhány fiatal lányt majdnem meztelenül (csupán lenge fátylakba burkolva) úgy, hogy az esemény, ahol megjelentek, legitim volt és tiszteletre méltó. A források szerint a város legszebb szüzei antik allegóriákat voltak hivatva megjeleníteni, ezzel hódolva a reneszánsz szellemében a világ uralkodójának.⁸ Néhány év múlva, a reformáció hatására az ilyen szabadosság újra lehetetlenné vált Európában, és nemcsak az északi féltekén. Igencsak ritka alkalom volt – művészeknek és közönségnek egyaránt – szabadon tanulmányozni a női anatómiát. Még a 19. század második felében is ritkaságszámba



74. HANS MAKART:
V. KÁROLY BEVONULÁSA
ANTWERPENBE, 1878

ment, hogy teljesen felöltözött alakok között aktok szerepeljenek „természetes, legitim keveredésben”, mintegy hátsó gondolat nélkül. A hátsó gondolatokat így is hozzá tette a kép bécsi nézőközönsége, kíváncsian keresve az aktok hiteles modelljeit a bécsi elit, a „jó társaság” és művészvilág szépei között.⁹ Hevesi a saját cikkében nem a betű szerinti történeti hűséget, hanem a kép esztétikai erőnyeit állította az elemzés középpontjába. Fontosnak tartotta, hogy rámutasson a kompozíció művészi megoldásaira, a fényvezetésre, a piramisszerű szerkezet meglétére a frízen (72. kép). Olvasóit minden bizonnyal inkább az érdekelte volna, hogy az aktoknak is azok a híres társaságbeli dámák, grófnők és bárónék voltak-e a modelljei, mint a vonzó testekre helyezett portréknak, amelyek a kor néhány ünnepezt szépségének az arcvonásait hordozták. Pikáns titkokat azonban Hevesi nem szellőztetett. (Néhány zsurnaliszta kollégája viszont annál inkább.) Ő a kolorit harmonikus gazdagságát és a színek mesteri ragyogását tartotta e hatalmas méretű kompozíción Makart legfigyelemreméltóbb művészi teljesítményének, bizonyítékát annak, hogy a mester szakmai tudásának zenitjére érkezett.

Az egyik legszebb, hasonlóan egyetlen képre koncentráló kritikáját Munkácsy Milton-képéről (73. kép) írta, amely az előző évben a párizsi Szalonban aratott sikere után 1879 januárjában volt művészeti szenzáció Bécsben, majd egy hónappal később Budapesten. Ez az írás az alapos, minden részletre kiterjedő, az összes történeti, esztétikai és lélektani motivációt átfogó és szintézisbe olvasztó képelemzés iskolapéldája, ami igencsak ritka volt mind akkoriban, mind később – nemcsak a zsurnalizmusban, de még a frissen professzionalizálódó művészettörténész szakmában is. Minden újságírónak nagy kihívást jelentett (és jelent ma is) egy kép pontos, árnyalt és szakmailag helytálló, ugyanakkor a nagyközönség számára is követhető elemzése,



72. AZ V. KÁROLY
BEVONULÁSA
ANTWERPENBE, 1878,
RÉSZLET

leírása. Hevesi éppen nyelvének gazdagsága, a hajszálpontos szóhasználat és a bombasztikus jelzőhalmozást elkerülő stiláris és szellemi elegancia révén tudta árnyaltan, többretegűen és „láttatóan” elemezni a festményt. A kép kiemelkedő művészi kvalitását a historizmus művészi ideáljaival még mindig ellenséges mai művészettörténet-írás is újra elismeri.¹⁰ Feladata itt annál is nehezebb volt, mert a kép témája nem eseménydús jelenet, hanem történeti zsáner, amely történetesen magáról a művészi alkotásról szól, az ihlet pillanatáról anélkül, hogy akár egyetlen hagyományos, romantikus kliséhez nyúlna. Munkácsy hiteles lélektani realizmussal, szűkszavúan, de láttató erővel tudta a költemény megszületésének percét megragadni és a néző számára szuggesztív erővel közvetíteni.¹¹ Ez a festmény legalább annyira emlékeztető példája a historizáló realizmus művészi vonulatának, mint **Adolf Menzel** több, ekkortájt festett képe. Munkácsy ezzel lett Bécsben elismert mester, és

73. MUNKÁCSY MIHÁLY:
MILTON, 1878



ekkor határozta el Ludwig Lobmeyer (1829–1917), az egyik legfontosabb befolyásos bécsi műgyűjtő és üvegművész nagyiparos, hogy megfesteti a mű egy kisebb változatát.¹² A Milton második verziója Lobmeyer haláláig ott függött híres belvárosi szalonjának falán, ahol rendszeresen megfordult Bécs intellektuális és művészi elitje, s így láthatta és inspirációt meríthetett belőle.

Hevesinek nem sokkal a kiállítás megnyitója után publikált kritikája nemcsak azért volt fontos, mert megütötte azt az alaphangot, amelyet azután a többi napilapban legfeljebb csak variáltak az újságíró kollégák; éppen gyors reakciója a művekre, az, hogy nem várta meg, míg mások véleményt nyilvánítanak, hanem ő maga határozta meg – legalábbis Bécsen belül – a mű helyi értékét, nagyobb súlyt adott írásainak, mint a nagyobb példányszámban megjelenő lapok cikkei. Ezek egyébként ezután aligha vonhatták ki magukat Hevesi írásainak hatása alól. Ez a gyakorlat egyébként először valószínűleg spontánul alakult ki, a képek iránti kíváncsisága és lelkesedése és kötelességtudása inspirálta a gyors reagálásra. Később viszont vélhetőleg felismerte az ebben rejlő lehetőséget, és azt, hogy így véleményformálója lehet a napisajtónak. Ez is hozzájárult ahhoz, hogy a művészeti élet egyik informális korifeusává nőtte ki magát. Az 1890-es években már tudatosan élt az elsőbbség lehetőségével.

A következő „művészportré”, amelyet egy hasonlóan híressé vált festmény ihletett, Franz von Defreggerről született, akinek **Andreas Hofer** című képe a napóleoni háborúk tiroli szabadságharcosáról az osztrák történeti festészet ritka példája (74. kép).¹³ (Érzelmi töltete miatt kivétel az egyébként a dinasztikus múlt megörökítésében jártas, hivatalos igényeket kielégítő osztrák történelmi festészethez képest. Defreggert

74. FRANZ VON DEFREGGER:
ANDREAS HOFER BÜCSÚJA

egyébként, mivel élete nagy részét Münchenben töltötte, a mai művészettörténet-írói gyakorlat nem is sorolja az osztrák festészetbe.¹⁴⁾

A kritikus tájban és népében is „kontextualizálja” Defreggert. Mielőtt a festő karrierjének ismertetésébe kezd, romantikus etnográfiai táj- és népleírást ad Tirolról, Defregger szűkebb pátriájáról. A szegény tiroli parasztcsaládból indult és München egyik legelismertebb festőjévé, ünnepezt akadémiai professzorrrá és milliommossá vált életképfestő – akárcsak Munkácsy – az őstehetség megtestesülése volt. Ahogy Hevesi a híres, kettős értelemben is (mind származása, mind szinte kizárólagos témaválasztása miatt) úgynevezett parasztfestőnek tartott Defregger helyi, tiroli kultuszát megeleveníti, a gyerekkori barátok által nagy becsben tartott, ereklyeként őrzött ifjúkori festői próbálkozásokat leírja, nem lehet nem észrevenni a finom, gyengéd iróniát, amivel a zsenikultusz helyi ápolását nyugtázza. Az életrajzi anekdoták után azonban, a tárcsa utolsó harmadában lényegi művészeti kérdésekre tereli a szót. Rövid, de velős eszmefuttatásban korának történelmi festészetéről írva – Matejkót kivéve – a többi elismert mestert (csak németeket sorol fel) nem tartja valós drámai és katartikus történelmi események érzelmi hitellel való megörökítőjének. A részletes pszichológiai és formai-stiláris elemzéssel átszőtt képleírás végén összegzi a művészi hatást. Defregger *Andreas Hofer*-képén érzi újra megszületni azt a történelmi hitelességet, amely a maga természetes egyszerűségében egyesíteni képes a főhős népi, tiroli autentikusságát és emberi méltóságát.

Bár mindezeknél az elemzéseknél a tartalom-esztétika (*Gehaltsästhetik*) dominál, ez a kifejezetten narratív témájú, figuratív képeknél szinte elengedhetetlen volt. De ez nem jelenti azt, hogy Hevesi ne vette volna figyelembe a formai-kompozicio-



75. HANS MAKART:
AZ ÖT ÉRZÉK: AZ ÍZLELÉS;
A SZAGLÁS; A LÁTÁS;
A HALLÁS; A TAPINTÁS,
1872–1879

nális stb. szempontokat is, bár sohasem koncentrált kizárólagosan csak ezekre. Míg a bécsi zeneesztétikában Eduard Hanslik már 1855-től érvényesítette a *l'art pour l'art* eszményét, Hevesi sem ekkor, sem később nem kötelezte el magát mellette: megmaradt végig egy árnyalt pluralista megközelítési módnál, amely mindig figyelembe vette a különböző zsánerek megkívánta eltérő művészi funkciókat is, amelyeket a festőnek meg kell valósítania.

A híres fő művek elemzését egyébként Hevesi sosem közölte újra, azaz semmit sem publikált kétszer. (Még ha egy időben mind a két „törzsűségjának”, a *Fremden-Blatt*nak vagy a *Pester Lloyd*nak is írt róluk, lehetőség szerint másképp fogalmazta meg a cikket.) Ha ugyanezeket a képeket akár jóval később, másutt is kiállították, például nemzetközi kiállítások keretében, újabb cikkeiben Hevesi nem elemezte

őket újra, csak röviden utalt arra, hogy a festmény az előző évben Bécsben már látható volt. Valószínűleg feltételezte olvasóiról, hogy emlékeznek arra, amit a művekről korábban írt, így ismétlésbe nem bocsátkozott.

Ez az évtized Bécsben döntően Hans Makart évtizede volt, aki sikereinek csúcán állt (75. kép). Az ő festményei befolyásolták a közízlést, megteremtettek egy szépségideált, mi több, életstílust. A többi jelentős mester, aki más stílusban, elsősorban a realizmus sokféle változatában festett, bár ott szerepelt a kiállításokon, nem aratott feltűnő sikert, így vagy kikopott az emlékezetből, vagy csak a következő évtizedben vett át központi szerepet.

A hetvenes évek második felében született Hevesi-írások jól beilleszkedtek a kortárs német művészettörténet-gyakorlatba, amelyben ekkor a nagy művészszemélyiségre helyeződött a figyelem, háttérbe szorítva a korábbi romantikus néplélektani és kultúrtörténeti megközelítést.¹⁵ Mindamellet Hevesi, amikor a nemzetközi anyagot felvonultató kiállításokat áttekinti, mindig hangsúlyozza a „néplélek”-nek tulajdonítható művészi megnyilvánulásokat. Mind a témákat, mind a formákat illetően érzékenyen regisztrálja a nemzeti, helyi gyökereket, mivel ezek nélkülözhetetlen komponensei a kort és a világot híven tükröző műalkotásnak.

A művészeti élet újságíró-krónikásának mindennapi feladatai a Fremden-Blattnál

Ez volt az első év, amikortól Hevesi kialakította a *Fremden-Blatt*ra attól fogva olyanra jellemző gyakorlatot, hogy szinte kivétel nélkül minden egyes képzőművészeti eseményt azon frissiben bemutatott, sőt aprólékosan elemzett. Míg a többi újságban a színházi élet és az irodalom dominált, a *Fremden-Blatt* kulturális rovatában a színház mellett lassan a festészeté lett a vezető téma.¹⁶

Hevesi mint rovatvezető finoman módosította a prioritásokat anélkül, hogy bizonyos szaktekintélyek – mint a nesztorának tekintett híres kritikus, Ludwig Speidel – érdekeit sértette volna.¹⁷ Nemcsak a Künstlerhaus kiállításait elemezte rendszeresen, de az Österreichischer Kunstverein tárlatait is.¹⁸ Ez a művészetek támogatására szervezett műpártoló egyesület, melynek laikus gyűjtők és *connaissanceur*ök voltak a tagjai, szinte teljesen feledésbe merült, hiányzik szakmai feldolgozása, dokumentációja lappang (vagy elveszett), alig maradt fenn egy-egy késői katalógusa a századforduló utánról. Pedig az egylet még a Künstlerhaus megalapítása után is igen fontos szerepet töltött be Bécs művészeti életében.¹⁹

Hevesi kritikáiból következtetve a hetvenes években meglepően nyitott, vállalkozó szellemű és bátor, habár sokszor egyenetlen és inkább szenzációs bemutatókra törő, semmint következetes művészetpolitikai koncepció jellemezte a Kunstvereint. A kiállítási helyiségek a Tuchlaubenen, a Schönbrunnerhaus nevű barokk palotában voltak, és sokszor más termeket nyitottak meg este, mint napközben, ahol azután a gázlámpák fényénél lehetett a képeket látni. (Az esti kiállításokat Hevesi gyakorta nehezményezte, mivel a mesterséges – sárgászöld – fény meghamisította a színeket, így a képek összhatását.) A Kunstvereinben havi vagy kéthavi sűrűséggel váltották

82. GABRIEL MAX:

AZ OROSLÁN
MENYASSZONYA

egymást az új bemutatók, és Hevesi rendszeresen járt oda, hűségesen ismertette a fontos és kevésbé fontos kollektciókat. A város fontos képpiacja volt és szorosan együttműködött a németországi Kunstvereinekkal, sok csereprogramot, kiállítást bonyolított le.²⁰ A legtöbb itt szereplő (nem osztrák) festő Németországból jött, bár hollandok, skandinávok, franciák és olaszok is szép számban szerepeltek a tárlatokon. (A legritkábban angolokat lehetett látni, de ez egész Európára jellemző volt.) Ezek a bemutatók nagyjából két típusba sorolhatók: az egyedi „szenzációképek” volt az egyik, a retrospektív kollektciók bemutatása a másik gyakorlat. E mellett a művészek természetesen külön, egyedileg is beadhattak eladásra képeket. A szezon a tavasz és az ősz/tél volt, de a helyiségekben még nyáron is tartottak kiállításokat.

1876 októberében például Makart itt, és nem a Künstlerhausban állította ki *Abundantia* című képsorozatát, amely eredetileg egy bécsi palota mennyezetét díszítette volna.²¹ A képek leírásánál Hevesi hosszan elemezte Makart stílusának jellegzetességeit. A színek, a formák szigorú és precíz analízise során arra a következtetésre jut, hogy semmi sem felel meg a megszokott természethű látványnak. A festő egyre merészebben fokoz: „a természet olyan, amilyenek én akarom látni! – idézi Hevesi, hogy pár sorral később kimondja: – Ennek a világnak a tanulsága úgy hangzik: A látzat győz, az igazság csalóka!”²² – minden más, mint aminek látszik.

A kritikust a színek kavalkádja a szómágia mámorába repíti. Stílusa költői lesz, mondatai a kavargó, sűrű színeket nyelvi párhuzamokkal próbálják megragadni, és alliterációk szárnyán már-már a szabad vers formáját öltik. „Megálmodott fantasztikum, ahol az egész világ szétfoszlik és újrafonódva egy színarabeszkké válik, amelyben minden mozgásban van és mégsem élő. Ha álom és valóság is, mégis minden láthatóan létezik, és szinte lehetséges.”²³

Pontosan átlát Makart világán, meglátja benne a valótlant, de magával ragadja a színek, a formák pátosza, és pillanatokon belül már maga is a művéség dicséretét zengi. Lenyűgözi a festő virtuozitása, stílusának felfokozott művi érzékiségét a saját



77. ADOLF MENZEL:
AZ UNTER DEN LINDENEN,
BERLINBEN 1870.
JÚLIUS 31-ÉN, 1871

művészi intencióinak mércéjével méri.²⁴ Hevesi is csatlakozott (valójában már évekkel korábban) a festő feltétlen híveihez, de ez nem gátolja meg abban, hogy ne lássa a színvarázsló művészetének belső korlátait. Éppen a mélyre ható képelemzés, egy-egy mű sokrétű, tartalmi, formai, pszichológiai stb. aspektusból való körüljárása az, ami Hevesi számára felfedi az alkotás vagy az egyéni festői stílus hatásmechanizmusát. A sok különböző egyéni stílus következetes analízise – amely csiszolja a kvalitásérzéklet és tágítja a műértői horizontot – egyre alkalmasabbá tette arra, hogy felismerje azt a valóban új művészi minőséget, amely számára az idők folyamán kora festészetének egy-egy új aspektusát jelentette. Így a Makart-képekkel egy időben kiállított három különböző témájú Gabriel Max-festményen²⁵ is meglátja az olyannyira másfajta művészalkat és tehetség kvalitásait, ugyanakkor már itt, ezeken az ünnepektől megérzi a téma nyújtotta érzelmi manipuláció sablonos gyakorlattá válásának a veszélyét²⁶ (76. kép).

Az esztendő utolsó Kunstvereinbeli kiállítását a rendezők Richard Wagnernek szentelték, pontosabban olyan művekkel töltötték meg (Hevesi 180-ra tette a számukat), amelyek Wagner színpadi műveiből merítették témáikat.²⁷ A minden műfajban (olajkép, rajz, grafika, szobor, színpadképtervek stb.) megvalósult illusztrációk ragyogó alkalmat nyújtottak Hevesinek, hogy kivesézze a nem túl sikerült munkákat. Kérlelhetetlen szigorral ítélkezik a képek felett: „Amit itt látni, az csupán kosztüm és álarc. Ritkán hordtak össze ennyi kinyalt ürességet, ritkán tudtak együttes erővel ennyire hosszan egyszerre igényes és semmitmondó lenni. Eddig még nem sikerült a német művészeknek a Wagner-figurák számára típusokat alkotni.”²⁵ Az egyetlen olyan teremben, ahol nem Wagner-hősök ábrázolásait állították ki ekkor, Hevesi



78. JAN MATEJKO:
REJTAN. LENGYELORSZÁG
BUKÁSA, 1866

meglátta annak a mesternek az egyik remekét, aki számára az egyik legfontosabb kortárs festő volt és akinek az életműve mindvégig a szakmai igényesség és művészi kvalitás etalonja maradt a szemében. **Adolf Menzel** (1815–1905) képe, *Az Unter den Lindenen, Berlinben 1870. július 31-én. Vilmos császár elutazik seregéhez keltette a legnagyobb érdeklődést*²⁸ (77. kép). Hevesi tömören és találóan írt a mérföldkő-jelentőségű kompozícióról, amely bizonyos fokig a francia impresszionizmust is megelőlegezte, azzal mindenesetre egy időben, 1871-ben született.²⁹ „A kép nem nagy, mégis rengeteg figurája van, akiket a pillanatnyi látvány teljes frissességével és realista lendülettel ragadja meg. Olyan kép, ami vonz és felvillanyoz, amit soká néz az ember majd legszívesebben magával vinné.”³⁰

Hevesi *Zeitbild*nek, aktuális kortárs „történelmi pillanatfelvétel”-nek nevezte a képet. Ebben is rendkívüli volt Menzel, mert a témaválasztást illetően Németországban az 1870-es években még javában utóvirágoztak a hagyományos műfajok, a történelmi képek, a vallásos festészet és a zsánerfestészet. A *Künstlerhaus*ban például az őszi „szenzációkép” egy hatalmas méretű, élőképszerű történelmi vászon, Henryk Siemiradzki (1843–1902) antik témájú műve, a *Néró élő fáklái* volt, amelyet az ambiciózus lengyel festő a *Piloty*-iskola hagyományaihoz híven jelenített meg. Hevesi finom iróniával elemezte a kínos témát, és még ebben az ekkoriban már agyonkínzott történelmi zsánerben is látott valami olyat, ami a kortársaknak addig fel se tűnt, egyfajta nemzetkarakterológiai jellegzetességet. „Szláv fantáziája van [a festőnek], ami egy olyan elkomorult, elgyötört népszellemből fakad, ami szívesen

ölt formát a határtalan kegyetlenkedések ábrázolásában, s amivel úgy véli, hogy felszabadítja a nemzeti közös tudat belső feszültségét. A lengyel és orosz festők legjellemzőbb vonása az örömtelen levertség (apátia), nyomasztó vagy önkínzó ellenállás, ami éppúgy tud félelmetes kegyetlen fényjelenségekkel teli tájakban, mint keserű ultranacionalista portrékban vagy mártíromsággal teli történelmi képekben kifejezésre jutni.³¹ Ha felidézünk a kor orosz és lengyel történelmi tablóit, mind a tájat, mind a témaválasztást **illetően** sok igazság rejlik Hevesi megfigyelésében (78. kép).³² Az előző generációtól örökölt romantikus néplélek-konceptió kissé leegyszerűsítő magyarázatán túllépve, Hevesi felfigyelt arra, hogy a helyi tradíciók, de még a kortárs politikai-társadalmi viszonyok is áttételesen milyen mélyen tudják befolyásolni egy-egy nemzet festészetében a téma-, a motívum-, sőt még a színválasztást is. Csak széles körű történelmi ismeretanyag és nagyfokú szellemi-intellektuális érzékenység tesz ilyen meglátásokat lehetővé. A Siemiradzki-pannó szigorú kritikáját mégis pozitívan zárta Hevesi; mint annyszor, ha fiatal és tehetséges művésszel állt szemben, nyitott maradt, tele várakozással, jelentős jövőt jósolt a bravúros mesterségbeli technikával rendelkező ifjú lengyel mesternek.

1877 – a német realista fordulat

Az esztendő jelentős eseményeket hozott Bécs művészeti életében. A sűrű egymásutánban nyíló kiállítások mellett a képzőművészeti akadémia ekkor ünnepelte százéves fennállását, ami először adott módot átfogó történelmi visszatekintésre.

Már januárban, a Künstlerhaus újévi kiállításán az érdekes biedermeier képekről Hevesi írt értő elemzést, különösen hangsúlyozva Waldmüller festői erényeit.³³ Ezt követte az alpesi tájfestésre specializálódott, közkedvelt kismester Anton Hansch (1813–1876) posztumusz retrospektívjének érzékeny tollú bemutatása.³⁴ Ezekkel egy időben az Österreichischer Kunstverein is új képekkel szórakoztatta a közönséget. Januárban a sok-sok német kismester mellett egy furcsa, nagyméretű képen Émile-Henri Blanchon francia festő Mohamed halálát elevenítette meg (*La Mort de Mahomet*), ami nem nyerte el a kritikusunk tetszését, viszont a februári kiállítás grafikai csúcspontját, Liezen-Mayer Sándor (1838–1898) ötven rajzát Goethe *Faustjának* egy új díszkiadásához, látható élvezettel elemezte.³⁵ Már az elején leszögezte, hogy a Piloty-tanítvány a saját művészi alkatának megfelelő művészi megközelítésből nyúlt a témához. Mit is értett ezen Hevesi? Szemben a romantikusokkal: „A Faust romantikus elemei, ahogy a csoda és a kaland betör a fausztai reális világba [Liezen-Mayer-nél] háttérbe szorulnak, és a valóságos személyek, tárgyak és szituációk kapják meg az első szót. A kultúrtörténelmi zsáner, a német múlt polgári jeleneteinek a világa az, ahol otthon érzi magát, és ahol találót alkot (teremt). Ezért kiválóak a *Húsvéti séta*, a *Mefisztó dala*, a *Parasztlány* és a *Vidám legények* című lapjai.”³⁶ Miután a festő-illusztrátor anekdotikus elbeszéléshez való vonzódását meggyőzően taglalta, a kritikus a három fő karakter – Faust, Mefisztó és Margit – ábrázolási típusát veszi alapos vizsgálat alá. Egészében megvan elégedve Liezen-Mayer figuráival, különösen Margit alakját érzi sikerültnek, annak ellenére, hogy modern Gretchennek érzi, aki az utolsó



79. MAX LIEBERMANN:
MUNKÁSOK
A RÉPAFÖLDÖN, 1876

húsz év művészetének bélyegét hordozza magán és nem a fausti korból lépett elő. Találó meglátás, hogy mennyire modern kortárs embertípusokkal és szépségideállal illusztrálta Liezen-Mayer Goethe szövegét. Hevesi ezt pozitívan értékelte, analógiaként a reneszánsz festők gyakorlatát hozta példának. Ez szemléletesen illusztrálja, hogy nem volt híve a görcsös purista historizálásnak. A *Faust*-ciklust egészében dícsérte, de nem értékelte túl.

Ugyanekkor láthatta a bécsi közönség a Kunstvereinben a pár éve elhunyt lengyel romantikus festő Artur Grottger (1837–1867) hat lapból álló *Litvánia*-sorozatát, továbbá a düsseldorfi Heinrich Mücke hat tollrajzát a Rajna-vidékről. Hevesi a képek közül biztos ítélettel emelte ki az akkor még alig ismert, pályája elején álló Hans Thoma (1839–1924) és Wilhelm Trübner (1851–1917) munkáit az anyagból. Már itt felvillan az a csalhatatlan minőségérzés, amely akkor is működik, ha olyan festői kísérletekkel szembesül, melyeknek esztétikai ideálját, világszemléletét nem fogadja el, vagy legalábbis idegennek érzi. Így a következő, egy hónappal későbbi Kunstverein-kiállításon találóan elemezte Max Liebermann (1847–1935) korai realista *Munkások a répa földön* című képét³⁷ (79. kép). Miután kegyetlenül kivesezte a hazai Josef Matthias von Trenkwald (1824–1897) ekkor kiállított, de még 1849-ben festett képét a huszitákról, mint az osztrák akadémikus festészet egyik legunalmasabb, sematikus és prózaian földhöz ragadt példáját, a német Liebermannról szólva már az első átvezető mondattal felcsigázza az olvasó figyelmét: „A Huszita-kép és Liebermann Répa földje között nem kevesebb a különbség, mint amit az egész modern festészet jelent. Liebermann tehetséges, de kegyetlen realista, aki a pillanatot ott és úgy ragadja meg, ahol éppen találja. A művészetben az abszolút valóságért küzdő courbet-i hadtest legelső előőrséhez tartozik. Az éppannyira különös, mint hatásos kép egy magas horizontú sík mezőt ábrázol, ami fölött csak vékony csíkyi szürke eget látni. Elöl egy sorban, kilenc egész alakos figura, nők és férfiak állnak, némelyikük előlről, mások elfordulva, váltakozó beállításban ásnak. [...] Technikája virtuóz pacsmagolás



80. TINA BLAU:
TUTAJOSOK A TISZÁN,
1874

(Sudelei), mázolás, ami semmitől sem retten meg, és olyan biztos a hatásban, hogy minden eszközt kihasznál, és minden mást el tud hanyagolni. A *Répa föld* egy jelentős, de extrém megoldásokra hajló realista tehetség műve.”

A leírás precizitása és láttató ereje önmagáért beszél, pontosan érzékelteti az olvasó számára a kép hatását (szürke a szürkében), azt az új vizuális és érzelmi élményt, amit a konvenciómentes realizmus a megszokott sémákkal és megszépítő festői-séggel szemben a hetvenes években hozott. Ugyanakkor Bécsben szokatlan hasonlatokkal és metaforákkal dolgozik, ami azt sugallja, hogy jól ismeri a párizsi kritika militáns szóhasználatát, amely harcként értelmezi a realista stílus térhódítását. Míg a többi bécsi kritikus figyelemre sem méltatta a Kunstvereinben kiállított fiatal realista mestereket, addig Hevesi azonnal érzékelt, hogy valami szokatlanul újat hoznak. Minden tárlaton számba vette a legtöbb jó képet, legalább az említés erejéig, de ilyen hosszabb elemzést csak azoknak szentelt, akik kiemelkedtek az átlagból.

Az évi tavaszi Szalon (*Jahresausstellung*) ebben az esztendőben kétcikknyi elemzést kapott.³⁸ Már a bevezetőben, ahol Hevesi a kiállítással kapcsolatos összbenyomásáról számol be és kijelöli a helyét az előző évek terméséhez képest, az összevisszaságot és a tarkaságot emeli ki, amelyben nincsenek követhető vezérmotívumok. A közel 500 kiállított mű között természetesen így is talál sok figyelemreméltót, amelyeknek érdemes hosszabb elemzést szentelnie. Szokása szerint megpróbálja műfajonként csoportosítva ismertetni a tárlatot. Hans Canon (1829–1885) dekoratív, Rubens stílusát felidéző képeivel kezdi, amelyek Hans Wilczek gróf ebédlőjét voltak hivatva díszíteni. Makart, Matejko és néhány többé-kevésbé ismert müncheni (Josef Flüggen) és bécsi történelmi festő (Josef Fux, Gustav Wertheimer) képei után a zsáner- és portréfestés példái következnek. A második cikk a tájképekkel indít. Oswald Achenbachnak (1827–1905) és a nagyon németalföldies erdőket festő Andreas Achenbachnak (1815–1910) az elmaradhatatlan és minőségileg mindig kiváló, de témájukban egysíkú Itália-látképei évtizedeken át állandó szereplői a Künstlerhaus kiállításainak. Az osztrákokat a Zimmermann-iskolai tagjai követik, akik közül a kritikus

A KÖVETKEZŐ OLDALPÁRON:
81. RUDOLF VON ALT:
A VELENCEI SZENT
MÁRK-BAZILIKA BELSEJE,
1876 KÖRÜL





82. FERDINAND GEORG
WALDMÜLLER:
ALSÓ-AUSZTRIAI
PARASZTLAKODALOM, 1843



ezúttal leginkább Anton Hlavaček (1842–1926) alpesi táját és Emil Jakob Schindler (1842–1892) festményét dicséri. Tina Blau (1845–1916) képei – mint mindig – most is lelkesítik, bármilyen kis vázlatok legyenek is (80. kép). Robert Russ (1847–1922) és Eugen Jettel (1845–1901) is kap elismerő szavakat. Már együtt van a több évtizeden át „hangulat-impresszionistának” elkeresztelt tájképfestő-generáció, amelynek tagjai a plein air gyakorlatát képviselik Bécsben. Az épületkép (Architekturbild) műfajánál lelkesen említi Rudolf von Alt (1812–1905) képeit (81. kép). Ettől fogva Alt lett az általa legjobban tisztelt bécsi mester, akit atyai barátjának érzett. Az úgynevezett állatábrázolások és a csendéletek következnek a felsorolásban, majd a kevés szobor. Udvariasan nem ásít, csak virtuálisan.

Ehhez képest a Kunstverein nyári kiállítása megint emlékezetes művekkel lepi meg; a sok müncheni mester között felbukkan egy Courbet-tájkép, amely költői képleírásra ihleti.³⁹

Első visszapillantás az osztrák hagyományra: az akadémia jubileumi tárlata

A tavaszi szezon kiemelkedő eseménye a bécsi Császári és Királyi Képzőművészeti Akadémia nagyszabású történelmi kiállítása volt, amely 150 éves fennállásának alkalmából áttekintette az osztrákok (de elsősorban Bécs) művészeti örökségét. A tárlat rendezői az építészet, szobrászat és festészet remekeit gyűjtötték össze, és ez módot

adott Hevesinek arra, hogy egy ötrészes sorozatban műfajonként kommentálja a történeti korszakokat.⁴⁰ Ez volt az első olyan alkalom, amikor az osztrák festészet egyes stílus-korszakainak jellegzetességét és történeti fejlődésének narratíváját az olvasó számára áttekintette. A cikkek hangneme igen szubjektív és barokkellenes; meg van tűzdelve a megmerevedett akadémikus sablonokkal szembeni ironikus kritikával. A legérdekesebb az utolsó tárcsa, amelyben a bécsi biedermeier festészet mestereiről ír.⁴¹ Ez tekinthető a későbbi, 1903-ban publikált, a 19. század osztrák művészetének szentelt összefoglalás első vázlatának, ahol már körvonalázódnak azok a szempontok, melyeknek alapján negyedszázad múlva jellemzi majd ezt a művészi virágkort (82. kép). „Az osztrák népszellem az akadémiai iskolaszellemmel szembeállva egy csapásra megteremtette a bécsi zsánert, ezt az egyetlen valóban saját és ezért abszolút értékes virágkort, ami (egyáltalán) megteremtette a festészeti Ausztriát a német művészet szétágazó családfáján.”⁴²

Az év többi részében Hevesi hűségesen ismerteti a többi kiállítás jelentősebb műveit, amelyekből egy nagyon mozgalmas és a fontos külföldi mesterek munkáit rendszeresen bemutató képzőművészeti élet képe bontakozik ki. Bécs korántsem volt magányos sziget a historizmus és a történeti festészet évtizedeiben. Az 1873-as világkiállítás relatív kudarca okozta trauma és a gazdasági pangás után a művészeti élet meglepően hamar talpra állt. A reprezentatív állami megrendeléseken tovább dolgoztak a Rahl-iskola tagjai és a Makart-generáció, miközben a műkereskedelemnek jóval kiszolgáltatottabb táblaképfestészet mesterei (így például August von Pettenkofen) állandó kapcsolatban álltak mind a francia, mind a német festészeti központokkal (83. kép). A barbizoni festők (Daubigny, Diaz, Dupré stb.) képei rendszeresen megjelentek a Künstlerhaus és a Kunstverein kiállításain, a tájképfestők minduntalan tanulmányutakra utaztak Hollandiába, Észak-Németországba, Franciaországba és Itáliába, ahonnan viszont rendszeresen küldték a bécsi kiállításokra képeiket az ottani festők, kismesterek és a nagy hatású művész-személyiségek egyaránt.



83. AUGUST VON PETTENKOFEN: GÉMESKÚT, 1860–1870 KÖRÜL

Az első „budapesti Szalon”

1877 emlékezetes esztendő volt a budapesti művészeti életben. Ekkor nyílt meg az Andrássy úton újonnan felépült Múcsarnok egy nemzetközi kiállítással, amelynek anyagát Hevesi a *Pester Lloyd*-ban ismertette.

A legnagyobb érdeklődés természetesen a francia anyagot előzte meg, hiszen a kor híres mestereitől nemigen láthatott addig képeket a magyar főváros közönsége. A fő mű William-Adolphe **Bourgeois** (1825–1905) *Pietà*-ja volt, egy fanyaran sza-

84. JEAN-BAPTISTE
CAMILLE COROT:
VILLE-D'AVRAY, 1865



bályos, mégis zavarba ejtően nem vallásos érzületet sugárzó kép az akkor nagyon ünnepeelt és divatos mestertől. Hevesi nem tudta megoldani a Gustav Moreau-kép ikonográfiai talányát és nem tetszett neki a festő stílusa sem. Viszont Delacroix festménye, a *Kolombusz Kristóf* elsősorban a színek gazdagsága miatt elismeréssel töltötte el. Egy nem túl jelentős orientális témájú Fromentin- és egy Decamps-mű után végre lelkesedni kezd: „Néhány igen tanulságos képet találni a modern francia hangulati tájból. Abból a gazdag forrásból adnak ízelítőt, amiből minden nemzet hangulati tájfestői is merítettek. Elsőnek a már nem élő nagymestert Corot-ot kell említeni. Két képe van itt, az egyik egy »Esti táj« a ligetben táncoló fiatal lányokkal, a másik a Párizs melletti Ville-d' Avray látképe (84. kép). Ha választani kell, a kettő közül ez utóbbi, a kisebb a jobb, háttérben a vízzel: a világnak ez a pici sarka még hangulatossabb mint a nagyobb. A végtelenséggel áll kapcsolatban, mert a folyó víz akaratlanul is a tenger közelségét sejteti. Ezekben a hangulati tájakban az, amit az ember nem lát, csak sejt, épp olyan hatásos elem mint az, amit lát.”

Utána még sok barbizoni mestert sorol fel (Jules Dupré, Charles-François Daubigny, Constant Troyon képeit), egy Rosa Bonheurt, de nyilvánvalóan egyik sem ragadja meg. A svájci tájfestő Alexander Calame (1810–1864) *A Vierwaldstätti-tó* című munkáját leírásra méltatja, majd az olasz festők névlistájával zárja az első cikket.⁴³ A másodikat a német és az osztrák mestereknek szentelte, és ennek az elején bírálja igen részletesen és szarkasztikusan az új kiállítási csarnok kardinális hibáját: a képek megvilágítása és megvilágíthatósága nagyon rosszul sikerült. A képismertetést a történeti témákkal kezdi: Matejko *Rettegett Ivánját*, egy Hermann Kaulbach-festményt, néhány szentképet, majd Makart *Velencei nőt* említi. Sok, korábban festett Karl von Blaas- és Eugene Blaas-kép után Friedrich Friedländer bemutatása követ-

kezik, aki a számtalanszor megfestett invalidustémáinak egyikét, *Invalidusok a templomban* címmel küldte a kiállításra. A sok érdektelennek tűnő zsánerképen (főleg müncheni festők) átsiklik, és nagyobb kedvvel ír a tájképekről, Anton Hlaváček, Robert Russ műveiről. Itt bukkan fel írásában először Theodor von Hörmann (1840–1895) neve.

A még szinte kezdő művész később az impresszionista festői látásmód egyik osztrák úttörője lett. Hevesi pár sora valóban jellemző korai képeire, de a kritikusra is, aki örömmel fűzött szójátékokat, alliterációkat a szövegbe. „Th. Hörmann is figyelmet kelthet kis képeivel. Persze, ha sokat lát együtt belőle az ember akkor a keresztbe csíkozott éggel, a tűzzel szegélyezett horizonttal a szénfekete föld dolgai nem lesznek könnyen elviselhetőek.”⁴⁴

A harmadik cikk azzal a meglepő közléssel kezdődik, hogy a hazai magyar festészet nem szerepel megfelelően, azaz ehhez a fontos megnyitóhoz méltóan a kiállításon. „Hiába keressük a legjobb nevek némelyikét a katalógusban, Székely, Keleti, Greguss, Liezen-Mayer, Benczúr és még sokan mások, akik művészi hírünket megteremtik, hiányoznak; mások, mint Mészöly és Wagner nincsenek a rangjuknak megfelelően képviselve. Mint általában a kiállításnak ebben is improvizatív (rögtönzött) jellege van, mert egyetlen irányban sincs rendszeresen kibontva.”⁴⁵

Ezután a kijózanító bevezető után Hevesi rátér a kiállított mesterek és művek ismertetésére. Az első Lotz Károly, aki szép és találó, „jól megfestett művészportrét” kap tőle, majd Zichy Mihály következik, akivel szemben szigorú, de a nagy, *Erzsébet királyné az Akadémia előcsarnokában Deák ravatalánál* című képét őszintén dicséri (85. kép). Hosszan, alaposan elemzi a jelenetet olyan hangnemben és asszociációkkal körülölelve, amelyek valódi kordokumentummá is avatják a szöveget; ha szemérmesen is, de bennük lüktet a kor rajongása Deák Ferencért és Erzsébet királynéért.

A többi festő, Madarász Viktor, Vastagh György, Barabás képei (többnyire portrék), Szoldatits Ferenc, Zichy Mihály és Ligeti Antal mind kap pár elegáns elemző mondatot. Az alapos tárlatvezetés utolsó, negyedik részére marad Munkácsy, Böhm Pál, Mészöly Géza, Pállik Béla, Paczka Ferenc, Bruck Lajos, Spányi Béla, Feszty Árpád és Tölgyessy Artúr.⁴⁶ Munkácsyval kezd, és neki szenteli a legnagyobb teret, bár ko-



85. ZICHY MIHÁLY:
ERZSÉBET KIRÁLYNÉ
AZ AKADÉMIA ELŐCSAR-
NOKÁBAN DEÁK FERENC
RAVATALÁNÁL, 1877

rántsem dicséri mindenben. Nagyon problematikusnak érzi mind a két kiállított képet, a *Múterembent* és az *Újoncozást*. Szigorúan felrója neki az általa hibásnak érzett színkezelést, a sötét tónusokat stb. (92. kép). Ő spanyol hatást sejt a *Múterem*-kép mögött, Velázquez ihletését, sőt a színeket illetően Goyát. Leginkább a háttér áthatolhatatlan szurokfeketéjét nehézményezi. Mintha látnok lett volna, már a friss – és akkor még valószínűleg sokkal világosabb – képen is megérezte a bitumenalapozás hátrányait, a későbbi még sötétebb hatását. Elismerte Munkácsy nagy tehetségét, de sokkal jobb munkákat várt, talán éppen ezért volt szigorúbb vele, mint a többi mesterrel. De máshol is sokat bírált. Talán maga is érezte, hogy a pesti közvélemény más hangnemet, sokkal több lelkesedést várt volna el tőle, ezért szabadkozással fejezte be cikksorozatát; ha keményebb tónust ütött meg ahhoz képest amit szokott, akkor remélhetőleg a megértő műbarát fel fogja ismerni, hogy ezt a hazai művészet érdekében tette.

Szélesedő horizont és a közvetítő szerep megszilárdulása

Mint már korábban is utaltam rá, a jelentős bécsi kiállításokról Hevesi a *Pester Lloyd* olvasói számára rendszeresen írt ismertetőket, sokszor eltérő módon, más hangsúlyokkal és rövidebben, mintegy „tájolva” mondanivalóját, beolvastva néha a „Wiener Briefe” cím alatt futó rovatba. Így a művelt nagyközönség Budapesten legalább annyira jól értesült lehetett, mint a császárvárosban, és aki anyagilag megtehetette, felutazhatott Bécsbe személyesen is megnézni a képeket.⁴⁷ Fordított irányban sokkal ritkábban áramlott az információ. A budapesti művészeti eseményeknek – főként politikai megfontolásból – nagyon fontosnak kellett lenniük ahhoz, hogy a *Fremden-Blatt* lapjain megjelenjenek. Ilyen volt az 1885-ös budapesti Országos Általános Kiállításról, vagy tizenegy év múlva az ezredéves kiállításról írt ismertető. Az is ritkán fordult elő ebben a korszakban, hogy valamely külhoni alkotást a budapestiek előbb láttak, mint a bécsi műkedvelők – most azonban ez történt.

1878

Ez év januárjában emlékezetes tárlattal lepte meg a Künstlerhaus a bécsi közönséget. Egyszerre volt látható néhány nagy hírű francia mester képe (Bourguereau *Pietà*-ja a halott gyermekkel a Madonna ölén, Gustav Moreau, Fromentin, Dupré és Daubigny képei), Munkácsy *Múteremben* című kompozíciója és végül Wilhelm Leibl hat festménye. Ez a hat mű őszintén fellelkesítette a kritikust.⁴⁸

Leibl kivéve, a képeket Budapestről, az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (OMKT) fentebb tárgyalt nemzetközi kiállításáról útban visszafelé állították ki Bécsben. Hevesi már megelőzően részletesen elemezte őket a *Pester Lloyd* olvasóinak, így sokkal rövidebben fejtette ki véleményét a bécsieknek a franciákról. Viszont a friss élmény, Leibl precíz, a német reneszánsz nagymestereinek (főleg Holbeinnek) minuciózus ecsetkezelését követő stílusa, amivel a dekorumnak fittyet hányva, a monumentális méretű, de teljesen banális témájú, hétköznapi paraszti jeleneteket megfestette, lenyűgözte és elvarázsolta. Leibl mindvégig Hevesi virtuális művészeti Parnasszu-

86. MUNKÁCSY MIHÁLY:
MÚTEREMBEN, 1876

sának egyik állócsillaga lett. Még azon melegében egy külön cikket szentelt a müncheni festő művészetének, amit viszont nem Bécsben, hanem a *Pester Lloyd*-ban publikált.⁴⁹ A képeket Bécsben is hosszan elemezte, a kiállítás egészét bemutató cikkben.

A tavasz folyamán a bécsi Künstlerhausban a nyári párizsi világkiállításra küldendő festményeket állították ki, melyek között Makart hatalmas pannója (71. kép)⁵⁰ minden más alkotást háttérbe szorított. Hevesi ugyan több cikkben is számba vette a többi, de hosszú elismerő tanulmánya erről a festményről készült.⁵¹

A párizsi világkiállításokról Hevesi sohasem tudósított.⁵² Ez a kiemelkedően vonzó feladat a *Fremden-Blatt*-ban Ernst von Hesse-Wartegg (1854–1918) privilégiuma volt,⁵³ aki – úgy tűnik – egyébként is állandóan úton volt: hol Angliából, hol Amerikából, hol Skandináviából küldte útirajzeit és városportréit. A szenvedélyes arisztokrata utazó igen művelt és nyitott ember lehetett, aki tisztességesen tudott a festészeti eseményekről is jelentéseket küldeni, de sem a tematikus képelemzéseknek, sem a varázsos hangulati tájleírásoknak nem volt mestere.

Hevesi, ha nem írt is róla, de alaposan megnézte a párizsi kiállítás anyagát, és később itt-ott visszautalt az ott látottakra. Számára a világ festészetének ez a nagy találkozója a legjobb tanulótér volt, hogy tájékozódhasson a régi és új stílusok között, és hogy alaposan tanulmányozhassa nemcsak a bemutatott képanyagot, de a város múzeumait is. Az osztrák festők egyébként ekkor sikert arattak Párizsban,⁵⁴ míg a németek hivatalosan nem képviseltették magukat.⁵⁵ A harmadik francia köztársaság hivatalos kultúrpolitikájában a monumentális festészeté volt a legfőbb szerep, de ellentétben III. Napóleon korával, az akadémikus allegóriák helyett vagy mellett sokkal nagyobb teret adtak a realista, naturalista törekvéseknek, és a rurális témák is a kiemelten támogatott képtípusok sorába tartoztak.

87. A PÁRIZSI
VILÁGKIÁLLÍTÁS, 1878



88. AZ OSZTRÁK–MAGYAR
PAVILON AZ 1878-AS
PÁRIZSI VILÁGKIÁLLÍTÁSON



1879

Az 1878-as világkiállítással egy időben a párizsi Szalonon bemutatott képek közül egy a következő év januárjában látható volt Bécsben a Künstlerhausban, ahol óriási, osztatlan sikert aratott: Munkácsy Miltonja (73. kép).⁵⁶

Ennek az évnek a jelentős képei közé tartoztak Václav Brožík legfrissebb történeti munkái,⁵⁷ Defregger *Andreas Hofer*ja,⁵⁸ Hans Canon oltárképe, amelyet a császári család gyermekei rendeltek meg Ferenc József és Erzsébet királyné számára.⁵⁹ A Votivkirche ünnepélyes befejezéséről is hosszú cikkeket írt (89. kép),⁶⁰ továbbá a Künstlerhaus X. évi kiállításáról három feuilletont.⁶¹ Nem talált kiemelkedő műveket, kis feladatok tisztességes megoldásait vette számba. Mint mindig, minden egyes alkalommal

külön teret szentelt (úgy tűnik, a még mindig szeretett és csodált) Tina Blau képeinek. Májusban Anselm Feuerbach *Titánok harca* pannója volt a szenzációs téma, amelyet az akadémia aulájának mennyezetére szántak (90. kép). A Makart ellenlábasként kezelt, megkeseredett Feuerbach művészi teljesítménye lenyűgözte a kritikust. Hosszasan elemezte a hálátlan feladatot, mindama dilemmát, amit a hagyományos képtéma a monumentális festészet öszszes történelmi előzményével megterhelve egy a realizmus korába beleszületett, de alkotásában és ideáljaiban attól idegen kortárs festőre rótt.⁶² Ebben a szinte lehetetlen szituációban Hevesi szerint Feuerbach a lehető legjobban oldotta meg feladatát, és maradandót teremtett. Kritikusunk abban különbözött bécsi kollegáitól, hogy ők többnyire vagy Makart vagy Feuerbach hívei voltak: kevesen tudták egyszerre pozitívan értékelni a két ennyire különböző festő teljesítményét.⁶³

Az évtized művészeti mérlege Münchenben

Az 1879-es év nagy eseménye volt München második nemzetközi kiállítása a Glaspalastban. Míg 1869 még nem volt annyi politikai és kultúrpolitikai feszültséggel terhelt, nyolc esztendővel a porosz–francia háború után igencsak nehéz volt a francia művészeket elcsalogatni egy Németországban rendezett kiállításra. A hivatalos francia zsűri még a megnyitás után is hónapokig halogatta a döntést, hogy küldjön-e képeket oda, ahol a német anyag terjedelemre legnagyobb vászna Anton von Werner *Császári proklamáció Versailles-ban* című képe volt, amely a német császárság kikiáltását örökítette meg. Végül a tárlat utolsó hónapjában megérkeztek Münchenbe a nagy izgalommal várt francia képek. Hevesi mind Bécsben, mind Budapesten többszörös sorozatban ismertette az anyagot, a *Fremden-Blatt*-ban műfajok szerint és külön kiemelve a számára legjelentősebb mesterek, így Lawrence Alma-Tadema vagy Adolf Menzel műveit. Az egyik cikkben azt a problémát vetette fel, amely az egyre áttekinthetlenebbé váló nagy kiállításokon nyilvánvaló lett: „A művészetek minden területét elönti a produkciók árja. [...] Feltűnést kelteni! Kiugrani! Másnak lenni mint az átlag. Nem valamelyik nullának lenni a szám után, ami az ezresek jelöli. Ez harc azért, hogy megjegyezzék a nevet. Mindenütt ez dűl a művészetben, a mértéktelen, megfeszített kísérlettől némelyek átcsapnak a groteszkbe. Semmi se játszik nagyobb szerepet a modern művészetben, mint a különös. Ez az eredetiség karikatúrája, amit mindenáron el kell érni.”⁶⁴ A hatalmas anyagból elsősorban az igen magas színvonalú kortárs belga és holland tájfestészetet emelte ki Hevesi, mint új és mintaadó, természetű iskolát, amely ettől kezdve másfél évtizeden át valóban az egyik legfontosabb ihlető forrása



89. HEINRICH FERSTEL:
A VOTIVKIRCHE BÉCSBEN

90. ANSELM FEUERBACH:
TITÁNOK HARCA





91. ADOLF MENZEL:
VASÖNTŐDE (MODERN
KÜKLOPSZOK), 1872–1875

lett a közép-európai tájfestésnek.⁶⁵ Végül két cikkben a késve érkezett francia műveket ismertette.⁶⁶ Ezeket az utolsó Szalon anyagából, továbbá a Musée du Luxembourg és a Louvre képeiből válogatták, így gyakorlatilag a hivatalos párizsi kultúrpolitika ízlését reprezentálták, tehát az impresszionisták nem kerültek közéjük. Hébert, Lefebvre, Bonnat, Bouguereau közismert fő művei mellett azért a barbizoni mesterek munkái és Jules Adolphe Breton is szerepelt a francia anyagban, amit Hevesi is a kor legkvalitásosabb nemzeti festészeti iskolájának tartott. (Corot képeit, mint 1877-ben Budapesten is, Stimmungslandschaftnak, azaz hangulatájának hívta.)

A *Pester Lloyd* számára írt rövidebb és kevésbé részletező cikkeiben másképp indított és más hangsúlyokkal.⁶⁷ Itt hosszan és kettős iróniával elemezte, azaz szedte ízekre Anton von Werner „politikai képét”, a *Császári proklamációt*. Adolph Menzel *Báli szünet* (1878) című kegyetlen szatírának is beillő realista mesterművét a porosz udvari fogadás közönségéről ugyanolyan lelkesen dicsérte, mint a virtuóz porosz udvari festő másik kiállított fő művét, a merészen új, modern témaválasztású *Vasöntödét* (1875). Ez a gyári belső, a nagy méretű, lenyűgözően realista ábrázolás hosszú ideig utolérhetetlen képi megjelenítése volt a modern gyárnak és a gyári munkásoknak (91. kép). Hevesi tévedhetetlen biztonsággal látja meg a Menzel-képek lényegét, a mesteri realizmust: „Ez az a realizmus, amit a modern munka és élet megkíván, aminek a tartalmát csak ezen a nyelven lehet kifejezni; ez egy olyan nyelv, ami mindent néven nevez még a technikai kifejezést is.”⁶⁸

A furcsaságok, a mindenáron feltűnést keltők közé sorolja azonban Max Liebermann képét (*Jézus az írástudók között*) a szokatlan modellválasztás miatt, pedig korábban kedvelte a festő realista munkáit.

A müncheni nemzetközi kiállítás anyagának volt számára egy másik fontos tanulsága is. Sokkal látványosabban jelezte, mint korábban bármikor, hogy a monumentális műfajok, a történeti és vallásos festészet válságban van, témái fáradtak vagy szenzációhajhászok, formái megmerevedtek, stílusa konvencionálissá vált. A nyugtalan, újat kereső és önmagukkal szemben őszintén igényes mesterek (és nemcsak a legfiatalabb korosztályba tartozók, hanem a középgeneráció kiemelkedő tehetségei is) egyre intenzívebben próbálták megújítani stílusukat és megreformálni a régi témaköröket, új, közvetlen tartalommal tölteni meg a hagyományos ikonográfiát és műfajokat, azaz korszerűsíteni és modernizálni a festészetet. Sokféle újító realizmus bukkant fel a láthatáron; már érelelődött az a művészetszemléleti fordulat, amely a historizmus idealizmusával szemben a kortárs realizmus törekvésit támogatta (Menzel, Leibl, Liebermann) – még akkor is, ha a kritikusok derékhadra ezt még nem ismerte fel, vagy ha igen, akkor nem akarta elfogadni. Hevesi pontosan regisztrálta a készülődő változásokat, és jó érzékkel ismerte fel a következő esztendő kísérletező áramlatainak fő irányát, az újfajta, szociális beállítottságú realizmust a figuratív festészetben és a hangulati, pszichológiai tartalmakra összpontosító „Stimmungsmalerei”-t a tájfestészetben.



92. ANSELM FEUERBACH:
IPHIGENIA

Az évtized mérlege

Ez a hetvenes évtized az Osztrák–Magyar Monarchiában a bécsi „Stadterweiterung”⁶⁹ igazi megvalósulását hozta (bár a Ringstraße monumentális épületeinek a befejezés még jó egy évtizedig elhúzódott), és minden politikai és gazdasági válság ellenére még a historizmus és az optimista fejlődéshit jegyében telt. A képzőművészetben aranykornak értékelhető, amikor sok jelentős alkotás született. Makart hatalmas vásznai (93. kép), Feuerbach mennyezetképe (90. kép), Hans Canon nagyszabású kompozíciói mellett a Rahl-iskola professzorrá korosodott tagjai és a szerényen, de kitartó szorgalommal dolgozó és egyre több művészi eredménnyel kísérletező tájfestők, a helyi „Stimmungsmalerei” termékeny képviselői (Jakob Schindler, Tina Blau, Robert Russ) egy pillanatra sem érezték úgy, hogy művészi szemléletük már nem korszerű és modern. Éppen ellenkezőleg, telve alkotókedvvel, nagyon is modernnek érezték magukat, vérbeli koloristáknak, akik a „kartonstílussal” szemben visszahelyezték jogaiba a színt.⁷⁰ A szín, a festőiség, a múkincsek és az egzotikus műtárgyak barokkos halmozása Makart fellépésével vált esztétikai ideállá, és lett szerves része a kor vizuális kultúrájának. Ez az ideál ekkortól formálta át az addig szerényebb dimenziójú és jóval kevesebb tárgyat, visszafogottabb színeket alkalmazó enteriőröket is, és vált a Ringstraße nagypolgári otthonainak meghatározójává.⁷¹ Igen fontos komponense volt a kor szellemének, hogy nem tapadt kínos pontossággal a történeti előképekhez, hanem teret engedett az egyéni fantáziának, az individuális ízléskombinációknak is. Ennek az ízlésnek a manifesztációja volt a Hans Ma-

93. HANS MAKART:
BACCHUS ÉS ARIADNE,
1873–1874,



kart tervezte felvonulás, a „Festzug” is, 1879 májusában, amely a klasszikus historizmus művészetszemléletének modell jellegű példáját adta, tele történeti utalásokkal. A rendkívül látványos, kosztümös rendezvény a polgári társadalom öntudatos, a reneszánszig visszanyúló esztétikai tradícióinak, egyben társadalmi ideál-elképzeléseinek efemer, egyszeri, de igen látványos és hatásos reprezentációja volt (94. kép).



A képzőművészet világának helyi, bécsi sajátossága, hogy a monumentális feladatokat kivitelező Rahl-iskolához tartozó festők, akik az akadémián professzori rangban tanítottak, sok szempontból elkülönültek a táblaképfestő többségtől, akik elsősorban a művészeti piacon igyekeztek megélni. A sztár, mai szóval élve „médiasztár”, akit éppúgy körülrajongtak, mint a Burgtheater és a többi színház csillagait, Hans Makart volt. Életmódja, híres műterme, amelyet megnyitott az elitközönség

94. HANS MAKART:
FESTZUG, A CUKRÁSZOK
DÍSZHINTÓJA, 1879



előtt, népszerűvé tették.⁷² Szinte egy személyben vívta ki a képzőművészet új társadalmi státusát: Bécsben az ő korától fogva a festők is sztárokká válhattak, társadalmi megbecsülésük, amely addig korántsem állt azon a szinten, mint a színészeké vagy a híres zenészeké (komponistáké, virtuóz előadóké) utolérte az övékét. Makart, a kis növésű, izgága ember a vászon varázslója volt. Rajongóinak a napilapokban róla megjelentetett írásai teremtették meg körülötte az aurát, amely felfokozta hírnevét és ismertté tette azok előtt is, akik addig a festészetre nemigen figyeltek. Pályájának csúcspontja a „Festzug” volt,⁷³ mert ebben nemcsak a dekorativitás iránti szenvedélyét élhette ki, hanem ez biztosította neki a legnagyobb publicitást, a város „művészfjedelmévé” tette, aki Rubens-kosztümben, fehér lovon léptetett el a császár díszpáholya előtt az általa tervezett látványos kosztümös felvonulás végen, akárcsak egy színházi rendező az előadás befejeztével (95. kép).

A 19. század második felében sok, a reneszánsz hagyományát felelevenítő ünnepi díszmenetet rendeztek, de Közép-Európában (legalábbis a Monarchiában) ez lett a legemlékezetesebb.⁷⁴ Tervezője egy pillanatra Rubens utódjának érezhette magát,⁷⁵ akinek nemcsak a színvilága, hanem az életstílusa is megihlette. Az alkalom és az esemény egyszeri volt és megismételhetetlen. A csillogó zenit szabályszerűen követte a hanyatlás. Nemcsak Makart elhatalmasodó betegsége, de a kor is változott, habár nem annyira drámaian, mint egyéni sorsa; a Gründerzeit tetterős alkotógenerációjának tagjai, akik megteremtették a historizmus fő műveit és hittek abban, hogy mindez egy modern, új reneszánsz, lassan megöregedtek és megfáradtak.

Makart még megfestette a Nyár című nagy képet, az *Építészeti fantáziaképeket*, a Kunsthistorisches Museum lépcsőcsarnokának dekoratív pannósorozatát és több portrét, de valóban újat, „szenzációsát” már alig tudott nyújtani. 1884-es halála után társadalmi szerepe, mint a legünnepeltebb festőé, a bohém művészvilág fedelméé egy ideig betöltetlen maradt. Csak a kilencvenes évek végén „nőtt” bele Klimt hasonló rangba, de már más körülmények között és más közegben. Az alkata is más volt, így a szerepe is más lett.

Hevesi csak Bécsbe való áttelepedésétől vett részt a hetvenes évek „színmámorában” (Farbenrausch), amely a hirtelen meggazdagodás nyújtotta érzéki tobzódást is jelentette, és amelyet csak igen rövid időre szakított meg a tőzsdekrach traumája.⁷⁶ A 32 éves pesti zszurnaliszta alkata és intellektusa ellenállt a karneváli életérzésnek,

95. FESTZUG DER STADT
WIEN, DÍSZKIADVÁNY, 1879

minden mohó kíváncsisága és ambíciója ellenére nem sodródott az egyoldalú rajongók táborába. Bár rajongott Makart kolorizmusáért és lenyűgözte a nagy kompozíciók esztétikus szenzualizmusa, kritikus fővel felismerte egyoldalúságukat is. Értékelte a többi kortárs másfajta művészi szemléletmódját is, így az antipólusnak tartott Feuerbachét, vagy a teljesen más világlátású és stílusú Leiblét és Pettenkofenét. A következő években az újra mindig nyitottan, de immár egyedülállóan gazdag tudás- és tapasztalatanyaggal felvértezve folytatta a látott művek regisztrálását és értékelését.



JEGYZETEK

¹ Ezeket szignó nélkül írta, de sok könyvismertetés is – vagy akár valami érdekes témáról szóló, friss publikációk alapján írt összefoglalás – az ő tollából került ki, aláírás nélkül. Az 1880-as évektől azután ezek a hosszú könyvkritikák h. szignóval jelentek meg. A teljes nevét különös következetességgel csak novellisztikus tárcái és később az antológiákba is bevett útirajzai fölé, a cím alá írta ki. Minden bizonnyal ezeket tartotta a legfontosabbaknak.

² Josef v. Führich, FB, 1876. március 18.

³ Első esszéantológiája, a *Wiener Totentanz*, 1899-ből, ugyancsak nekrológgyűjtemény, de kifejezetten színházközpontú volt

⁴ Wölfflin híres megfogalmazása, „a nevek nélküli művészettörténet” (*Kunstgeschichte ohne Namen*), egy remélt objektivitás nevében a stílusváltozásokra koncentrált, és számára a művészi individuum kevésbé volt fontos.

⁵ Aus dem Wiener Kunstleben – Wilhelm Leibl, PL, 1878. január 15. A Künstlerhausban ekkor hat

Leibl-kép volt kiállítva, közöttük a legjelentősebb a *Falusi politikusok* volt.

⁶ Wilhelm Leibl levele édesanyjának, 1878. január 16. – Idézi: EBERTSHÄUDER 1983, 141.

⁷ Aus dem Wiener Kunstleben – Hans Makart's neues Gemälde: „Einzug Kaiser Karl's V. in Antwerpen”, PL, 1878. március 13.

⁸ A források szerint a menet útját szegélyező házak erkélyein voltak láthatók, de Makart behelyezte őket a menet közepébe, amivel kihívta maga ellen a történelmi hűségű rekonstrukciót számon kérő művészettörténész tekintély, Moritz Thausing iróniáját. Thausing egyébként is szemben állt Makart anekdotikus és pontatlan, az esztétikumra és a jelenetek érzelmi hangulatára összpontosító, rubensien érzéki stílusával. Lásd LACHNIT 2005, 30–31.

⁹ LEHMANN 2011.

¹⁰ Künstlerhaus – Munkácsy's „Milton”, FB, 1879. január 9.

¹¹ Munkácsy Miltonja nemcsak Bécsben, de Európa-szerte osztatlan elismerést kapott. Körbejárta a kontinens legtöbb városát, mielőtt átkerült

volna Amerikába, ahol ma a New York-i Public Libraryban látható, a kisebb változat pedig a Magyar Nemzeti Galériában.

¹² Ludwig Lobmeyer (1829–1917) üvegyáros és formatervező művészi csillárokat, asztali készleteket tervezett a historizmus stílusában. Műgyűjteményét (legalább is egy-egy részét) több alkalommal a Künstlerhausban is kiállította. Halála után, 1917-ben képeit elárverezték. NEUWIRTH 1999.

¹³ Aus dem Wiener Kunstleben. – Franz Defregger und sein „Andreas Hofer“, PL, 1879. február 15. Az osztrák történeti festészetről újabban: Telesko 2006.

¹⁴ FRODL 2002, 321.

¹⁵ Vaskos monográfiák születtek a múlt kiemelkedő művészeiről (például Hermann GRIMM, *Leben Michelangelo's*, Hannover, 1860; *Das Leben Raphaels von Urbino*, Berlin, 1872; *Albrecht Dürer*, Berlin, 1873). Ezek megvoltak Hevesi könyvtárában. A személyiségre való koncentráció a romantikus felfogás mellett feltehetően Jakob Burckhardt hatásának volt köszönhető.

¹⁶ A hivatalos napilapban, a *Wiener Zeitung*ban, ahol a kulturális feuilleton az este megjelenő *Wiener Abendpost*nak nevezett mellékletben volt, kevesebb képzőművészeti témájú írás jelent meg.

¹⁷ Ludwig Speidel rendszeresen írt az operaelőadásokról, és néha a koncertekről is a *Fremden-Blatt*ban, habár „hivatalosan” a *Neue Freie Presse* feuilleton szerkesztője és színházi kritikusa volt.

¹⁸ Az Österreichischer Kunstverein 1850-ben a festő Ferdinand Georg Waldmüller és a műgyűjtő nagyiparos Rudolf Arthaber (1795–1867) kezdeményezésére alapították. Lásd WAGNER 2005, 29.

¹⁹ Különösen érdekes, hogy itt állították ki – az 1873-as bécsi világkiállítás idején – Courbet *Műterem* című híres fő művét, ami viszont nem keltette fel a bécsiek figyelmét és tetszését.

²⁰ Mivel a források nincsenek feltárva, nem ismerjük az Österreichischer Kunstverein vezetőit vagy zsűrijét sem az 1870-es évekből, sem más időszakból. Az egyesület tevékenysége a napi sajtó híradásaiból következtethetően a nyolcvanas évek végére hanyatlott drámai mértékben. Bár nehezen átvészelte a válságot, de az 1890-es évek derekától, amikor egyre több privátgaléria, képszalon létesült, többé nem játszott jelentős szerepet a császárváros művészeti életében és műtárgypiacán.

²¹ FB, 1876. október 4.

²² Uo.

²³ Uo.

²⁴ Az öt érzék nagy méretű aktsorozata osztatlan elismerést nyert, és sokáig meghatározta a bécsi aktfestés ideáltípusát.

²⁵ Gabriel Max (1840–1915) Münchenben élő festő, az ottani képzőművészeti akadémia tanára, Benzúr Gyula sógora volt. Különösen a misztikus és az ezoterikus témák vonzották.

²⁶ Österreichischer Kunstverein – Gabriel Max und Anderes, FB, 1876. október 13. A kép témája egy borzongató, mégis szentimentális történet volt a féltékeny cirkuszi oroszlánról, amint megöli az általa imádott fiatal idomárnót. (A ballada szerzője Adelbert von Chamisso német romantikus költő volt.)

²⁷ Österreichischer Kunstverein, FB, 1876. december 12.

²⁸ Menzel hosszú című festménye a francia–porosz háború kezdetét ábrázolta, és ezt minden kortárs néző felismerte.

²⁹ A festő az előző évben járt Párizsban, amelyről fénytel teli impresszionisztikus vásznanakat festett.

³⁰ Lásd 26. jegyzet.

³¹ Künstlerhaus, FB, 1876. november 4.

³² Hevesi már ismerte Matejko sokat utazó monumentális történelmi kompozícióit, amelyek közül a *Rejtán* a császári gyűjtemény része volt.

³³ Künstlerhaus, FB, 1877. január 4.

³⁴ Künstlerhaus – Hansch-Ausstellung, FB, 1877. január 23.

³⁵ Österreichischer Kunstverein, FB, 1877. február 14.

³⁶ Uo.

³⁷ Österreichischer Kunstverein, FB, 1877. március 20.

³⁸ Jahresausstellung im Künstlerhause, I., FB, 1877. március 29.; Jahresausstellung im Künstlerhause, II., FB, 1877. március 31.

³⁹ Österreichischer Kunstverein, FB, 1877. június 3.

⁴⁰ Die akademische Kunstausstellung, I. Plastik, FB, 1877. április 7.; Die akademische Kunstausstellung, II. Architektur und Anderes, FB, 1877. április 17.; Die akademische Kunstausstellung, III. Malerei. Aeltere Periode, FB, 1877. április 24.; Die akademische Kunstausstellung, IV. Malerei. – Füger und seine Richtung, FB, 1877. május 10.; Die historische Ausstellung der Akademie, V. Malerei – Wiener Genre und Landschaft, FB, 1877. május 27.

⁴¹ Természetesen még nem nevezi biedermeiernek a kort, de egyértelműen a par excellence bécsi művészet első olyan megnyilvánulásának, mely erős helyi iskolát teremtett.

⁴² Die historische Ausstellung der Akademie, V., FB, 1877. május 27.

⁴³ Aus dem Künstlerhause I. – Budapesti Múcsarnok, PL, 1877. november 30.

⁴⁴ Aus dem Künstlerhause, II., PL, 1877. december 2.

⁴⁵ Aus dem Künstlerhause, III., PL, 1877. december 4.

⁴⁶ Aus dem Künstlerhause, IV. (Schluß), PL, 1877. december 6.

⁴⁷ Aus dem Wiener Kunstleben – Die Jahresausstellung im Künstlerhause, PL, 1878. április 4.

⁴⁸ Künstlerhaus, FB, 1878. január 12.

⁴⁹ Wilhelm Leibl, PL, 1878. január 15. A tanulmányt már korábban, a fejezet elején elemeztük, amikor Hevesi módszerét vizsgáltuk.

⁵⁰ Lásd 96. oldal.

⁵¹ Künstlerhaus. „Der Einzug Karl's V. In Antwerpen". Gemälde von Hans Makart, FB, 1878. március 12. Elemzését lásd korábban, XX. oldal.

⁵² A látott képekre viszont utalt, amikor egy-egy festő színvilágát vagy témaválasztását elemezte.

⁵³ V. H. W. szignó alatt von Hesse-Wartegg tizenkét részes sorozatban mutatta be a párizsi világiállítását május elejétől június végéig; három cikk foglalkozott a festészettel és képzőművészettel és egy külön írás az ott kiállított osztrák anyaggal. Lásd V. H. W., Die schönen Künste: Österreich. (Schluß), FB, 1878. június 14.

⁵⁴ Lásd Margareta Teillardova, in *Bécs* 2000.

⁵⁵ A németeket hét évvel a porosz-francia háború után nem hívták meg Párizsba.

⁵⁶ Hosszú elemzését Hevesi tollából mint az egyetlen művet körüljáró képelemzés modelljét már korábban idéztük.

⁵⁷ Künstlerhaus, FB, 1879. február 5.

⁵⁸ Österreichischer Kunstverein - Das neue Bild Franz Defregger's, FB, 1879. február 7.

⁵⁹ Das Motivbild der kaiserlichen Kinder - Ausgestellt im Künstlerhause, FB, 1879. április 30.

⁶⁰ Die Motivkirche, FB, 1879. április 12.

⁶¹ Künstlerhaus - Die zehnte Jahresausstellung, I., FB, 1879. március 25.; Künstlerhaus - Die zehnte Jahresausstellung, II., FB, 1879. március 28.; Künstlerhaus - Die zehnte Jahresausstellung, III., FB, 1879. április 2.

⁶² „Titanenkampf" von Anselm Feuerbach, FB, 1879. május 22.

⁶³ LEHMANN 2011.

⁶⁴ Fragmente von der internationalen Kunstausstellung zu München, VI. - Die Kuriosen, FB, 1879. július 30.

⁶⁵ Különösen a „hágai iskola", a hangulatok visszadására oly alkalmas realista holland tájképfestészet lett a nyolcvanas évek közép-európai tájfestői számára a plein air modernség mintaadója. Az osztrákok közül is sokan, elsősorban Jettel, Ribarz, de bizonyos fokig Schindler és Tina Blau is kapott tőlük ihletet.

⁶⁶ Fragmente von der internationalen Kunstausstellung in München, VIII. - Die Franzosen, FB, 1879. augusztus 9.; Fragmente von der internationalen Kunstausstellung in München, IX. - Französisches, FB, 1879. augusztus 17.

⁶⁷ Von der internationalen Kunstausstellung - München, PL, 1879. július 29., július 31., augusztus 9. és augusztus 19.

⁶⁸ Fragmente von der internationalen Kunstausstellung zu München, III. - Politische Bilder, FB, 1879. július 29.

⁶⁹ Szó szerint „városbővítés", ami a belváros és a külvárosok urbanisztikai egyesítését jelentette; a városfalak lerombolását és a glacis másfél kilométer széles mezőgyűrűjének a beépítését. A közel három évtizednyi urbanisztikai építkezési program politikai és művészi csúcspontját az állami középületek (Opera, Parlament, múzeumok, tözsdepalota, Burgtheater, a városháza és az egyetem) felépítése jelentette. Számos középület kész lett vagy túlnyomórészt elkészült a hetvenes években, és a később megvalósított tervekről is ekkor született döntés.

⁷⁰ A „kartonstílus" a nazarénusok közül a német romantika freskófestőire, Corneliusra és Führichre utal, akik számára a szín a rajzzal szemben másodlagosnak számított.

⁷¹ A leghíresebb és az egyik legkorábbi Makart-entériőr Nicholas Dumba, a híres mecénás és kultúrpolitikus számára készült 1870-1872 között, és Bécs városának elitje rendszeresen megfordult benne. Hevesi jóval később, a század végén, de még Dumba életében állított írásos emléket ennek a páratlan „Gesamtkunstwerk" otthonnak. Das Heim eines Wiener Kunstfreundes (Nikolaus Dumba). Oktober 1899, in HEVESI 1909, 361-374.

⁷² Lásd később Rudolf von Alt képét: *Makart műterme*, 1885. XX. oldal.

⁷³ A díszfelvonulást Bécs polgársága rendezte a császári pár, Ferenc József és Erzsébet királyné tiszteletére, ezzel emlékezve meg ezüstlakodalmuokról.

⁷⁴ Előképet adta a magyarok által 1896-ban rendezett millenáris banderális felvonulásnak is.

⁷⁵ A festő Rubens-kosztümben, kócsagtollas széles karimájú bársonykalapban „lépett fel", és Bécs hálaán ünnepelte a ritka látványosságért. A modern cégek, kereskedők, gyárosok, de az arisztokrácia egy része is örömmel bújt a festő tervezte kosztümökbe, hogy személyesen vegyen részt a középkori, illetve renaissance trionfok példájára megtervezett díszkocsikon a menetben. Bár a modern ipar és kereskedelem fényes sikereit kívánták demonstrálni, ezt historizáló kosztümökben, a kor idealizált reneszánszképének a maszkjában tették.

⁷⁶ *Farbenrausch* volt egy híres kétkötetes regény címe, amely 1886-ban jelent meg, és amelyet egy nagy tekintélyű író és újságíró, Friedrich Uhl (1825-1906), a *Wiener Zeitung* főszerkesztője írt. A találó korrajznak Hans Makart volt az egyik főszereplője.