

## VÁLTOZÓ STRATÉGIA: 1902

A kortárs művészet eseménynaptára zsúfolt volt a következő években. 1901 késő őszen, a XII. kiállításán a Secession svájci, skandináv és orosz művészek munkáit mutatta be. Természetesen Hevesi a tarka sokféleségben is felfigyelt a nagymesterek igazi remekeire. Hodler szakrális jellegű műve, *A kiválasztott* és Munch *Sikoly* című képének sokalakos változata volt számára ekkor a legemlékezetesebb. A Bécsben ritkán látható oroszokról (Vrubel, Maljutyin, Röhrich, Szomov, Maljavin, Levitan) is jól informáltan, érdekesítően írt, sok kultúrtörténeti ismeretet szöve a képek köré.<sup>1</sup>

### *A másfajta modernnek, a Hagenbund*

1902 elején lépett immár önálló művészegyesületként a bécsi művészeti élet küzdőporondjára a Hagenbund,<sup>2</sup> amikor megnyitotta saját, modern stílusú kiállítócsarnokát, amit egy piaci csarnokból építettek át. Az épület homlokzatát és a kiállításaiak installációját Josef Urban, a Secession vezető építészeinek a riválisa, egy másfajta modern Jugendstil képviselője tervezte (215. kép). Hevesi elismerően írt erről a Zedlitzhallebeli első kiállításukról, kiemelve az ízléses installációt.<sup>3</sup> A többi bécsi kritikus is elismerte, hogy Bécs csak nyert az új kiállítási csarnokkal.<sup>4</sup> Seligmann is dicsérte őket, de nem mulasztotta el, hogy a szinpatikus modern művészegyesület ismertetésében rá ne mutasson a Secession – szerinte módfelett ízléstelen – taktikázására és önreklámozó stratégiájára mint kontrasztra.<sup>5</sup> Ami a festő-kritikust leginkább irritálta, az volt, hogy a Secession „etikus társaságnak” tüntette fel magát, míg másokat szatócsoknak nevezett, miközben kapcsolati hálóján keresztül rafinált módon igyekezett megszerezni tagjai számára az állami megbízásokat. A *Hagenbund* akárcsak a Secession szintén a Künstlerhausból vált ki, de manifesztum és saját sajtóorgánium nélkül, egyszerűen csak a modern képek, szobrok művészi kvalitásán keresztül próbált érvényesülni. Seligmann ezért a Secessionnal szembeni ellenpéldaként, rokonszenves, modern művészeti egyesületként mutatta be őket.<sup>6</sup> A tavaszi tárlatoknak szentelt négyrészes cikksorozatának utolsó számában, részletesen elemezte a Secession XIII. kiállításának képeit, Klimt új festményeiről képtelen volt jót mondani, még a költői szépségű tájakat is unalmasnak, sablonosnak találta.<sup>7</sup> Nyilvánvaló, hogy (Seligmann) nemcsak elvi szempontból (bár a tekintetben jogosan) kifogásolta a Secession dominanciáját a műtárgypiacon, hanem – óhatatlanul – a Künstlerhaus-hoz tartozó kevésbé sikeres festő megbántottsága is belejátszott negatív értékelésébe. Legfontosabb kifogása a Secessionnal szemben mégiscsak a kétarcúság volt: az, hogy a riválisainak (a Künstlerhausban maradt idősebb generáció) hitelét médiaszövetségeseinek (például Hermann Bahrnak) a cikkeivel látszólag magasabb er-



215. A HAGENBUND  
KIÁLLÍTÓCSARNOKA, 1902

214. MAX KLINGER:  
BEETHOVEN EMLÉKMŰ,  
1902



216. RUDOLF VON ALT:  
A SKODAGASSE 1894

kölcsi pozícióból, a „tisza művészet, az egyedül hiteles modernség” platformjáról igyekezett aláásni, miközben a műtárgypiacot és az állami megrendeléseket magának kaparintotta meg. Ennek a kifogásnak volt némi valóságalapja. Seligmann következetes és sok pontban valóságos problémákra rávilágító, szakszerű és pontosan megfogalmazott kritikái egyre ironikusabbak lettek, és minden bizonnyal sok olvasót gondolkodásra készítettek a Secession hangos, szokatlanul agresszív médiastratégiáját illetően. (Fóruma, a *Wiener Sonn- und Montagszeitung* egyébként a liberális bécsi zsidó értelmiség kedvenc hetilapja volt, igen sokan olvasták olyanok is, akik a modernizáció hívei voltak.)

A harmadik és szintén a modern stíluskísérleteknek elkötelelt művészcsoporthoz, a Hagenbund kétségtelenül tovább bonyolította a képzőművészeti szcenát; őket nem lehetett avitt konzervativizmussal vádolni, legfeljebb azzal hogy nem az „igazi” modernséget képviselik. Hogy melyik művészeti tábor fogja megnyerni magának a bécsi közönség kultúrpolitikailag és gazdasági szempontból mérvadó részét, és hogy sikerül-e a modernség indulásának lelkes tavaszát folytatni, 1902-ben dőlt el.

A Secession XIII., februári kiállításán a figyelem középpontjában az akkor igen nagy festőnek tartott Böcklin *Tengeri idill* (1887) című festménye állt.<sup>8</sup> Hevesi mindent megtett, hogy a furcsa meseképet a tritonnal és sellővel jelentős alkotásként mutassa be. A részletes képelemzés köré stílus- és ízléstörténeti esszét kerekített az 1880-as évek festészetéről, és hangsúlyozta, mennyire fontos lenne, ha Bécs megvásárolná, mert szerinte egyetlen „német kultúrvárosból” sem hiányozhat Böcklin-kép. Érvelése hatott: a kultuszminisztérium egy berlini magángyűjteményből 80 000 német márkáért megvásárolta a tervbe vett Moderne Galerie, azaz a Modern Képtár számára a festményt. Mellette a müncheni Die Scholle művészegylet tagjainak alkotásai, nyolc új Klimt-festmény (az erdőbelsőket ábrázoló tájképek, és Frau Henneberg portréja) és a Secession tagjainak legfrissebb művei jelentették az újdonságot.<sup>9</sup>

Hevesi a többi műről is beszámolt mindkét lapjában, továbbá Bécs legtekintélyesebb iparművészeti folyóiratának, a *Kunst und Kunsthandwerk*nek állandó kritikai rovatában.<sup>10</sup> Ott minden számban kiértékelte a legfontosabb bécsi kiállításokat, a Künstlerhaus, a Secession és a Hagenbund vagy a Galerie Miethke éppen aktuális bemutatóit. A bécsi Iparművészeti Múzeum és Főiskola fórumának tekinthető szaklapban is ő volt az első számú véleményformáló, nemcsak a festészet, de az iparművészet kérdéseit és művészi teljesítményeit illetően is.<sup>11</sup> Ezenkívül az egész német nyelvterület legpatinásabb művészettörténeti szakfolyóirata, a *Zeitschrift für Bildende Kunst* is időről időre felkérte egy-egy tanulmány írására (például Rudolf von Alt, a nagy akvarellista 90. születésnapja alkalmából)<sup>12</sup> (216. kép).

Elsőnek publikált kritikáival immár három évtizede elsőnek határozta meg a megvitatandó művek fontossági sorrendjét. Szembe lehetett szállni a véleményével, de figyelmen kívül hagyni nem lehetett. Éppen e domináns helyzet miatt szűrt szemet Hevesi Secessiont támogató tevékenysége Karl Krausnak, aki azután összeesküvés-elméletet gyártott belőle. A fakultásképek körüli vitában (miként arra már utaltunk), a Secession ellen az volt az egyik legsúlyosabb vád, egyben elgondolkodtató érv, hogy tagjai jóval anyagiasabbak, mint a Künstlerhaus tagjai, sokkal magasabb árakra törnek. Ezt akarta alapjában megcáfolni a Secession a *Beethoven*-kiállítással. Bizonyítani akarta, hogy őszintén idealisták és minden anyagi motivációt félre tudnak tenni a művészi cél érdekében.<sup>13</sup> A *Beethoven*-kiállítás műveit, a dekoratív falképeket és a falba illesztett többféle műfajú és anyagú de egyforma négyzetes méretű munkát, amely mind Beethovennek, mind Klinger *Beethoven*-szobrának, egyáltalán a művészi zsenialitásnak az apoteózisát szolgálta, nem lehetett eladni. A műveket (legalább is eredetileg) egyszeri alkalomra szánt „alkalmazott művészetnek” tekintették a Secession tagjai.<sup>14</sup>

### *A közönség és a mecénatúra megosztása és a kulturális elidegenedés*

A *Medicina* körüli küzdelmek után is eseménydús maradt a művészeti élet. Bécs művelt és jómódú közönsége egyre jobban figyelt a képzőművészetekre, de nemcsak a kortárs kiállítások voltak nézőkkel tele, hanem a város képzőművészeti hagyatékának a megismerése, feltérképezése is fontossá vált. Ebben a konzervatívabb ha-



216. FELLNER–HELLMER:  
A LANCKOROŃSKI-PALOTA  
BÉCSBEN

217. RUDOLF VON ALT:  
LANCKOROŃSKI GRÓF  
DOLGOZÓSZOBÁJA, 1881

a palotákat (természetesen kisebb csoportokban), amelyekben sokszor maguk a tulajdonosok kalauzolták tárlatvezetőként a látogatókat. A nagy sikerre való tekintettel az akciót két év múlva megismételték. Hevesi a közönséggel együtt „vándorolt” gyűjteményről gyűjteményre, és itt-ott tudósított is élményeiről.<sup>16</sup> Lenyűgöző tudással elemezte az ott látott képeket, akvarelleket és kultúrtörténeti háttérüket. Különös figyelmet szentelt dr. August Heymann „Viennensia”-ra, azaz Bécs történetére koncentráló gyűjteményének, és Karl Lanckoroński gróf palotájának (216. kép), amely kifejezetten a műgyűjtemény számára emelt épület, azaz magánmúzeum volt (217. kép).<sup>17</sup> Valószínűleg ez volt az utolsó olyan alkalom, amikor a legjelentősebb arisztokrata és nagypolgári műgyűjtők megnyitották a palotáikat a látogatók előtt anélkül, hogy szorongtak volna, hogy a valamikori jövőben kiszolgáltatottak lesznek (218–219. kép). (Az első világháború után ez már elképzelhetetlen lett ebben a régióban.)

gyományörzők voltak a kezdeményezők. Elindítottak egy egyedülálló mozgalmat: „Kunstwanderungen” (Művészeti vándorlások) címmel. Azok, akik megváltották az igazolványaikat ezekre a sétákra 1902 tavaszán, olyan arisztokrata vagy polgári palotákat és magángyűjteményeket nézhettek meg, amelyek különben zárva voltak a közönség előtt, így magának a Hofburgnak egyes – a nyilvánosság előtt többnyire elzárt – termeit is. Az állam által használt régi paloták is szerepeltek a listán, például a pénzügyminisztérium, azaz Savoyai Jenő téli palotája, amelyet röviddel azelőtt restauráltak (Johann Lucas von Hildebrandt, a Belvedere építészete tervezte). A Schönborn-, a Kinsky-, a Pallavicini-, a Corbelli–Schoeller- vagy a Lichtenstein-palota mellett az újjazdagok, a bankárok palotái is megnyitották, sőt egy-egy műtermet is megnézhettek a kíváncsi művészetrajongók. A belépésre jogosító igazolványokért fizetni kellett, és a bevételt jótékonyossági célokra fordították.<sup>15</sup> A kezdeményezésnek igen nagy volt a sikere, 600–700 ember járta

A bécsi műgyűjtés és mecénatúra történetét egyelőre csak sporadikusan dolgozták fel. Jelenleg a zsidó plutokrácia gyűjteményei állnak a kutatás középpontjában, egyrészt a restitúció, másrészt a Klimt-kutatás miatt.<sup>18</sup> A művészeti élet többi mecénás szereplője kihullott a történeti emlékezetből még Bécsben is.<sup>19</sup> Sommás negatív történeti megítélése miatt érdemben még nem került feldolgozásra, hogy a birodalmi arisztokrácia mind a képzőművészetet, mind a zenét illetően milyen jelentősen járult hozzá még ekkor is ahhoz, hogy Bécs kiemelkedő fontosságú műgyűjteményei tovább gyarapodjanak és – ha csak részben is – közismertté váljanak, így gazdagítsák a város imázsát.<sup>20</sup> A hatvanas évektől gyakorlatilag a Monarchia összeomlásáig az egész osztrák és (részben) a magyar arisztokrácia is (gróf Pálffy János, gróf Zichy Ödön, gróf Hans Wilczek, gróf Karl Lanckorónski, vagy Johann Lichtenstein herceg, hogy csak a legaktívabb patronusokat említsük) élén a császári udvarral, anyagilag igen bőkezűen támogatta a bécsi Künstlerhaus. A Künstlerhaus és magyar párhuzama, Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat támogatói között az arisztokrata műkedvelők domináltak, és sokszor – jótékonyági célú gyűjtéssel kombinálva – saját műgyűjteményeiket is a Künstlerhaus rendelkezésére bocsátották,<sup>21</sup> hogy kiállításokat rendezzen belőlük.<sup>22</sup> A köz számára való képadakozás is része volt ennek a szerepnek, így Johann von Lichtenstein herceg egy teljes biedermeier festménygyűjteményt ajándékozott Bécs városának, közönségnevelő szándékkal, és rendszeresen évente vásárolt kortárs festőktől képeket a Künstlerhaus kiállításain, hogy a Wien Museum gyűjteményét gyarapítsa.<sup>23</sup> Példáját követték a plutokrácia, a nagypolgári és a vállalkozó réteg legműveltebb tagjai, legműveltebb családjai is. Nemcsak a császári család képviselői ültek évtizedeken át a művészeti bizottságokban, hanem néhány kiemelkedő polgári mecénás is, például Ludwig Lobmeyr üvegyáros és Nikolaus Dumba textilgyáros, diplomata és városi politikus, hogy csak a legkiválóbbakat és a legbefolyásosabbakat említsük.<sup>24</sup>

A Bécsben élő vagy ott gyakran megforduló arisztokrácia nem zárkózott el a művészi újítások elől, sőt a legelső Jugendstil és szecessziós stíluskísérletek támogatói között is megtaláljuk őket. Már említettük, hogy Klimt *Burgtheater*-képének sikere arra inspirálta gróf Eszterházy Károlyt, hogy megrendelje a festőtől tatai nyári színházának hasonló képét<sup>25</sup> (150. kép). Az egyik legkorábbi franciás impresszionisztikus



218. LANCKORONSKI GRÓF DOHÁNYZÓSZOBÁJA, 1892

219. A LANCKORONSKI-PALOTA SZALONJA, 1892



220. JOSEF ENGELHART:  
CSERESZNYESZEDŐ, 1893

plein air aktot, amely botrányt robbantott ki a Künstlerhausban és amelyet (még a Secession megalakulása előtt) az egyik merészen kísérletező bécsi festő, Josef Engelhardt festett, gróf Andrássy Ti-vadar vásárolta meg (220. kép). Szintén gróf Eszterházy Károly ren-delte meg Bécsben, 1898-ban Josef Urbantól a Pozsony megyei Ga-lánta (ma Szlovákia) melletti Szent Ábrahámban épült Eszterházy-kastély számára az egyik legelső modern jugendstil szobabelsőt, majd ebben az ultramodernnek számító stílusban a teljes kastély-szárny kialakítását (221. kép). Lehet, hogy a gróf angol felesége kez-deményezte ezt a „modernizálást”.

A kortárs művészet kifejezés természetesen nagyon sok stílüstö-reqvést, csoportot és támogatásra szoruló művészt jelentett. Hogy kit, mikor és miért támogattak, illetve bíztak meg valamilyen mun-kával, azt rengeteg tényező – közöttük a véletlen is befolyásolta.

Amikor a Secession megalakult, még nem zárkóztak el az új egye-sülettől sem. Az elidegenedés fokozatosan következett be; a sajtóban nyomon követhető kritikus hangnem változása is szerepet játszott abban, hogy az arisztokrácia mecénásként elfordult a Secession mestereitől. Helyükbe legfontosabb anyagi támaszként a zsidó szár-mazású plutokrácia egyik kisszámú, de igen gazdag csoportja lépett, egy igen kulturált vállalkozó csoport. Ők, mivel kimaradtak az ud-vari fogadásokból, az úgynevezett második társaságot jelentették Bécsben. Viszont határozott kiválasztottságérzetet adott nekik, hogy ők is mecénások voltak. Már a historizmus aranykorának is jelentős műpártolói voltak a jelentős zsidó bankárfamíliák (például Todesco, Epstein, Guttmann, Gompertz), akik a Ringstraße korának építé-szeit, festőit támogatták. A kilencvenes években az ipari vállalkozók csatlakoztak hozzájuk, akik újjazdagnak számítottak, de egyre tu-datosabban fordultak az újdonságok felé; ők lettek a legmodernebb

bécsi avantgárd értő támaszai. Részben neveltetésüknek volt köszönhető, részben a nemzetközi gazdasági és technikai életben való jártasságukból, vállalkozó szelle-mükből is fakadt, hogy sokkal vállalkozóbb szelleműek, felvilágosultabbak, intellek-tuálisan nyitottabbak és érzékenyebbek voltak, mint a társadalom többsége. A Waern-dorfer, Wittgenstein, Gallia és a Lederer családok tagjai voltak a Secession festőinek és építészeinek legnagyobbvonalúbb megrendelői.<sup>26</sup> Az újdonság varázsa megfogta őket, mertek kockáztatni, és nem utolsósorban, a művészek és kritikus szövetségeseik „megízleltették velük” annak az örömét, hogy milyen jó osztozni a kiváltságosság ér-zésében, hogy a legkiemelkedőbb művészet támogatásával maguk is erkölcsi hírnevet szereznek. Ennek a tisztán altruistának tűnő mecénási szerepnek volt egy másik ol-dala is. A legújabb exkluzív divat diktálójának lenni felsőbbbségi érzést (felsőbbbség-tudatot) ad. Ezáltal úgy érezhették, hogy ők jelentik Bécs valódi elitjét.

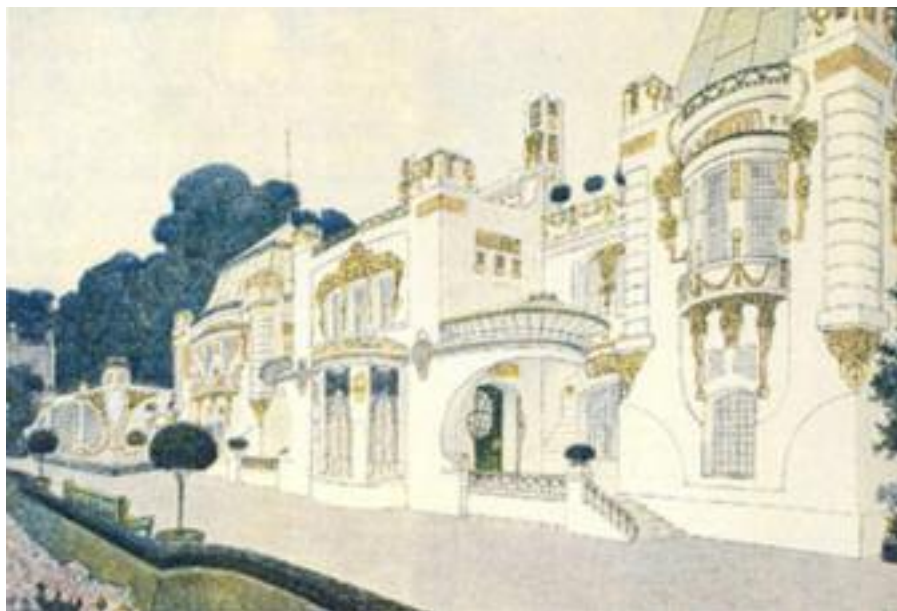
A különféle európai szecessziós művészegyesületek eddigi legárnyaltabb társa-dalomszociológiai elemzésében Robert Jensen megkülönböztetett figyelmet szentelt a bécsi Secessionnak.<sup>27</sup> Az összes ilyen európai (szecessziós) művészegyesületnek

voltak közös vonásai, például a kortárs kritika segítségével tudatos stratégiát építettek fel: ellentétpárokban fogalmazták meg imázsukat. Ők voltak a fiatalok az idősekkel szemben, a radikálisok a konzervatívokkal szemben, a modernek az akadémikusokkal szemben és az önzetlenek egy megcsontosodott gazdasági érdekszövetséggel szemben. Ezek mind részizgazságok voltak, amelyekben sokszor több volt a retorika, mint a valóságmag. A retorika szintjén ezek az egyesületek rendszerint politikától mentessé akarták

tenni a művészetet (*l'art pour l'art* képviselése), a művészet intézményi és lelkiismereti szabadságáért küzdöttek, de a gyakorlatban (aszerint, hogy melyik városban/országban működtek) fellépésükkel éppen hogy megosztották, majd radikalizálták a művészeti életet és a helyi kultúrpolitikát: aktivitásuk túllépett a művészi szférán, és többnyire morális-társadalmi, sőt – időnként egy-egy helyszínen – közvetlen politikai küzdelmekbe csapott át.

1897-ben Bécsben eredetileg kifejezetten a jobb kiállítási lehetőségekért küzdöttek és ezért következett be a csoportok kiválása a Künstlerhausból. Az a manifesztumszerű elvi állásfoglalás és egyben célkitűzés, amely fél évvel később, a *Ver Sacrum* első számában jelent meg – arról, hogy nem tesznek különbséget magas és alkalmazott, továbbá a gazdagok és a szegények számára alkotott művészet között –,<sup>28</sup> igencsak hamar elillant a művészi gyakorlatból. Bár Carl E. Schorske a szöveghez szoroson tapadva, szó szerint értelmezte és valódi plebejus lázadásnak írta le a Secessiont, a tágabb társadalmi kontextusban szemlélve Jensennek kell igazat adni. „Ha a szecesszió valóban ödipuszi lázadás volt az apákkal szemben, akkor a »fiúk« ekkor már a bécsi kulturális intézményrendszert képviselték, és a lázadás nem valamiféle plebejus demokrácia, hanem az elit, a plutokrácia nevében történt.”<sup>29</sup> Képeiket, amelyek átlagban jóval drágábbak voltak, mint a Künstlerhaus festményei, csak a leggazdagabbak tudták megvenni, ahogyan formatervezett iparművészeti tárgyaikat, Gesamtkunstwerk-enteriőrjeiket is szinte csak a milliomos vevők engedhették meg maguknak.<sup>30</sup> „Amennyiben a Secession szentélyt épített, ez a szentély exkluzív volt”,<sup>31</sup> a kevesek számára épült. Jensen abban is bécsi sajátosságot lát, hogy „Intézményesítette a művészet templomának (szentélyének) koncepcióját.”<sup>32</sup>

A különböző nemzetközi szecessziós csoportok között a bécsi egyletnek volt néhány fontos másik, egyedül rá jellemző sajátossága. Tagjai között jelentős számban képviseltették magukat építészek is (Otto Wagner és tanítványai, J. M. Olbrich és Josef Hoffmann) akiknek igen nagy befolyásuk volt a döntésekre, hiszen a legszű-



221. JOSEF URBAN:  
A SZENTÁBRAHÁMI  
ESZTERHÁZY-KASTÉLY  
TERVE, 1899

kebb vezetői körhöz tartoztak. Az iparművészet és a formatervezés is (élén Kolo Moserrel) sokkal nagyobb szerepet játszott a bécsi Secessionban, mint másutt, és az évek folyamán egyre nagyobb súlyt kapott. A kiállítás-entériőrök kialakítása mellett az építészeti modellek szerepeltetése is a manifesztum erejével bírt.

A bécsi Secession úttörő volt (legalább is helyileg) a kiállítások installációjának új és korszerű megtervezésében,<sup>33</sup> és rövid időn belül a szövetséges művészetkritika meghatározó befolyásának a segítségével magához ragadta annak a privilégiumát, hogy meghatározza, mi az autentikus, és mi nem a kortárs művészetben.<sup>34</sup> Ezzel a Secession vezetősége és legszorosabb kritikus szövetségesei<sup>35</sup> határozták meg Bécsben a művészeti szféra hierarchiarendszerét, azaz uralták a közvéleményt és a piacot. Ennek néhány művész, például Carl Moll, teljesen tudatában volt, míg mások nem. Klimt valószínűleg nem – ő annyira életfeladatára, egy addig sosem volt, előtte sosem létezett, modern stílus megteremtésére koncentrált, hogy feltehetőleg nem törődött ezekkel a kérdésekkel. (Egyébként személyisége, habitusa sem volt alkalmas arra, hogy megszervezze lépésről lépésre a csoport taktikáját és stratégiáját. Ezt ráhagyta a barátaira, szövetségeseire, akik viszont elismerték, hogy közöttük ő a legmerészebb újító, azaz a legnagyobb festői tehetség. Ennek a művészeti mezőben történő hatalomátvételnek a folyamata pontosan nyomon követhető Bécs klasszikusan szabályos példáján, és éppen ebben volt kulcsszerepe Hevesinek.

### *A képzőművészeti élet néhány társadalomszociológiai aspektusa*

A Secession exkluzivitása nemcsak azt jelentette, hogy a társadalom leggazdagabb tagjainak volt csak módjukban megvenni a képeit és megrendelni a divatos, modern lakberendezési Gesamtkunstwerk-együtteseket. Korábban sem volt sokkal demokratikusabb a műtárgypiac, amely mindenkor a társadalom legfelsőbb rétegeinek luxusigényeit szolgálta. A kevés tagot számoló Secession viszonylag kevés művet bocsátott a műtárgypiacra, így az árai nem inflálódtak. A Künstlerhaus kiállításairól viszonylag olcsóbban lehetett minőségi képekhez jutni (csak 3%-ot számoltak fel az eladás után, míg a Secession 17-18%-ot) és nagyon sok kép közül lehetett válogatni. A bécsi Secession fellépésével azonban egy másik, finomabb, rejtettebb, de igen jelentős változás történt a császárváros képzőművészeti életében: puccsszerű hatalomátvétel az elitben, a kulturális nyilvánosság tereiben; 1897–1902 között a bécsi mecenatúra korábbi legfontosabb szereplői cserélődtek le vagy szorultak hátrább. Ez nemcsak generációs váltást jelentett, úgy, mint ahogy a festészetben, hanem réteg- és csoportváltást is a kulturális elitben. Ekkor szorult háttérbe az arisztokrata és a vezető bürokrácia sorából kikerülő mecénási csoport, amelyik a 19. század második felében meghatározta a művészeti piacot, és a kulturális intézményekben betöltött szerepe miatt döntően befolyásolta a képzőművészetek játékterét és kibontakozási lehetőségeit, és amelyet a hatvanas évektől a zsidó származású plutokrácia ízlésében követett, majd hozzá integrálódott, vele harmonikus egységet alkotott.<sup>36</sup> A századfordulón az egész képzőművészeti szféra paradigmaváltáson ment keresztül, mert igen gyorsan – mi több, politikai ideológiákkal összefonódva –



megosztódott: az addig meglehetősen egységes elitkultúra mecénatúrája aszerint, hogy melyik stílust részesítette előnyben, differenciálódott.

Az arisztokrácia legműveltebb tagjai (az eliten belüli elit) korábban hagyományaiknál és neveltetésüknél fogva társadalmi szerepük szerves részeként, nemcsak privilégiumként, de kötelezettségként fogták fel a művészetek támogatását: „Noblesse oblige”.<sup>37</sup> Mint említettük, aktív szerepet játszottak a Gründerzeit, azaz a historizmus korában a Künstlerhaus támogatásában, és ezzel elősegítették a művészet társadalmiasítását, mi több, demokratizálását. Ebben ők adtak példát a nagypolgárság számára is. A Gründerzeit meghatározó kultúrpolitikai egyéniségei nemigen éltek meg a radikalizálódó Secession sikereit, de azok, akik megélték (például Ludwig Lobmeyr), megmaradtak korábbi kedves mestereik mellett, és nem vásároltak újabb stílusú képeket.<sup>38</sup>

A Künstlerhaus és a Secession szembenállásának szinte antagonisztikus kiélezése azt is eredményezte, hogy a régebbi intézmény hagyományos támogatói – bár először nem foglaltak állást a modern művészi küzdelmekben, sőt időnként kifejezett nyitottságot tanúsítottak az új stílusok iránt,<sup>39</sup> 1900 után fokozatosan elidegenedtek a modern stílusától és stratégiájától.

A legnyitottabb szellemű és legsokoldalúbb nagypolgári mecénás Nikolaus Dumba volt az egyetlen, aki mind a két korszak, a historizmus és a szecesszió stílusát is támogatta olyan szinten, hogy otthonába, a híres Makart-dolgozószoba mellé Franz Matschtól egy ebédlő tervezését rendelte meg, valamint Klimttől egy zeneszobát. Ez 1893-ban történt, amikor a két festő befejezte a Kunsthistorisches Museum lépcsőházának falképeit, tehát még nem voltak szecessziósok, hanem az egyéni stíluskeresés szakaszában jártak. Matsch egy teljesen egyéni, modernül antikizáló ebédlőt alkotott, ahol fehér és sárga márványra festette képeit (222. kép). (A stílusválasztást az is ihlette, hogy Dumba családja görög származású volt.) Klimt később készült el a zeneszobával, amelynek bútorai – Hevesi szerint – egyszerű empire stílusúak voltak. A szoba dekorációját mindössze két híres (korábban már tárgyalt) festmény, az ajtók fölé szánt supraporta képezte, *A zene allegóriája* és a *Schubert a zongoránál* (201. kép). Ez a két kép már a „modern” kísérletező Klimt műve volt, aki még keresgél a stílusmegoldások között, így stílusa pluralisztikus volt: egyszerre szimbolista és sziporkázóan pointillista. Hevesi a Dumba-szobákat kiemelkedő kva-



222. FRANZ MATSCH:  
A DUMBA-PALOTÁ  
EBÉDLŐJÉNEK RÉSZLETE,  
1899

litásúaknak és művészettörténeti helyüket illetve is olyan fontosnak, szimbolikus értékűnek érezte, hogy érzékletes leírást szentelt nekik az osztrák művészetről írt összefoglaló munkájában.<sup>40</sup> Dumba 1900-ban, hatvanévesen hirtelen hunyt el, és nem érte meg a Fakultás-képek körüli vitákat.<sup>41</sup>

Míg korábban még volt legitim játéktere az egyéni ízlésnek, most a kulturális sajtó nagyobb hányadából szokatlanul éles hangnemben kezdtek támadni az újságírók (elsősorban Hermann Bahr, de burkoltan Hevesi is) azokat, akik nem szívtették Klimt legújabb képeit. Emellett a Secessionhoz tartozó művészek közvetlenül a *Beethoven*-kiállítás megnyitása előtt inzultáltak (mi több, nevetségessé tették) a kulturális élet olyan, addig elismerten népszerű műkedvelő személyiségeit, mint például Lanckoroński grófot.<sup>42</sup>

Természetesen ez ahhoz vezetett, hogy a kulturális elit egyre gyorsabban megosztódott: az új iránnyal nemcsak a liberális professzorok – akik igaztalan támadásnak érezték a sajtókampányt –, de az udvari körök korábban még szimpatizáló hangadó személyiségei is szembefordultak. Talán nem véletlen, hogy Ferenc József az első hét esztendőben csak egyszer tekintette meg a Secession kiállítását.<sup>43</sup> Tanácsadói „óvták attól, hogy látogatásával mintegy »legitimálja« a művészi kísérleteket”. Így valószínűleg nem látta eredetiben sem a Fakultás-képeket, sem a *Beethoven*-szobrot és a -fríz. A modern, merészen kísérletező képeket, amelyeket ezek után ismert meg, a Künstlerhausban, a jubileumi vagy más államilag támogatott kiállításokon (például *Jagdausstellung* 1910 stb.), valamint a prágai és a budapesti évi tárlatokon láthatta.<sup>44</sup>

Bécs kulturális elitje, amelynek ízlése a historizmus idején többnyire egységes volt (mintegy 1900-ig ugyanazok a festők festették meg az arisztokrácia és a plutokrácia portréit), most kettéhasadt. A plutokrácián belül egy exkluzív, szűk réteg, elsősorban az asszimiláns zsidó nagypolgári családok (Wittgenstein, Wärndorfer, Lederer, Mautner-Markhof) lettek a Secession (és Klimt) legfontosabb támogatói. Közülük sem mindenki – a Rotschild család például nem. Karl Kraus hírhedten híres megjegyzése, hogy a szecessziós stílus „goût juif”, a statisztikát tekintve még igaz is lehetett.<sup>45</sup> Az arisztokrácia portréfestői továbbra is a Künstlerhaus festői közül kerültek ki, és az 1890-es évek végétől hozzájuk tartozott a magyar László Fülöp is.

A bécsi kulturális élet, azaz az elitkultúra belterjességéből adódóan is igen kis és könnyen körülírható csoportot képez az a pár mecénás família, amelyre a Secession legnevesebb művészei – az úgynevezett stílusművészek, majd az 1903-ban megalapított Wiener Werkstätte tervezőivel kibővített művészcsoport tagjai – támaszkodtak.<sup>46</sup> A Klimt-kör nagy szerencséjére ez a kis kör dúsgazdag volt, és elhitte a hízelgő szöveget, amit a kör ideológusai írtak, mármint hogy az önzetlen anyag támogatás révén ők mint mecénások (a Waerendorfer, a Wittgenstein, a Lederer, a Gallia, a Bloch-Bauer, a Zuckerkandl család) a „művészetteremtő” kiválasztottak közé tartoznak.<sup>47</sup>

Mellettük a fakultásképek kiváltotta társadalmi és sajtóvitáig (sokszor még évekkel később is) az állami intézményi és a kulcspozíciókban olyan bürokraták, azaz olyan szimpatizáns liberális intelligencia ült, amely nyitott volt a művészi kísérletezésekre. Ezt illusztrálják azok a könyvek, emlékkiadványok is, amelyeket Ferenc

József uralkodásának ötvenedik jubileumi évében, 1898-ban, adtak ki. Az illusztrációk, a plakátok mind szecessziós stílusúak. A legelegánsabb, az uralkodó legkisebb lánya, Mária Valéria főhercegnő által szervezett *Viribus Unitis* emlékalbum volt 1898-ban, amelynek az illusztrációit vegyesen hagyományos stílusban alkotó festők (Theodor Zache, Benczúr Gyula, Halmi Artur) és kísérletezők (Kolo Moser) tervezték (XXX. kép). Az osztrák állami kulturális bürokrácia megbízói később is kedveztek a modern grafikusoknak (például a bélyegek és a bankjegyek megtervezésénél).

1900-tól viszont – mint korábban már bemutattuk – a bécsi *Bildungsbürgertum* tekintélyes képviselői, elsősorban az egyetemi professzorok, de szinte a teljes orvostársadalom, majd a jogászok, bírák közül kevesen maradtak a Secession hívei. Ezt a művészek azonban anyagilag nem érezték, mivel a megrendelők nem az egyetemi értelmiségből, hanem a *Besitzbürgertum* (vagyonos polgárság) legfelsőbb milliomos rétegéből kerültek ki. A hivatásos értelmiség tagjai, ha akartak, sem tudtak Klimttől képet vásárolni, mert legalább egy teljes évi fizetésükbe került volna. A legnagyobb presztízst jelentő állami megbízásokat továbbra is pályázattal lehetett elnyerni, ahol a zsűriken mindig ott ültek a művészek mellett a művelt és széles látókörű állami vagy városi hivatalnokok. Közülük is számosan a társadalmi modernizációt képviselték és a művészetben is elfogadták az újítást, de a Secession melletti többi modern művésznek is teret kívántak biztosítani. (Például a Rathauskeller megszületése után néhány városi képviselő az ott működő festők, építészek megbízója lett.)

Természetesen az állami támogatás mindenkor ki van téve a rivális fél, a kimaradottak kritikájának, amely sokszor éppen a művészeti szféra magát mellőzöttnek érző művész-szereplőinek a kezdeményezésére válik élessé. Ezúttal a rendkívül művelt, liberális Ritter von Hartel miniszter, a modernizálás híve került a különféle nézeteket képviselők bírálatának keresztútjába. A fakultásképek körüli sajtócsaták immár éppen nem a képzett elit és a műveletlen, felkészületlen nézők csoportjára osztották meg a közönséget, hanem a társadalmi piramist hosszában kettéhasítva, a radikálisan újat támogatók és elutasító táborára. A piramis tetején lévő elit minden újat elvileg magáért az újdonságért támogató része viszont az esztétikai érvek mellett sok politikai és ideológiai argumentumot is bevetett igazának a bizonyítására.

Ilyen helyzetben került sor 1902. április 15-én a *Beethoven*-kiállítás megnyitására, amely – amint láttuk – ahelyett hogy csillapította volna, tovább élte az ellentéteket.

### *Előjáték vagy esztétikai prólóg: a szimbolizmus zenitje*

A külföldi vendégművészek különböző stílusa ihletően járult hozzá ahhoz a folyamathoz, melynek során a bécsi festők megpróbálták egy új, helyi modern stílust teremteni. A századvég-századelő nemzetközi vezető szimbolistái, Khnopff, Segantini, Hodler mind meghílették magát Klimtet, és ez akkor mind a közönség mind a kritika számára nyilvánvaló volt.<sup>48</sup> Néhány mára jelentőségében elhalványult mester is fontos impulzusokat adhatott egy új szintézis megteremtéséhez.

A Bécsben gyakran szereplő holland (de származását tekintve jávai és skandináv) Jan Toorop bizonyult a XII. Secession-kiállítás legfontosabb résztvevőjének, 23 művet

223. JAN TOOROP:  
AZ ÉJJELI CSAVARGÓK,  
1892



állított ki.<sup>49</sup> Különös, jellegzetesen kalligrafikus, stilizált figurái kétségtelenül megihlették az akkor már a *Beethoven-fríz* tervein dolgozó Klimt fantáziáját. Hevesi lelkesen írt Tooropról a decemberi kiállítás ismertetőjében, majd két hónappal később, februárban, a Secession házi folyóiratában, a *Ver Sacrum*-ban publikálta azt az írását, amelyben – szerintem – a legtökéletesebben fogalmazta meg a századfordulós szimbolizmus életérzését és világfelfogását.<sup>50</sup> (A számot Toorop képei illusztrálták.)

Az esszé lényegi része valójában nem is Tooropról szól,<sup>51</sup> hanem vallomás a Hevesi számára legfontosabbról, arról, ami az életét kitöltötte, ami utolsó éveinek értelmet és szenvedélyes izzást adott, a modern szimbolista művészetről. „Az új művészet fedezte fel újra a lelket. Felfedezte, hogy van egy rejtett valami, amire törekedni, ami után sírni az élet legfőbb értelme. A titok körüli lázas sejtés ez a szorongató rohanás a legbelsőbe és a legközelebb esőbe, ami a legmesszebbi és a legtávolabbi marad.” Amint Hevesi meditatálni kezd, hogy hogyan is értelmezhetné a festő szimbolista képeit, átvált egy szubjektív, sodró erejű szabadversbe, amelynek asszociációzuhataga és alliterációi hipnotikus erejűek. Ellentétekből szőtt költői képek crescendoi vezetnek el a felismerésig, hogy „A világ újra Istennel teljes. Mindenből grimasszal, medúzaszerűen vagy megint gyermeki szemekkel és angyalarccal egy új panteizmus néz ránk.”<sup>52</sup> (223. kép.)

Egy érzékeny művész vallomása ez az írás a világról, az életről. Az író, a művész Hevesi egy pillanatra kilépett a kritikus maszkja mögül, hogy elmondja – Toorop



224. JAN TOOROP:  
LELKEK A TENGERPARTON,  
1901

szimbolizmusának az apropójából –, hogy mit is jelent neki a művészet lényege. Csak az tud így írni, akinek a művészettel való foglalkozás belső szükség, egzisztenciális kérdés, és akit már megérintett a mulandóság szele. Ellentétpárokból fokozza eksztatikussá az élményt, amely így panteisztikus, kozmikus világképpé szélesedik, és átöleli a mikro- és makrokozmoszt. A szavak, az alliterációk sodrásának nem lehet ellenállni. Ő maga is megmámorosodik, majd megállítja az önhipnózist, de csak azért, hogy egy új futammal a világ sokféle kultúrtörténeti hagyományának szintézisét fedezze fel Toorop műveiben, aki nem is sejtette, hogy Hevesi mágikus szövegében demiurgosszá vált, és a génjeiben örökölt különböző világtájokról származó kultúrákat egyesíti talányos műveiben – legalábbis a kritikus merész interpretációja szerint – egyetlen szimbolikus szintézissé.<sup>53</sup>

A Toorop-esszé olyan sokrétű, sűrű és olyan szimbolikus, hogy Hevesi művészetkritikai szintézisének, ekkori ars poeticájának is tekinthető. A kritikus összesűriti benne az általa ismert európai és Európán kívüli kultúrák évezredes hagyományainak közös kérdéseit az emberi életről. A szómágia nem pusztán nyelvi játék, mélyen hiteles: érződik mögötte az átértett és megélt misztika, a szintézisteremtés vágya és szenvedélye, egy mindig nyugtalan, mindenre kíváncsi, kutató lélek szomja, hogy megértse a világot. Hevesi a kultúrák keveredését ünnepli Toorop enigmatikus, misztikus képein, amelyeken – úgy érzi – a széttöredezett világ mozaikjaiból újra kirajzolódik a misztikus egység (131. kép). „Nála minden évszázadokon át megélt emberi élmény egybeolvad, Buddhától Maeterlinckig, Wotantól Whistlerig és Kropotkinig.” Persze ezek a gondolatok nem is a jávai-holland szecessziós szimbolista művésztől szólnak, hanem Hevesi saját világképéről, saját utópiájáról.<sup>54</sup>

Hevesi úgy lett egyre idősebb, hogy közben egyre fiatalabb lett; a jó humorú, éles megfigyelő, a játékos realista hatvanéves korára mélyen, misztikusan romantikussá vált. Vallásosan megszállott elszántsággal, teljes odaadással hitt (mert hinni akart) a modern művészet megváltó erejében.

A megvilágosodásnak ezek a pillanatai azonban ritkák voltak. Bár az 1902-es esztendő a szűk, de privilegizált, modernségrajongó elit számára még a kegyelem éve volt Bécsben, amikor – legalábbis az alkotás mámorában, a *Beethoven*-kiállításra való felkészülés lendületében – a művészek és intellektuális szövetségeseik még hittek a világ művészettel, ősi és egyben modern művészettel való megválthatóságában, egy új szintézisben. Ennek az alkotói mámorának volt költői manifesztuma Hevesi Toorop-cikkének fentebb idézett, első része.<sup>55</sup> Ezt a fehér izzást, ezt az intellektuális tündöklést nem lehetett sokáig fenntartani. (Olyan, a laikus nézőket is magával ragadó remekműveket, amelyek hiteles szintézisbe tudják önteni a világ rejtett egységének misztikumát, egyre nehezebb volt formába önteni. Valójában rejtély, hogy miért érezte Hevesi Tooropot ekkor ilyen szintézis teremtő művésznek.) A kozmikus látomások teremtését megkísérlő szimbolizmus (például Segantini) és éppen Klimt kísérlete a fakultásképekkel segítette hozzá Hevesit, hogy írásaiban azonosulhasson a misztikus panteizmus eksztatikus világérzésével. Írásai visszahatottak a művészekre is, és a Secession tagjai közül Klimt mellett mások is Toorop kalligrafikus, dekoratív stílusában kezdtek dolgozni, legalábbis a *Beethoven*-kiállításon. Ennek a festészeti szimbolizmusnak – Bécsben is, másutt is – azonban hamarosan vége szakadt. A világ, az intellektuális, művészi, politikai légkör hamarosan döbbenetes gyorsasággal megváltozott, nemcsak Bécsben, de mindenütt Európában és a művészek maguk is más irányba fordultak.

Hevesinek az 1902 elején írt *Ver Sacrum*-beli írása annyira szuggesztív volt, mind intellektuálisan, mind érzelmileg annyira magával ragadó, hogy nehéz volt a hatása alól szabadulni. A Secession művészei és minden bizonnyal Klimt is olvasta. Hevesi a tanulmány végén egy Tooroppal való találkozást ír le,<sup>56</sup> és a holland festőt idézve Klimtet magával Béccsel azonosította, ami nagy kihívás lehetett mind a mesternek, mind szövetségeseinek. A feszült várakozás, hogy valami eddig soha nem látott új stílusú modern összművészeti csodát kell hogy teremtsenek, a tetőfokára hágott.

Az 1902. eleji hónapok baráti, művészi beszélgetései ugyan elvesztek, de ami megmaradt, és amit az összes kortárs kritikus és néző a kiállításokon rögtön felismert, az Toorop stílusának Klimtre való hatása volt.<sup>57</sup> Talán Hevesinek ez a lelkes írása is hozzájárult ahhoz, hogy a holland szimbolista kalligrafikus stílusa rendkívül erősen hatott a bécsi szimbolizmus vezető mesterére, aki ekkor dolgozott a *Beethoven*-frízen és a *Jogtudományon*.

### *A Beethoven-kiállítás*

Az 1902-es esztendő a Secession történetében a *Beethoven*-kiállítás miatt lett szellemi-spirituális csúcspont. Bár a tárlat alapötlete több évvel korábbra datálódik, az a megoldás, hogy az egyesület tagjai a művészet előtti hódolatukat abban is érvényre juttassák, hogy nem eladásra szánt munkákat, hanem egy egyszeri, szakrális jellegű Gesamtkunstwerk (egyetlen koncepciónak és ideálnak, gondolatnak alárendelt egységes stílusú összművészeti alkotást) teremtettek, a kommerciális tevékenység vádjára is indirekt választ jelentett.

A szimbolikus jelentőségű eseménynek a szakmai irodalma nagyon nagy.<sup>58</sup> Újat már látszólag nem lehet mondani róla, hacsak tüzetesen és szigorú kronológiával nyomon nem követjük a korabeli sajtóvisszhangot és az utóbbi három évtized könyvtárnyi irodalmát. Két alapvetően különböző vélemény ellenpontozza egymást mind a kortárs írásokban, mind a közelmúlt és jelen tudományos olvasataiban. Egyik a hódolatteli rajongás, amely a századforduló esztéticizmusának és a művészet szakralizálásának csúcspontját, maradéktalan megvalósítását látja az eseményben,<sup>59</sup> a másik a szándék és a megvalósulás diszkrepanciájának elemzése során az új pszichológiai interpretációk (a pszichoanalízis) benyomulását ragadja meg, elsősorban a Klimt-fríz ikonográfiájában.<sup>60</sup> Ha Hevesi elemzéseit szoros olvasatban vesszük szemügyre, mind a két interpretáció ősforrását nála találjuk meg. A lélektani, a tudatalatti felszínre töréséről is ő írt elsőnek rendkívül tömören, de félreérthetetlenül az *Oesterreichische Kunst* című könyvében, ahol Klimt alkotói módszerét és művészi karakterét ismertette. „Hangulatember, aki meg sem kísérli, hogy tisztázza a saját érzéseit, hanem ebben az értékes tisztázatlanságban marad, és megpróbálja összesűriteni – éppen mert ez az elementáris és ösztönös – a tiszta ösztönélet megnyilvánulását.”<sup>61</sup>

A Secession idealista, elméleti-esztétikai céljainak a legtisztább manifesztuma valóban a Beethoven-kiállítás volt, amelyet még 1900-ban kezdtek el tervezni, de a megvalósulása (mivel Klinger *Beethoven*-szobra igen lassan készült el)<sup>62</sup> többszörös halogatás után 1902 tavaszára maradt,<sup>63</sup> akkorra, amikor már erősen megoszlott a bécsi társadalmi elit véleménye a Secession ízlésuralmáról (225. kép).

Hevesi három hosszú cikket írt róla Bécsnek és egyet Budapestnek. Két nappal a megnyitó előtt „Max Klinger Bécsben” címmel a várakozásokat felfokozandó, szinte riportszerű helyzetjelentést adott az előkészületekről: mennyi szervezés előzte meg a kiállítást, mennyire ügyeltek arra, hogy csak a legbizalmasabb beavatottak tudjanak a meglepetésekről és láthassák a készülő műveket.<sup>64</sup> Előre beharangozta, hogy eddig még sohasem látott élményekben lesz része a látogatónak: „A modern szobrászat még sohasem teremtett ilyen művet.”<sup>65</sup> A kiállításról: „Ez a művészet temploma, ahova a művelődés szándékával lépünk be, és hívőként távozunk. [...] Egy modern templom vagy szentély épült be a Secession épületébe.”<sup>66</sup> Ezek után érthető, hogy Bécs művészetrajongó közönsége nagy izgalommal várta a rendkívülinek ígérkező eseményt. A megnyitó után két nappal olvashatta Hevesi tollából, hogy mit kell tudnia róla és hogyan kell értelmeznie és értékelnie a szobrot.<sup>67</sup> A cikk Pauszaniasz leírásával indít, aki az előképet (az ókori világ hét csodájának egyikét), az olümpiai Zeusz-szobrot mutatta be Hadrianus császár korában az ókori utazóknak.<sup>68</sup> Hevesi ezzel is utalni akart a modern művészet hagyományos antik gyökereire és kimagasló művészi rangjára, amelyhez hasonlólt korábban csak Michelangelo tudott elérni. Az ő neve is minduntalan felbukkan a tanulmányban,



225. A BEETHOVEN-KIÁLLÍTÁS PLAKÁTJA, 1902



amely részletesen ismerteti a polikróm szobor különféle részeinek eltérő technikáját és bonyolult ikonográfiáját. Hevesi csupa konkrét zenei hasonlattal élve zeng dicsőhimnuszt a festő-szobrász remekéről: „A Beethoven-szobor Klinger *Kilencedik szimfóniája*.” A Secession élgárdája, Klingerrel egyetemben, magának a művészetnek és a kor által a mindenkori legnagyobb zeneszerzőnek, azaz egyáltalán a legnagyobb alkotóművésznek tartott Beethoven apoteózisában valójában magának „a művész”-nek rendkívüli világtörténelmi küldetését kívánta demonstrálni és ünnepelni, mint az emberiségnek csak Krisz-

226–227. A KÖZÉPSŐ TEREM A BEETHOVENSZOBORRAL ELŐ- ÉS HÁTULNÉZETBEN

tus tettehez fogható megváltását a zene varázsa által. A szöveg emelkedettségéből, asszociációiból és metaforáiból sugárzott, hogy Hevesi is mélyen meg volt győződve arról: a művész metafizikai szerepe a világon a megváltás; amiket alkot, az emberiség legfontosabb értékeit jelentik. Ha van valami az emberi tevékenységek közt, ami





228. MAX KLINGER:  
BEETHOVEN

abszolútumra tör és feltétlenül nemes, akkor a művészet az, annak pedig legtisztább megnyilvánulása a zene (ahogyan azt a nagy hatású Schopenhauer kifejtette a filozófiájában). Ez a német felvilágosodásban és idealizmusban gyökerező felfogás megerősítést nyert a romantika zsenikultuszában és szinte közkinccsé vált a századforduló német szimbolizmusában. A korszak zenekultúrájának – elsősorban német nyelvterületen – kétségtelenül Beethoven volt a központi figurája, akit a németek és az osztrákok egyaránt sajátuknak éreztek. Bécs Beethoven városa volt, heroikus felfogásban megformált szobra ott állt az Akademisches Gymnasium előtt.<sup>69</sup> A szobor köré a beethoveni zene megfestését vették tervbe a Secession művészei.



229. JOSEF MARIA  
AUCHENTALLER:  
PASTORALE, 1898–1899  
A | I. TÉTEL: DERŰS  
ÉRZÉSEK A SZABADBAN,  
KÖRTÁNC  
B | II. TÉTEL: A PATAKNÁL  
C | IIIA TÉTEL: VIDÁM  
PARASZTI MULATSÁG  
D | IIIB TÉTEL: A VIHAR  
E | IV. TÉTEL: HAZATÉRŐK,  
A HÁLAADÁS (ANGELUS)

A merész vállalkozásnak közvetlen bécsi előzménye volt. A Secession egyik tagja, Josef Maria Auchentaller 1898–1899-ben a Villa Scheid zeneszobájának a falára megfestette a *Pastorale*-nek, Beethoven 6. szimfóniájának a tételait.<sup>70</sup> Ez az első és addig egyetlen képciklus, amely egy konkrét szimfónia hangulatát és érzelmi-gondolati üzenetét próbálta képbe átfordítani.<sup>71</sup> Beethoven mindegyik tétel elé odaírta azokat a gondolatokat, amelyeket ki akart abban fejezni. (Bár nem tartják programzenének, valójában romantikus programzenét teremtett ezzel.) A képek tételenként a beethoveni szöveget követik. Örömteljes érzések, amint megérkeznek a természetbe, ezt fejezi ki a fiatal lányok tánca (135a kép). A patak csörgedezése mellett a fiatal lány egy madár dalát hallgatja (135b kép). A szabadban zenélők mögött a falusiak vidáman táncolnak (135c kép), majd vihar kerekedik, bár gyorsan elcsendesül (135d. kép). Az utolsó tétel, a hálaadó esti ének (Angelus) (135e. kép) zárja a ciklust, az est leszálltakor a munkából hazatérő parasztpár és lányuk ábrázolása. A 19. század utolsó évében befejezett mű egységes hangulatot árasztott az intim, családi kamazenélésre alkalmas zeneszobában. Mély zöld és kék színek domináltak, mint a Bécs környéki erdőket, mezőket. Az atmoszferikus hangulatfestés és az új stílus harmonikus ötvözetét teremtette meg vele Auchentaller, akkor, amikor többi festő kollégája még kereste az új bécsi modern stílust.<sup>72</sup>

Az a két év, amely a hangulatos *Pastorale*-zeneszobát elválasztotta a *Beethoven*-kiállítástól, hihetetlenül gyors és stílusosan váratlan fordulatot hozott minden új, egyéni stílust kereső bécsi festő számára. A fordulat legfőbb ihletői a japán kalligráfia, a dekoratív ornamentális tendenciák és legfőképp Toorop stílusának elemetáris hatása volt. Klimt, Ernst Stöhr, Alfred Roller, Roller, Kolo Moser és a csoportstílusba beilleszkedő Auchentaller a kiállításprogramban szakított az addig képviselt



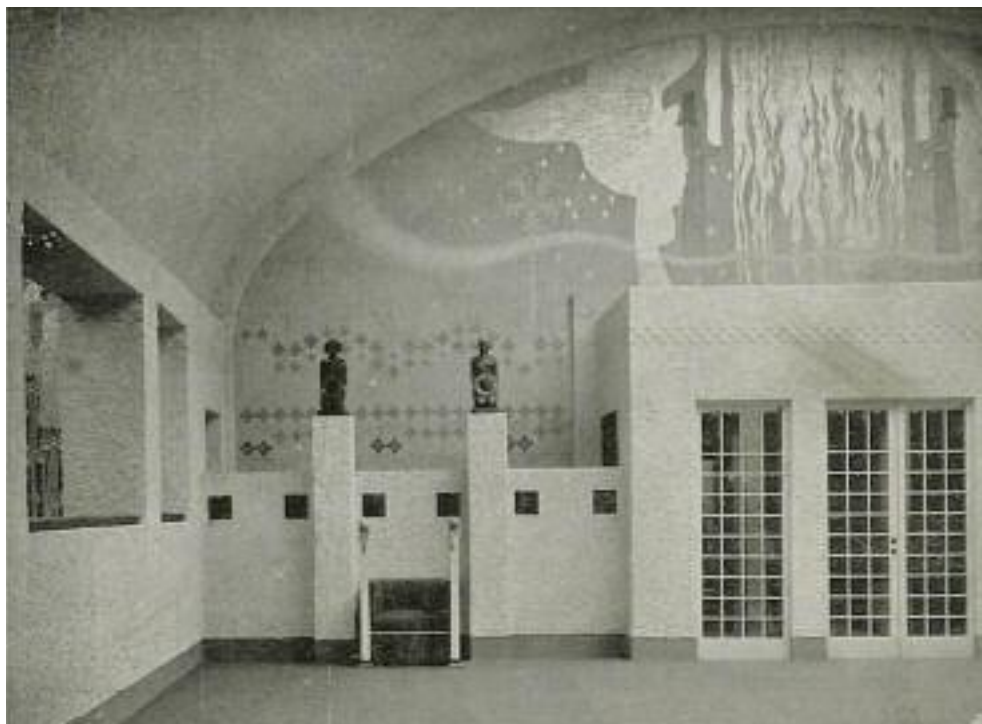
hangulati szimbolizmussal és az azzal együtt járó tónusos festésmóddal. Helyette archaizáló, néhol japanizáló, de többnyire tooropi kalligrafikus stíluskísérlettel igyekezett megoldani a szinte abszurd célkitűzést: ábrázolni Beethoven 9. szimfóniájának utolsó, IV. tételét, az *Örömdát*, Richard Wagner felfogásában, értelmezésében.

Auchentaller kapta a bal oldali mellékhajó pandant-ját („Öröm, szép isteni szikra”), a jobb oldali mellékhajó áttört fala fölött futó fríz megfestését, amelyen magát az örömet kellett megeleveníteni (230. kép), míg a szemben lévő oldal harcias témáját Andri festette meg („Férfibátorság és harci kedv”). A középső „főhajóban” Adolf

230. JOSEF MARIA  
AUCHENTALLER:  
A BEETHOVEN KIÁLLÍTÁS  
JOBB OLDALI TERME, 1901



231. ADOLF BÖHM:  
A NAGYTEREM BEJÁRAT  
FELŐLI BELSŐ FALA, 1901



232. A KIÁLLÍTÁS BELSŐ  
TERE A KLIMT TEREM  
FELŐL, 1901



Böhm absztrakt dekoratív falmezői a kozmosz ritmusát és színeit ábrázolták, a nappalt és az éjszakát: egyetemessé, szimbolikus világtájjá tágították a teret és a szimfónia kereteit (231. kép).<sup>73</sup>

A Secession többi művésze Klinger szobrának „templomába” készített munkáit egyetlen nemes gondolat nevében a beethoveni zenének, azaz a zene misztikus üzenetének rendelte alá, írta a koncepció legavatottabb magyarázója, Hevesi. Minden

egy részlet és kép magyarázatát ebbe a gondolkörbe ágyazta be, a *Kilencedik szimfónia* tételeinek képi értelmezését bontotta ki a formákból. Klimt igencsak enigmatikus fríze így kapta meg máig elfogadott értelmezését.<sup>74</sup> A csoportmunka része lehetett a program sokszori megvitatása, s jóllehet ez nem tette könnyebbé a festők dolgát, hogy láthatóvá tegyék a zene üzenetét, de átfogó ikonológiai rendszerbe, valódi wagneri „Gesamtkunstwerkbe” komponálták az egész kiállítást (232. kép).<sup>75</sup> A szakrális motiváció félreismerhetetlen volt. Elfogadása vagy megkérdőjelezése annak volt a függvénye, hogy az illető elfogadja-e a művészet ilyen túlfeszítetten emelkedett felfogását, avagy sem. A szakrális aura áhítatot, teljes odaadást és vallásos azonosulást követelt a hívőtől, totális hatásra tört. Természetesen a különleges, szokatlan, archaizáló stílus nehezítette a befogadást.

A *Beethoven*-kiállítás filozófiai-világnézeti üzenete a művészetvallás szentsége volt: a szakrális aura védőszárnya alá vette a legegényibb és legszokatlanabbul stilizáló műveket is, és iróniának vagy szkepszisnek nem hagyott helyet (233. kép).<sup>76</sup>

Ahogy az egész szent volt, és kritikán felüli, úgy a részletek is kritikán felüli státust élveztek – az esetleges bírálat az ellenség szerepébe taszította a vakmerő nézőt, és a kiközösítéséhez vezetett. Éppen ez a szigorú kizárólagosság idegeníthetett el sokakat az eseménytől. Különösen Klimt frízének extrém stilizálással vegyített kegyetlen naturalizmusa, a gonosz erőket megjelenítő *femme fatale*-figurák vagy a főbűnök nőalakjai tették próbára a tabukat tisztelő látogatók türelmét

Alternatív interpretációra, kompromisszumra nem volt mód: vagy-vagy. A legtöbb kortárs helyi kritikust lenyűgözte a teljesítmény (persze elsősorban Beethoven szob-



233. ERNST STÖHR:  
VANITAS, 1901–1902



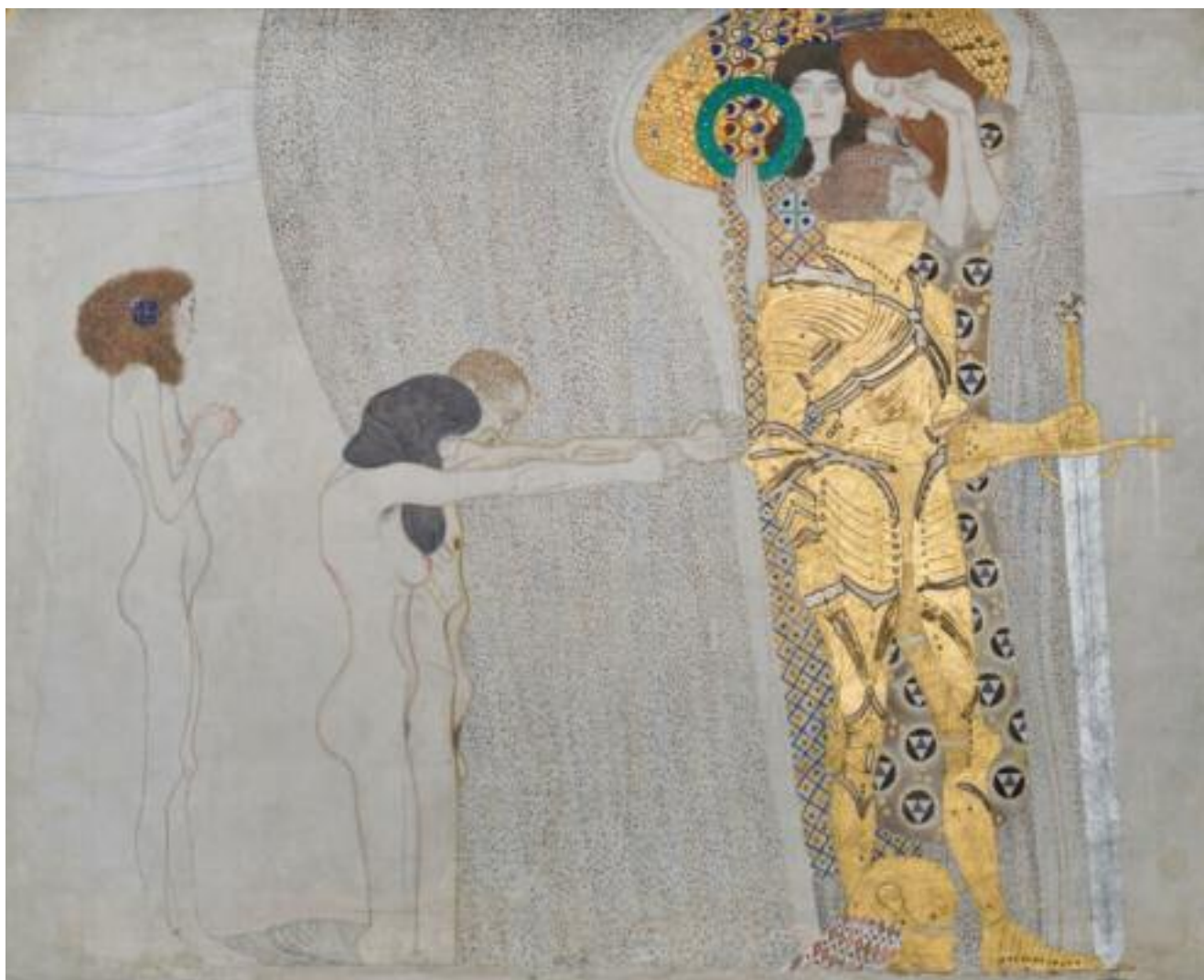
234. GUSTAV KLIMT:  
A BEETHOVEN-FRÍZ,  
A GONOSZ ERŐI, 1902;



235. GUSTAV KLIMT:  
A BEETHOVEN-FRÍZ,  
A BOLDOGSÁG UTÁNI VÁGY,  
1902

rára koncentráltak). Hevesi véleményével harmóniában írta meg ismertetőit például J. A. Lux,<sup>77</sup> Franz Servaes,<sup>78</sup> Berta Zuckerkandl,<sup>79</sup> Hermann Bahr, dr. Hermann Ubell. Kritikus hangok viszont nemcsak a konzervatívok részéről (Eduard Pötzl, dr. Robert Hirschfeld) hangzottak el, de szokása szerint Karl Kraus is bírálta, és természetesen Seligmann. A kritikus megosztottságot jelezte, hogy a leghivatalosabb újság, a *Wiener Zeitung* esti kiadásában, a *Wiener Abendpost*ban a képzőművészeti referens, az alapos felkészültségű és a konfrontációkat kerülő Armin Friedmann mind Klinger szobrát, mind a szerinte erőltetett és stílusosan sem konzekvens kiállítást bírálta, mert a japanizmust és Beethoven apoteózisát összekapcsolni szerinte elhibázott volt. Szellemes tömörséggel fogalmazta meg a kiállítók interpretációit, amelyeket viszont a történeti hűséghez való ragaszkodása miatt nem tudott elfogadni. „Az egész vállalkozás egy különös, szinte felfoghatatlan félreértés. [...] Klinger Beethovent értette félre, és a Secession Klingert. Klinger Beethovent a klasszikus antikvitásba helyezi, és a Secession mindkettőt újmódi terművészettel ünnepli.”<sup>80</sup> Csak azok voltak képesek elfogadni Beethovennek ezt az apoteózisát, akik a művészi szabadság nevében minden interpretációt és minden kísérletet mindig legitimnek tartottak, és képesek voltak elszakadni minden hagyománytól.

Természetesen mindenki, aki számított (és aki szenzációra volt éhes), megnézte a kiállítást.<sup>81</sup> A bíráló hangok nem annyira Klinger szobrának, mint inkább Klimt *Beethoven-frízének* szóltak, melynek naturalizmussal kevert archaizmusát igen kevesen tudták szépnek és nemesnek elfogadni. Több bíráló groteszknek érezte a negatív erők megjelenítését, és zavarba ejtő ízlésficamnak tekintette a művet. A legszigorúbb és a legszakszzerűbb, aki esztétikai és kultúrtörténeti eszme-futtatásokkal alátámasztott logikával érvelt, ezúttal is Seligmann volt.<sup>82</sup> Klinger szobrát ugyan sikeres alkotásként elfogadta, de a kiállítás összkoncepcióját tragikusan elhibázottnak tartotta.<sup>83</sup> Elemző cikkében természetesen Klimt frízét tartotta a leggroteszkebb eltévelyedés-



nek, és nemcsak azért, mert Toorop stílusában festette meg a művet. „Apokaliptikus fantázia által megálmódott bűnösség szól ezekből az elnyűtt vagy felfújódott figurákból, amelyeket parfümös, édeskés, precíz technikával jelenít meg. Az allegóriák érthetetlenek, egyszersmind banálisak. Olyan kevésbé függ össze Klinger *Beethoven*-jével, amennyire csak lehetséges”<sup>84</sup> – írta. Seligmann hamisnak és pózolónak ítélte az eklektikus kultúrtörténeti elemekből összehordott, antikizálásra utaló, szentélyszerű rendezői megoldást is. Bírálata nem lehet csupán rosszindulattal magyarázni. Amennyiben a stílusegységet a kor legtöbb kritikusja meghatározó alapelvnek tartotta, akkor Klinger *Beethoven*-szobra, valamint a japanizáló vagy tooropi, és az absztrakciót súroló művek stílusosan valóban nem illettek össze. Ez a stíluspluralizmus volt a *Wiener Abendpost* kritikus, Armin Friedmann szerint is a kiállítás egyik legfőbb problémája. Nemcsak a konzervatívoknak, de azoknak a modern művészettel egyébként őszintén rokonszenvező kortársaknak, akik nem abszolutizálták az esztétika és a művészet szféráját, kívülről szemlélve arányvesztésnek és narcisztikusnak tűnhetett a bécsi művészvilág görcsösen de őszintén komoly vállalkozása.<sup>85</sup>

236. GUSTAV KLIMT:  
A BEETHOVEN-FRÍZ,  
CSÓK AZ EGÉSZ VILÁGNAK,  
1902



Hevesi ezúttal nem bocsátkozott utóvédharcba a napisajtóban, helyette készülő könyvében biztosított fontos helyet a fríznek; a modern osztrák festészet fejlődésvonalának csúcsára helyezte. Pedig nemcsak a konzervatívok számára tűnt aránytévésztésnek a *Beethoven*-kiállítás művészetkultusza, hanem a modernitás olyan híveinek is, akik a társadalom és a gazdaság más szféráit fontosabbnak tartották, mint a privilegizált kevesek stílusvitáit. Karl Kraus közékük számította magát. De a művészet és a szimbolikus formák üzenete Bécsben a kultúra elidegeníthetetlen részét képezte, és hetekig a figyelem középpontjában állt.

Érdekes egy pillantást vetni arra, hogy hogyan értékelte a *Beethoven*-kiállítást a Monarchia másik feléből, Budapestről a kor legjelentősebb magyar műkritikusa, Lyka Károly, az első jelentős művészeti szakfolyóirat szerkesztője, a modern stíluskísérletek magyarországi támasza. Tömören összefoglalta az olvasó számára a kiállítás célját: „Egy alkotásvágytól izzó és komolyan lelkesedni tudó művészcsoporthoz kissé bizarr, de azért intencióiban tiszteletreméltó hódolata egyetlenegy művésznek a génusza előtt. [...] Olyan benyomást kelt ez a kiállítás, mintha rendezői a művészet templomá-





238. GUSTAV KLIMT:  
A BEETHOVEN-FRÍZ,  
A KÖLTÉSZET, 1902

239. GUSTAV KLIMT:  
A BEETHOVEN-FRÍZ,  
CSÓK AZ EGÉSZ VILÁGNAK,  
1902

240. GUSTAV KLIMT:  
A BEETHOVEN-FRÍZ,  
A GONOSZ ERŐI, 1902

ban ünnepi nagymisét akartak volna celebrálni, a melyben a Sacerdos Magnus szerepe Klingernek jutott.”<sup>86</sup> Ezután Lyka hosszan elemezte a Klinger-szobrot, amelyet minden technikai dicséret ellenére sem tartott remekműnek, majd a köré teremtet „összművészeti” installációt mindössze „kísérletnek” tekintette, és legtöbbször az önzetlen szándékot, a páratlan idealizmust értékelte, hogy egy kolléga apoteózisának érdekében a többi művész lemondott az anyagi haszonról.<sup>87</sup> Egy másik cikk is megjelent a *Művészetben* a jeles naturalista író, Bródy Sándor tollából, akit viszont nem annyira a kiállítás vagy Klinger szobra, mint inkább a közönség visszhangja érdekelt, az, hogy miképp ítélkezik a nagyérdemű publikum.<sup>88</sup> A Sezession csarnokának lép-

csőjén elkapott bírálatokból Bródy számára is eléggé negatív kép kerekedett ki a *Klinger*-szobor fogadtatásáról. Név nélkül idézi a közönség előkelő vagy névvel az általa ismert személyiségeknek a véleményét,<sup>89</sup> de ő maga természetesen a kísérletező művészet és *Klinger* pártján áll. (Klimt nevét nem is említi!) A magyar kritikusok kikerülték a Klimt-frízzel és a benne lévő intellektuális és művészi problémákkal való konfrontációt. Nyilvánvaló, hogy a nagy látogatószám így inkább a szenzációnak szólt, és nem a lelkesedés bizonyítéka volt. Mindennek ellenére 58 141 érdeklődő nézte meg a kiállítást, az egyesület, a *Secession* fennállása óta a legnagyobb nézőszám, amit később sem sikerült elérni.<sup>90</sup>

Hasonlóan jelentős eseményt nagyon nehéz lett volna újra megrendezni. Hogy ettől kezdve megindult egy erjedési folyamat a *Secession*ban, azt – úgy látszik – ekkor még a beavatott Hevesi sem érzékelte. Látszólag normálisan folytatódott a rutin, az évi három kiállítás és Bécs képzőművészeti élete gazdagabb, színesebb volt, mint valaha. A *Beethoven*-kiállítás után egy másik nagy eseményre gyűjtötte erejét az egyesület, a francia impresszionisták bemutatására.

Az 1902. novemberi kiállítás is (szám szerint a XV.) szokás szerint a külföldi kiállítókra épült, ezúttal a lengyelek kortárs művészetét mutatta be,<sup>91</sup> ami igen jó választásnak bizonyult, a termék remekművekkel voltak tele, és osztatlan elismerést arattak. A vezető modern lengyel művészek közül sokan voltak a *Secession* levelező tagjai (például Mehoffer, Wyspianski, Fałat), akik már a legelső, 1898-as Gartenbubeli kiállításon is szerepeltek. Hevesi, aki a nyolcvanas évek óta figyelt a lengyel festészet erőteljesen egyéni szemléletére, hangulatára, máig érvényes elemzést írt erről a kiállításról.<sup>92</sup> Utánuk került sor a *Secession* – a közép-európai régióra gyakorolt hatását tekintve legfontosabb – külföldi anyagot bemutató, mérföldkövet jelentő impresszionizmus-kiállítására 1903 januárjában.



#### JEGYZETEK

<sup>1</sup> HEVESI 1906, 353–358., 358–361.

<sup>2</sup> A Hagenbundról lásd *Bécs* 1993; *Bécs* 2015.

<sup>3</sup> *Der Hagenbund*, PL, 1902. február 1.

<sup>4</sup> Berta Zuckerkandl ezekben az években a Münchenben megjelenő *Die Kunst für Alle* című folyóiratnak tudósított a bécsi művészeti életről. Ő fanyalgott az épületről, de a kiállított művek színvonalát elismerte. Berta ZUCKERKANDL, *Wiener Ausstellungen: Secession und Hagenbund*, *Die Kunst für Alle*, 1902, 295–299. Az osztrák művészek mellett gyakran kiállítottak prágai művészek is, így a nyitó kiállításon Hudecek is szerepelt.

<sup>5</sup> *Plein-air* [SELIGMANN], *Aus dem Wiener Kunstleben – Der Hagen-Bund – Sezession*, I., WSMZ, 1902. február 3.

<sup>6</sup> *Plein-air* [SELIGMANN], *Aus dem Wiener Kunstleben – Der Hagen-Bund – Sezession*, I., WSMZ, 1902. február 10.

<sup>7</sup> *Plein-air* [SELIGMANN], *Aus dem Wiener Kunstleben – Der Hagen-Bund – Sezession*, II., WSMZ, 1902. március 10.

<sup>8</sup> HEVESI 1906, 364–368

<sup>9</sup> Uo., 363–364. és 370–375.

<sup>10</sup> A rovat címe *Aus dem Wiener Kunstleben* volt.

<sup>11</sup> Hevesinek a *Kunst und Kunsthandwerkben* megjelenő kritikái rendszerint rövidebbek voltak, mint az újságokba írtak, nem ismételték a szövegüket, de ugyanaz volt a mércéjük, értékrendjük. Három-négy variációt írt ugyanarra a témára, ugyanazokról a művekről, és ezt majdnem minden bécsi kiállítás anyagáról. Időnként a németországi folyóiratok (például a *Die Kunst*) is felkérték, hogy

írjon Bécsről. 1900 után többször is publikált a *Zeitschrift für bildende Kunst*-ban, ahol viszont Karl von Lützow főszerkesztőségének idejében még nem írt.

<sup>12</sup> Rudolf von Alt zum neunzigsten Geburtstage, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 37. N. F. 13, 1902, 259–280.

<sup>13</sup> Lásd BIZANZ PRAKKEN 2006.

<sup>14</sup> Nagyon sok munka megmenekült a megsemmisítéstől a kiállítás lebontása után, és megvették őket. Nemcsak Klimt *Beethoven*-fríze, de sok kisebb dombormű, plasztika. A többi murális alkotást, Alfred Roller, Adolf Böhm, Josef Maria Auchentaller és Ferdinand Andri műveit viszont valóban leverték a falakról.

<sup>15</sup> Az igazolványokért 20 koronát kellett fizetni, a családi bérletekért 50 koronát, ezeket a város legjelesebb könyvesboltjaiban (Artaria, Deuticke, Frick, Gerold, Gutmann, Hölder, Konegen, Lechner stb.) lehetett előjegyezni és megvásárolni. Lásd Wiener Kunstwanderungen, *Die Zeit*, 1903. január 26.

<sup>16</sup> Aus dem Wiener Kunstleben – Wiener Kunstwanderungen, PL, 1902. február 27. Sammlung Dr. Heymann, lásd HEVESI 1909, 201–206.

<sup>17</sup> Karl Lanckoroński gróf (1848–1933) lengyel arisztokrata, aki maga is tanult művészettörténetet, fiatalon Makart barátja volt, akivel 1875/76-ban együtt volt Egyiptomban. Később szenedélye a Közel-Kelet művészete és műemlékvédelem lett. Aktívan támogatta a kortárs modern lengyel festészetet, elsősorban Malczewskit. A Belvedere parkja mellett emelt neobarokk palotája, amelyet a híres színháztervező iroda építészei, Fellner és Helmer építettek, elsőrangú reneszánsz és orientális képekkel, műtárgyakkal volt tele. A gróf igen sokat tett az osztrák műemlékvédelemért is. Gyűjteményét a nácik kisajátították. Az 1945-ben erősen megsérült palotát, bár helyreállítható lett volna, a háborút követően lebontották.

<sup>18</sup> Kifejezetten a zsidó mecenatúra szereplőire koncentrál: SHAPIRA 2016.

<sup>19</sup> Az egyik első, úttörő tanulmány: URBANITSCH 2017.

<sup>20</sup> Hevesi az *Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert* című könyvében külön hangsúlyozta, mennyire nagy szerepe volt néhány arisztokratának abban, hogy a 19. század második felében felvirágzott a sokszorosító grafika. A császári udvar egyik legbefolyásosabb személyisége a főkamrás Creneville gróf művészetrajongó volt, és az ő kezdeményezésére indult meg a császári kincstárnak és a császári műgyűjtemények anyagának gazdagon illusztrált díszkiadványokban való publikálása, ami fellendítette a grafikai technikákat, a színes fametszetet, a rézkarcot és a színes rézkarcot is. A Gesellschaft für vielfältigende Kunst (A sokszorosító

művészetet támogató társulat) tagjainak egy része is az arisztokráciából került ki. Folyóiratuk, a *Die Graphischen Künste* (A grafikai művészetek) a legfontosabb szaklap lett. A társulat feladata a Monarchia fontos múzeumainak és privátgyűjteményeinek a publikálása volt. A reprodukciók grafikai sokszorosítással készültek, és ez fellendítette ezeket a művészeti ágakat.

<sup>21</sup> Példál Pauline Metternich, Karl Lanckoroński.

<sup>22</sup> 1891 novemberében Johann II. von und zu Lichtenstein gyűjteményéből 208 képet állított ki a Künstlerhaus.

<sup>23</sup> Bécs 1894–1916.

<sup>24</sup> STEKL 2004.

<sup>25</sup> Lásd CZIBULA 2013.

<sup>26</sup> Nagyon fontos és hangsúlyos szerepe volt a modern törekvések támogatásában a családokban a nőknek, a feleségeknek vagy a leányoknak. Ez teljesen új jelenség volt. A rendkívül művelt asszimilált zsidó családokban a lányoknak több lehetőségük volt arra, hogy festeni vagy rajzolni tanuljanak. Így nagyobb volt a hozzáértésük, mi több, a művészvilág felé kiépült kapcsolati hálón keresztül befolyásolhatták a családfőt, hogy kit támogasson. Lásd SÁRMÁNY-PARSONS 2004.

<sup>27</sup> JENSEN 1994.

<sup>28</sup> *Ver Sacrum*, no. 1. 1898. január. A szerkesztő, Max Burckhard bevezetője, 1–3.

<sup>29</sup> JENSEN 1994. 185.

<sup>30</sup> Hermann Bahr a *Nuda Veritas* című képért 4000 koronát fizetett. Joseph Maria Olbrich által tervezett, ugyanekkor épült villája Ober Sanct Veitban, Bécs egyik villakerületében ennek mindössze a háromszorosába került (12 000 korona). A legfontosabb Klimt-képeket vásárlók a Wittgenstein, a Bloch-Bauer, valamint a Lederer család volt.

<sup>31</sup> JENSEN 1994.

<sup>32</sup> Uo.

<sup>33</sup> Ebben az úttörő szerep már évtizedekkel korábban Whistleré volt.

<sup>34</sup> Ennek nem volt előképe vagy párhuzama se Münchenben, se Berlinben.

<sup>35</sup> Hevesi mellett Hermann Bahr volt a legjelentősebb médiaszemélyiség, aki sokkal hangosabb, és rámenősebb volt, mint Hevesi. Harmadiknak Bertha Zuckerkandlt kell megemlíteni, aki Moritz Seps újságíró lányaként „belenőtt” a kulturális sajtóba, és ő is rendszeresen tudósított a kiállításokról.

<sup>36</sup> A historizmus korában mind az arisztokrata, mind a polgári mecénások ízlése a historizmus ideáljaihoz igazodott.

<sup>37</sup> Ezzel az aktív kulturális tevékenységgel a Monarchia arisztokrata elitje a 19. század második felében hatékonyan támogatta a képzőművészeti modernizációt, mind a kiállítási gyakorlatot, mind a művészeti oktatást. Lásd AICHELBURG 1986. Az arisztokráciának ekkor még Európa-szerte másutt

is hathatós szerepe volt egy-egy ország mecénatúrájában (lásd például Angliát).

<sup>38</sup> Lobmeyr 1904 októberében újra kiállította gyűjteményét a Künstlerhausban. Gyűjteményét halála után, 1916-ban, elárverezték.

<sup>39</sup> A magyar arisztokrácia egyik a stíluskísérletekre legnyitottabb családja az Andrassy család volt. Andrassy Tivadar vásárolta meg például Engelhart *Cseresznyeszedő* című plein air aktképe, amely valószínűleg 1919-ben égett el, amikor a Tanácsközvetársaság alatt feldúlták az Andrassyak tiszadobi kastélyát.

<sup>40</sup> HEVESI 1903, II. 285.

<sup>41</sup> A történelem iróniája, hogy amikor az utolsó Dumba-örökös felajánlotta a lakást múzeumnak a város számára, az 1930-as években, a város nem érezte szükségét, hogy megtartsa, így a műtárgyak szétszóródtak, a Gesamtkunstwerk megsemmisült. Karl Kraus egyébként megtámadta Dumbát azért, hogy mindenáron modern akar lenni.

<sup>42</sup> A grófnak szabad bejárása volt a Secession épületébe, még mielőtt elkészültek volna a kiállítások. Így elsőnek látta – még munkában – Klimt *Beethoven-frízét*, és nem tudta elrejtetni megrökönyödését és nemtetszését a „Gonosz erők” részlet láttán. Erre állítólag a művészek gúnyolódva kitessékeltek az épületből. Felix Salten visszaemlékezését idézi: NEBEHAY 1976, 196 és ZUCKERKANDL 1988, 62. Mivel a festők gondoskodtak róla, hogy az eset kitudódjon, pletykaszinten az egész város szórakozott az eseten.

<sup>43</sup> Sabine Plakolm-Forsthuber szerint a császár a Secession első, negyedik, kilencedik és tizenkettedik kiállítását látogatta meg. PLAKOLM-FORSTHUBER 1991, 189, 12. jegyzet. Más források szerint csak a Klimt-csoport távozása után volt ott másodszer.

<sup>44</sup> A császár a Hagenbund néhány kiállítását is megtekintette, és szinte kedvencei voltak az Akvarell klub kiállításai. A Künstlerhaus kiállításait 1914-ig rendszeresen látogatta, így a magyar Művészház ott kiállított képeit is megnézte. A vadászati kiállítás alkalmából látott korai Schiele-képeket is, amelyek – a források szerint – elborzasztották. Lásd *Bécs* 2018.

<sup>45</sup> *Die Fackel*, no. 41, 1900. május, 22.

<sup>46</sup> SCHWEIGER 1982 és NATT ER 2003.

<sup>47</sup> Lásd a Kunstschau Klimt által felolvasott megnyitó szövegét, *Bécs* 1908.

<sup>48</sup> Hevesi a Klitmet ért hatásokról írta 1902-ben: „Viharosan szakadt rá minden modern hatás, az angol, a belga, a japán, az ógörög; stilizáló, naturalista és ornamentális.” HEVESI 1903, 291–292.

<sup>49</sup> Jan Toorop már a VIII. Secession-kiállításon is szerepelt négy művel 1900/1901 telén. Egy évre rá, 1901/1902 telén több mint húsz alkotással keltett – részben a kritikusi reklámozás eredményeképp – óriási feltűnést.

<sup>50</sup> A Toorop-elemzés antológiadarab, amelyet Hevesi az *Acht Jahre Sezession*ba is betett (HEVESI 1906, 375–379). Valószínűleg maga is érezte, hogy nagyobb nyilvánosságot kíván ez a cikke annál, mint hogy egy igen csekély példányszámú szakfolyóiratban fejtődjenek el.

<sup>51</sup> A második részben a művész miliőjét, otthonát és a holland tengerparti falu hangulatát jeleníti meg Hevesi.

<sup>52</sup> Uo., 375–376.

<sup>53</sup> Toorop művészetét az utókor nehezen tudja úgy értékelni, mint Hevesi. A sápadt színvilágú, bonyolult és a spontaneitást nélkülöző kalligrafikus képek sohasem arattak igazi sikert a közönség körében. Látva őket, az az ember érzése, hogy Hevesi itt teljesen elszakadt a kiindulóponttól a műtől, és saját fantáziája szárnyán ragadtatta el magát és írta meg hitvallását a művészetről.

<sup>54</sup> Tooropot a mai művészettörténeti kánon inkább helyi jelentőségű, semmint nemzetközi szempontból is fontos mesternek tartja. A belga szimbolisták hatásáról lásd BIZANZ-PRAKKEN 1910, 162–164.

<sup>55</sup> A cikk annak is bizonyítéka, hogy mennyire figyelt Hevesi és milyen tájékozott volt az Európán kívüli kultúrák művészetéről. A világkiállításokon találkozhatott az egzotikus műtárgyakkal, és tapasztalatait ezután beleszötte esszéibe.

<sup>56</sup> Hevesi tulajdonában volt egy kis Toorop-rajz, amely egy angyalt ábrázolt. Talán ekkor kaphatta a mestertől.

<sup>57</sup> Hevesi és a művészek személyes kapcsolata csak töredékesen vizsgálható meg. A kevés megmaradt levél arra utal, hogy a mesterek többször kérték, hogy mielőtt valamit kiállítanak vagy megpályáznak, írjon róluk. Cikkeiből az is kitűnik, hogy gyakran járt a műtermekben is, többször idézte szavakat, tolmácsolta szándékait.

<sup>58</sup> Két sokat idézett művet emelnék ki: az egyik a sok különböző kiadást megért BIZANZ-PRAKKEN 1977, a másik KOJA 2006.

<sup>59</sup> BIZANZ-PRAKKEN 1977.

<sup>60</sup> Carl E. Schorske volt ebben az úttörő (bár ő nem ismerte Hevesi erre utaló szövegét), az utána írt elemzések mind az ő freudiánus interpretációját variálják. Néhány kutató, így Manfred Wagner a zsenikultusz abszolutizálásában a negatív, totalitárius ideológiai tendenciák előrevetülését látja WAGNER ????.

<sup>61</sup> Ennek megírása egybeesett a *Beethoven*-kiállítással. Az idézet: HEVESI 1903, II. 292.

<sup>62</sup> Klinger tizennégy éven keresztül dolgozott a szobron. A bécsiek 1900 óta várták, hogy kiállíthassák.

<sup>63</sup> Az eseménytörténet közismert, miként az is, hogy azért módosult állandóan a határidő, mert Klinger nagyon lassan készült el *Beethoven*-szob-

rával. BISANZ-PRAKKEN 1977 részletesen elemzi az összes kiállított művet. Más szempontból, de igen gazdagon kontextualizálja a kiállítások térbeli koncepcióinak történetében ezt a kiemelkedő eseményt PLAKOLM-FORSTHUBER 1991, 68–89.

<sup>64</sup> HEVESI 1906, 382–385.

<sup>65</sup> Uo., 384.

<sup>66</sup> Max Klinger's Beethoven, in Hevesi 1906, 385–389.

<sup>67</sup> Uo., 385–389.

<sup>68</sup> Pauszaniasz ókori útikönyvéről lásd PARSONS 2007, 24–42.

<sup>69</sup> Beethoven bécsi köztéri szobrát a historizmus egyik legjelentősebb emlékműszobrása, Caspar von Zumbusch alkotta, aki többek közt Strobl Alajos tanára volt.

<sup>70</sup> A festő beházasodott a Scheid családba, és apósának frissen épült villájába, a zenerajongó, muzsikáló családtagok kérésére festette a képciklust. Ez a zeneszoba volt az egyik első modern, szecessziós összművészeti alkotás Bécsben, amelynek színes üvegablakai és kékre festett zongorája a természet hangulatának a megteremtését szolgálták.

<sup>71</sup> Lásd SÁRMÁNY 2018.

<sup>72</sup> A Pastorale zeneszoba pannóit az 1980-as évek előtt nem állították ki nyilvánosan, nem volt publicitása. A család „titka” maradt a létezése. Mint összművészeti alkotás, 1905-ben megsemmisült, amikor eladták a villát. Bár a képciklus más házakba került, a darabjai nem maradtak egy térben.

<sup>73</sup> A kiállítás teremkonceptióját és installációját Josef Hoffmann építész dolgozta ki: ez magában foglalta az anyaghasználatot, a stílust és a témákat, amelyekhez az egyes művészeknek pontosan alkalmazkodniuk kellett. PLAKOLM-FORSTHUBER 1991, 68–89; BISANZ-PRAKKEN 1977.

<sup>74</sup> A kiállítás katalógusa tájékoztatta ezekről a látogatót. Az újságok is megírták, hogy Klimt fríze a szimfónia utolsó tételének Richard Wagner által adott értelmezését kívánta képi formába önteni. Az azóta megjelent szakirodalom mind ezen az olvasaton alapul, ezt ismételi és variálja (például VERGO 1975).

<sup>75</sup> Ezt igazolta a *Ver Sacrum* két száma is (10. és 11. – Sonderheft „Beethovenausstellung” 1902), továbbá a művészen megkomponált kiállítási katalógus.

<sup>76</sup> Lásd a kiállítás katalógusát: *Max Klinger, Beethoven. XIV. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender*

*Künstler Österreichs Secession*, [Ápril–Juni]. Wien, 1902.

<sup>77</sup> Joseph August LUX, Klinger's Beethoven in der Wiener Secession, *Deutsche Kunst und Dekoration*, 10 (1902), 457–458.

<sup>78</sup> Franz SERVAES, Klinger's Beethoven, *Neue Freie Presse*, 1902. április 16.

<sup>79</sup> Berta ZUCKERKANDL, Klinger's Beethoven in der Wiener Secession, *Die Kunst (Die Kunst für Alle)*, 17 (1902), 385–388.

<sup>80</sup> F., „Beethoven” von Max Klinger, *Wiener Abendpost*, 1902. április 16.

<sup>81</sup> A Secession statisztikája szerint a látogatók száma 58 141 volt.

<sup>82</sup> Plein-air [Adalbert Franz SELIGMANN], Max Klinger's „Beethoven”, I., *WSMZ*, 1902. április 21.

<sup>83</sup> Uo.

<sup>84</sup> Plein air [Adalbert Franz SELIGMANN], Max Klinger's Beethoven II., *WSMZ*, 1902. április 28.

<sup>85</sup> A hagyomány szerint – és ez minden nyomtatott irodalomban így szerepel – Hermann Bahr állította össze azt az 1903-ban megjelentetett antológiát, amely *Gegen Klimt* címmel jelent meg, és a művész addig festett képeiről írt kritikákból válogatott rövid szövegrészeket. A Theatermuseum 2013-as kiállításának előkészítése során a kutatók felfedezték, hogy a kompilációt nem Hermann Bahr, hanem Fritz Waerndorfer, a Wiener Werkstätte alapítója és első mecénása állította össze.

<sup>86</sup> *Külföldi Krónika – Bécs, Művészet*, 1., 1902, 226–227.

<sup>87</sup> Uo., 227. (Lyka Klimt frízéről külön nem írt.)

<sup>88</sup> BRÓDY Sándor, Vita egy szobor körül, *Művészet*, 1 (1902), 268.

<sup>89</sup> Kivételt csak a Bécsben élő zeneszerzővel, Goldmark Károllyal tett, akinek szintén nem tetszett Klinger *Beethovenje*.

<sup>90</sup> Az 1902. július 1-jén kiadott hivatalos statisztikát az évadról mintegy követendő példaként idézi a folyóirat szerkesztője, Lyka Károly. A látogatók száma mellett az eladott művek arányát és a bevételt is közli: eszerint ebben a szezonban a Secession 112 művet adott el, közel 200 000 korona értékben. (Az összeg nem tartalmazta a *Beethoven*-kiállításról később eladott művek ellenértékét.) Lásd *Művészet*, 1 (1902), 290.

<sup>91</sup> A krakkói művészegyesület, a Sztuka küldte el tagjainak képeit, szobraikat.

