

A MŰVÉSZET HISTÓRIÁJA ÉS A HISTORIZMUS – A KORSZAK NÉMET MŰVÉSZETFILOZÓFIAI HÁTTERE

NÉMETH NÓRA – MARÓTYZ KATALIN

BME Építészettörténeti és Műemléki Tanszék, Budapest

Absztrakt

A historizmus történelemfelfogásának megértése közelebb visz a művészeti-építészeti alkotások megértéséhez és ezen belül az építészeti pályázatok témaköréhez. A stílusválasztás és az építészeti verseny háttérének feltárása önmagán túlmutató következtetések levonására ad lehetőséget. A klasszicizmusban elkezdődött folyamat, a generációkon átívelő tudás tudományos rendszerbe foglalása a historizmus korában érte el az első csúcspontját, amikor a racionalizmus a művészeti alkotások megítélését is befolyásolta. A történelemfilozófia hegeli értelemkeresése, a tudományos művészettörténet kugleri és schnaasei megszületése, a semperi stílustörténet meghatározta a korszak gondolkodását. A nemzeti stílusok felismerése és megalkotása a tudományos eredmények segítségével olyan korszak jellemzőire utalnak, amely a polgárosodással, a szabad piaci versennyel, így az építészeti pályázatokkal is szorosan összefügg, és esszenciálisan jellemzi a historizmus korát.

Kulcsszavak

historizmus · építészettudomány · Gottfried Semper · Franz Kugler · Karl Schnaase

A historizmus tulajdonsága, megkülönböztető sajátossága, hogy tudatosan kutatja a történelmet, a formák eredetét kikutatva megértettnek véli annak logikáját, amelyet így tovább használhat és fejleszthet. A választott stílus és forma részben már korábról is ismerős volt, azonban a 19. század közepétől megjelenő új anyagokra, módszerekre és épülettípusokra simult. Párhuzamosságok és választások jelentek meg: több múltbéli korszak ismerete azok használatával is járt, és a saját tartalmat egy olyan formába öntötték, amelyet kiragadtak, amellyel kifejeztek valamit és amely sokaknak ismerős lehetett, a közönség ezzel dekódolni tudta, hogy az épület milyen eszméket akart kifejezni.

Ennek a történelem-használó tulajdonságnak két olyan aspektusát fejtjük ki, amelyek összefonódnak, és amelyek a historizmus építészetének értelmezéséhez filozófiai és művészettörténet-tudományi szempontjából közelítenek.¹ Természetesen a korszakkal foglalkozó művészettörténet-írásban nem generálisan új aspektus a 19. század eleji szellemtörténet vizsgálata, amely hatással volt a 19. század közepén-végén kialakult historizáló művészetre. Azonban az építészetre gyakorolt esetleges hatását nem szokás egyértelműen a szellemtörténetbe ágyazni, mivel a közvetlen kapcsolat nem mutatható ki, így többnyire csak a korszak jellemzésében lehet találkozni vele. Mégis úgy véljük, hogy a művészettörténet tudományá fejlődésében nagy szerepet játszó, kortárs művészeti életet is meghatározó elméletek összekötése az építészetben megfigyelhető jelenségek megértéséhez valódi segítséget nyújt.

A történelem tudománya abban a formában, ahogy ma ismerjük, a felvilágosodás idején – a francia forradalom előtt, a 18. század végén – kezdett tudományos diszciplínává válni. Azonban hamarosan megváltozott a szerepe és a jelentősége, amelyet az is jelez, hogy ma a 19. század közepén kezdődő stíluskorszakokat átfogó gyűjtőnévvel historizmusnak hívjuk. A tudományá alakulás első lépcsőfoka az volt, hogy a történetmesélés művészi hagyományától, majd az üdvtörténettől is elvált a történelem. Az emberiség történetének egységes, fejlődő történelem-ideája azonban megbukott – bár Georg W. F. Hegel megkísérelt olyan történelemfilozófiát írni, amely megpróbálta feloldani azt az ellentmondást,

hogy a tapasztalati úton leírt történelem egyáltalán nem bizonyítja a történelem értelmét² – és a 19. század végére nézőpontokká, majd történetekké bomlott. A 18. század elején nem csak a történelem alakult tudományá, de a művészettörténet is kivált az eredetének tekinthető hagyományból. Ez a tradíció pedig a művészszenik élettörténetének elbeszélése, amelyből a tudomány fejlődéstörténeté alakult.

A művészettörténet a német romantikában majdhogynem egy időben született a történelemfilozófiával. Hegel nem csak történelemfilozófiát alkotott, hanem alapvetően az egész szellemtörténetet egy rendszerbe foglalta, amelynek értelmet keresett. Ebbe a struktúrába illeszkedtek az esztétikáról alkotott gondolatai is, amelyeket előadásai nyomán ismerünk: 1818 és 1823 között több alkalommal, majd 1826 és 1828–29-ben tartotta őket a berlini egyetemen³ egy kicsi, de annál fogékonyabb közönségnek. Az előadások anyagát nem Hegel jelentette meg, így a művészetfilozófiáról alkotott elképzeléseit nem tekinthetjük lezárt rendszernek; azonban a 19. század második felében nyomtatott változatban közölt hegeli és neki tulajdonított tézisek élénken éltek tovább.⁴

2 „Az értelmes történelem filozófiáját – mert képtelenségnek tudta – Schelling meg nem komponálhatta, de ... úgy látszik, le sem mondhatott róla. Kínlódása a megoldhatatlan feladattal a történelem értelemnélküliségéről való kiábrándító tudás és a szabadság eszméjének együttes megőrzésére tett – a többiekénél is rosszabb intellektuális lelkiismeretű – átmeneti kísérlet. Hogy ne azt lássuk, ami egyébként szemünk elé tárul, Rousseau kénytelen „félretenni a tényeket”, Fichte válogatva közöttük, Kant „kedvetlenül elfordítaná tekintetét”, Hegel egynesen lecsereéli valóságos szemét az „ész szemére”, Schellingnek pedig egyszerűen be kell hunyia egy pillanatra a magát. Herder, Kant, Hegel és Schelling ötletei a cselekvők szándékától függetlenül és tudtán kívül célirányosan működő csalafinta belső történelmi erőkről – ... – olyan kényszerű segédhipotézisek, trükkök, melyek nélkül e rendszerek egy pillanattig sem állhattak volna meg.” Miklós, Tamás: Előszó. In: Uő: *Hideg Démon*. Kalligram, Pozsony 2011. 44.

3 Universität zu Berlin 1828-tól Friedrich-Wilhelms-Universität

4 Ezek közül is elsősorban Heinrich Hotho saját jegyzeteiből szerkesztett „Vorlesungen über die Ästhetik” című, először 1835-ben, majd kissé átdolgozva 1842-ben kiadott könyvből ismerte és eredeti hegelinek tekintette a világ egészen a kilencvenes évekig, amikor több hallgatói kéziratot kezdett megjelenni, és világossá vált, hogy Hotho a bevezetőben tett utalása „Kezdetől fogva arra törekedtem, hogy a meglévő előadásokat az átdolgozás során egységes könyvvé tegyem, és belső összefüggéssel ruházzam fel őket.” milyen mértékű változtatásokkal járt, és mennyi az addig hegelinek elismert rendszerből tanítványa munkája. Mint kiderült meglehetősen sok. A legfontosabb változtatás az előadásokban megtalálható spekulatív elmélet és az egyedi műalkotás-elemzések közti egyensúly teljes felborulása. Hotho az előadásokon készített jegyzeteihez írt széljegyzeteiből az derül ki, hogy ez szándékos volt, megjegyzései „pedagógiai zavaró” és „kétségbeesésről” szólnak, amikor az elmélet és a példák összekötésének programja Hegelnél kudarcot vall (Gethmann-Siefert, Annamarie: *Ästhetik*

1 Karge, Henrik: Projecting the future in German art historiography of the nineteenth century: Kugler, Franz, Schnaase, Karl, and Gottfried Semper. *Journal of Art Historiography* Vol. V. (2013) No. 9. (Publikálva: ArtHist.net 2013. dec. 3.) <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/karge.pdf>> [megtekintve: 2018. január 14.]

Hegel foglalkozott a kortárs és a jövő művészetével is, amely szerinte alapvetően megváltozott bizonyos szempontból: a reformáció és a felvilágosodás után a művészet múlt időbe került,⁵ elszakadt a kultusztól és elveszett belőle a transzcendentális igazság.⁶ Az élettől és az igazságtól eltávolodva pedig azt a mindenek feletti létjogosultságát is elvesztette, amelyet addig a társadalomban jelentett.⁷

oder Philosophie der Kunst. In: *Hegel-Studien, Beiheft* 26. 1991. 100. (A szerző nem nevezi meg a Hothónak tulajdonított kifejezések forrását.) Hotho ezért saját előfeltételezése szerint foglalja rendszerbe a két pólust, a következő tézis alapján: „A műalkotásokban a szellemnek a világtörténelemben megtett útja csapódik le.” (Gethmann-Siefert, Annamarie: Hotho, H. G.: Kunst als Bildungserlebnis und Kunstgeschichte in systematischer Absicht. In: *Hegel-Studien, Beiheft* 22. 1983. 241.). Weiss János: Az igazi hegeli esztétika nyomában. *Holmi* XVII. évf. (2005) 6. sz. (jún.) 112., 117.

5 „Végigjártuk a művészet teljes körét. A maga komolyságában vett művészet számunkra olyasmis, ami a múlthoz tartozik. Számunkra más formák szükségesek ahhoz, hogy tárggyá tegyük az istenit.” Hegel, Georg W. F.: *Előadások a művészet filozófiájáról*. (Ford.: Zoltai Dénes) Budapest, Atlantisz 2004. 371.

6 Ezt a gondolatmenetet folytatja Németh Lajos műtípusainak meghatározásakor. Németh Lajos: A mű történeti modelljei. In: Szalay Károly (szerk.): *Minerva baglya*. Magvető, Budapest 1973. 27–49.

7 Tanítványa által szerkesztett formában jelent meg és terjedt el a híres „művészet vége” ideája is: „Mindezen vonatkozásban a művészet – legmagasabbrendű meghatározása értelmében – számunkra már a múlté, és azé is marad. Eredeti igazságát és elevenségét ily módon elvesztette a szemünkben, s inkább képzetünkbe tevődik át, mintsem hogy a valóságban kitartott volna egykori szükségességével mellet, megőrizvén előkelő helyét.” Hegel, G. W. F.: *Esztétika*. (Ford.: Tandori Dezső) Gondolat, Budapest 1979. 10. Az előadásokról, Hotho által készült szerkesztetlen jegyzet az 1823-as előadásorozatról, azonban nem ezen a helyen teszi ezt a határozott megállapítást, hanem a legvégén (ld 11. lábjegyzet), amikor nem csak a műalkotások tartalmát, de a formáit is végigvette már. A bevezetésben, amelyben azt a kérdést vizsgálja Hegel, hogy mi az esztétika tárgya és mik a korlátai – ahova Hotho illesztette – ez a gondolat így jelent meg: „Később szólnunk arról, a téveszméről, amely szerint a művészet az abszolútum kifejezőmódja; a művészet a maga tartalmát tekintve is korlátozott; érzéki anyaga van, s ennél fogva az igazságnak csak egy bizonyos foka alkalmas arra, hogy a művészet tartalma legyen. [...] A mi világunk, vallásunk és észbeli műveltségünk egy fokkal túl van a művészetten mint az abszolútum kifejezésének legmagasabb fokán. A művészet tehát nem tudja kielégíteni végső, abszolút szükségletünket; mi nem imádjuk a műalkotásokat; viszonyunk a műhöz józanabb.” Hegel, *Előadások a művészet filozófiájáról*, 57–58. Hegel a maga szerkesztette Enciklopédia (Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse) 'Kunst' bekezdésében ez így szerepel: „§559 Az abszolút szellemet nem lehet ilyen egyedi alakokban kifejezni; a szépművészet szelleme ezért korlátozott népszellem, amelynek magánvaló általánossága, ha gazdagságának további meghatározásához haladunk tovább, meghatározatlan sokistenségre esik széjjel. [...] a mű pedig mégis valami szép és műalkotás.” Hegel, G. W.: *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai III. A szellem filozófiája*. (Ford.: Szemere Samu) Akadémiai, Budapest 1981. 348.

Ha az előadások kéziratos jegyzeteit tekintjük – a magyar kiadás recenziója szerint⁸ – azokban olyan tendencia figyelhető meg, hogy egyre több egyedi műalkotás elemzését kísérelte meg Hegel, egyrészt az általános elvek alátámasztására, másrészt ugyanezek próbájára használva a példákat. A minden sorozat végén megjelenő ún. egyedi rész arra utal, hogy az előadások – a nyomtatott változat felépítésével szemben – nem szinte kizárólagosan elméleti megközelítésből álltak, hanem az egyes művek elemzése is fontos szerepet kapott bennük. A műalkotások sokszínűségét szem előtt tartva, valószínűleg a két megközelítési módot egymással kiegészítve akart a művészet valódi megértéséhez eljutni.⁹ A konkrét alkotások súlyának felértékelése egyre valószínűtlenebbé teszi azt, hogy a művészet végét Hegel úgy értette volna, hogy a műalkotások sora is megszakadt, ahogy azt sokan gondolták eddig.¹⁰ A művészet folytonossága a kéziratos jegyzetek kritikai kiadásának előszava szerint abban áll, hogy Hegel igenis figyelemre méltónak tartotta a művészeti formák fejlődésének „harmadik stációját”, a romantikus művészeti formák alakváltozatait. Általuk a művészetnek a modern kultúrában játszott szerepét úgy határozza meg, mint a történeti szituációra reflektálás közvetítését.¹¹ Az Esztétika nyomtatott változatában főként a szerkesztő, Hotho felfogása érvényesül és válik a nagyközönség számára hegelivé: azaz hogy a művészet formái közül kiemelkedik a klasszikus, ennek felbomlásával a későbbi romantikus forma pedig devalválódik az érzékisége miatt.¹² Értelmezhető volt ez úgy is, hogy ha bizonyos kultúrákban a művészet elérkezik a lehetőségei határára, minden más művészetlenné válik; azonban ez az autentikusnak elfogadható – tehát Hegel saját írásai, és az előadásokon elhangzottak szerkesztetlen jegyzetei – források szerint nem az eredeti koncepció, hanem utólagos értelmezése annak.¹³

8 Weiss, János: Az igazi hegeli esztétika nyomában. *Holmi* XVII. évf. (2005) 6. sz. (jún.) 112–120.

9 Weiss, 115.

10 Weiss, 120.

11 Gethmann-Siefert, Annamarie: „Esztétika avagy a művészet filozófiája”. Hegel 1823-as berlini előadásai Hotho-féle lejegyzésének kiadásához. In: Hegel, *Előadások a művészet filozófiájáról*, 34.

12 Gethmann-Siefert, 32.

13 Gethmann-Siefert, 29.

Hegel az előadásokban többször visszatért rá, hogy mi a művészi alkotás, mi a művészet tárgya: a művészet a közvetlen világ és a tiszta gondolati világ között áll, a gondolatra utal, ennek kimondása a legfőbb rendeltetése a vallással és a filozófiával együtt,¹⁴ így mi ezt úgy értjük, hogy ha ennek a kritériumnak megfelelnek a modern alkotások, azok a művészet körébe fognak tartozni, így annak nincs vége. Ezt erősíti meg az a szöveghely is, amely szerint Hegel korában az igény is megváltozott a művészet tartalmát illetően, szabadabb lett a viszony a műalkotásokhoz:

„...fokozott mértékben [vált] szükségletünk a műalkotásokra való reflektálás. [...] A műalkotás ítéltalkotásra készlet bennünket; a mű tartalmát és azt, hogy az ábrázolás a tartalomnak megfelelő-e, gondolati ellenőrzésnek vetjük alá. Ebben a tekintetben a művészet tudománya számunkra sokkal inkább szükséglet, mint volt a régebbi korokban. Becsüljük és magunkénak valljuk a művészetet, de nem tekintjük a legvégső dolognak, hanem elgondolkozunk róla. Ez a gondolkodás nem arra irányul, hogy újra életre keltse a művészetet, mindössze arra, hogy a művészet teljesítményét megismerje.”¹⁵

Ez az új, alapvetően történelmi eredetű, művészettörténeti pozicionálása a kortárs művészetnek azonban még nem jelenti, hogy itt kezdődött a művészettörténet tudomány, de természetesen nem is független tőle.¹⁶ Ugyanis a művészettörténet tudomány két atyja nem mondhatni kifejezetten Hegel-tanítványnak, de ott voltak ezeken az előadásokon – tehát nem a szerkesztett Esztétika hatott gondolkodásukra első sorban –, ők Franz T. Kugler¹⁷ és Karl Schnaase.¹⁸ Nem csak Hegel elveitől, de az egymáséitól is sokban különböznek megállapításaik.

14 „A művészet legfőbb rendeltetése az, hogy képes legyen a gondolat kimondására, együtt a vallással és a filozófiával; mint a vallás és a filozófia, úgy a művészet is az isteni, a legfőbb szellemi kívánalmaknak kimondásának és tudatosításának egyik módja. A népek a művészetben legmagasabb rendű képzeteket összegezték; gyakran a művészet az egyetlen kulcs valamely nép vallásának megismeréséhez. Közbülső láncszem egyfelől a tiszta gondolat, az érzékfeletti világ, másfelől a közvetlenség, a jelenvaló érzés között; míg a gondolkodás ezt az érzéki régiót úgy mutatja be, mint valami túlsó világot. A művészet a két végletet kibékíti egymással; összekötő láncszem fogalom és természet között. E meghatározásban osztozik vallással és filozófiával; ám sajátos vonása, hogy még a magasabbrendűt is érzéki módon ábrázolja, és így közelebb hozza az érző természethez.” Hegel, *Előadások a művészet filozófiájáról*, 56–57.

15 Hegel, *Előadások a művészet filozófiájáról*, 58.

16 Karge, 4.

17 Német műtörténész, történetíró és költő; Stettin 1808. január 19. – Berlin 1858. március 18.

18 Német jogász és művészettörténész; Gdańsk 1798. szeptember 7. – Wiesbaden 1875. május 20.

Műveiket első sorban az 1830-as évekbeli romantikus források, az akkori intellektuális közeg befolyásolta, amelynek Hegel már csak posztumusz alakja volt.¹⁹ Mégis, több pontban összevethetőek ezek a művészettörténetet később alapjaiban meghatározó tézisek, mert ugyanarról a problémáról gondolkodnak másként: e tanulmányhoz egy aspektust emelünk ki ezek közül, a számukra kortárs és a jövőbeli művészet szerepéről alkotott véleményüket.²⁰

A közös kiindulópont tehát az volt, hogy a művészet egy nagyobb – leginkább szellemtörténeti – narratívába illeszthető fejlődéstörténet és nem zsenik életrajza, ahogy a Vasari-féle hagyomány addig tartotta. Időrendi sorrendben Kugler kezdte el kialakítani a művészettörténet egyik lehetséges elbeszélismódját. 1842-ben jelent meg kézikönyve,²¹ amely lexikonszerűen veszi sorba a művészeti emlékeket és az ehhez kapcsolt művészeket. A bevezetésben nem csak azt mondta ki, hogy a művészettörténet fiatal, felfedezetlen tudományterület, de azt is felvetette, hogy nehéz olyan földrajzilag értelmezett hálózatot rajzolni, amelyben minden egymástól elválasztani szükséges terület pontos határokkal szerepel.²² Kugler fő rendező elve tehát inkább területi és nemzeti, és bár a kötet alaposan bemutat minden művet, amelyet fontosnak tart a nemzeti stílustörténetek megalkotásához – mert a lényeg ez volt²³ – de egy kötetben belül eljutott a kortárs művészetig is; sőt javaslatot tett a jövő ideális művészetének milyenségére is. Ezt pedig azért tehette meg, mert Kugler szerint a – saját – kortárs művészete a konklúziója volt az addig leírtaknak; a művészet a 15. századtól számított fejlődés eredménye. Mégpedig három idea szempontjából:

19 Karge, 5.

20 Bár nem ebből a szempontból, de Kugler, Schnaase és a tanulmányban később hangsúlyosan megjelenő Semper, rajtuk kívül Violett-le-Duc és Mertens összehasonlítása már Ernst Gombrichnál is felmerült, amelyre Marosi Ernő is felhívta a figyelmet: Marosi Ernő: Az interpretáció problémái a középkori művészet történetében – fogalmi apparátus és kvalitások. *Ars Hungarica* XIII. évf. (1985) 1. sz. 31. (3., 4. lábjegyzet)

21 Kugler, Franz: *Handbuch der Kunstgeschichte*. Verlag Ebner & Seubert, Stuttgart 1842. Kiemeli: Karge, 7.

22 „das Ganze unsrer Wissenschaft ist noch gar jung, es ist ein Reich, mit dessen Eroberung wir noch eben erst beschäftigt sind, [...] da ist es schwer, oft fast unausführbar, ein behagliches geographisches Netz darüber zu legen und Provinzen, Bezirke, Kreise und Weichbilder mit saubern Farbenlinien von einander zu sondern.” Kugler, X. Kiemeli: Karge, 7.

23 Ennek hegeli megfelelőjéről bővebben az „Art and National Understanding” c. fejezetben ír Lydia L. Moland. Uő: *Hegel on Political Identity: Patriotism, Nationality, Cosmopolitanism*. Evanston, IL., Northwestern University Press 2011. 127–131.

a természet minél hívebb ábrázolása, a klasszikus – antik görög – és a középkori – Kugler nevezéktaiban germán – művészet újrafelfedezése.²⁴ A jövőre vonatkozó javaslata pedig arról szól, hogy a gótikus székesegyházak kell iránymutató példának tekinteni: ez volt a középkor legnagyobb művészeti teljesítménye, így ebből következően az építészet kell legyen a vezető művészeti ága minden más művészeti ágak, ha hasonló remekműveket akarnak alkotni a jövőben.²⁵ Az összes többi közt a kölni dómot tartotta a leginkább követendőnek, akkor is, ha az francia minták alapján épült a 13. században, azonban túlszárnyalta elődeit építészeti tökéletességben: a művészet különböző fajtáinak az építészeti terv kiteljesedéséhez szükséges összehangolt erőfeszítésben, rendet teremtve a kreatív káoszban; még így befejezetlenül is.²⁶

A művészettörténet másik atyja, Karl Schnaase Kugler könyve után egy évvel jelentette meg saját művét, a képzőművészet történetének első kötetét a tervezett kilencből.²⁷ Schnaase először majdnem feladta nyolc éve előkészítés alatt álló könyvének megírását, de végül úgy döntött, hogy annyira különbözik Kuglerétől, hogy érdemes megjelentetni, mert azok voltaképpen ki is egészíthetik egymást, és neki ajánlotta művét.²⁸ Schnaase a kézikönyv forma helyett teljes történetet akart írni; egyes művek elemzése és ebből nemzeti stílustörténetek felállítása helyett a szellem-történetbe illesztette a művészettörténetet, a művek keletkezéstörténetének kontextusát is leírva. Nem jutott a történet végére, azonban még a könyvek megjelenése előtt, 1831-ben programadó előadásorozatot tartott,

amelyben a jövő művészetének ideájáról is beszélt.²⁹ Először integrálta a német festészetet az európai művészet narratívájába, és antik, középkori modellek történeti gyökereit mutatta ki a – maga számára kortárs – düsseldorfi iskola festészetében. A kortárs és a jövő művészetének céljával pedig azt tűzte ki, hogy a Hegelnél elvesztett kultusz, az isteni és az emberi ábrázolása között ne kelljen választani, hanem szabad művészetgyakorlással jöjjön létre egy harmadik út.³⁰

A szabadság, felszabadulás tehát Kuglernél és Schnaasenál egyaránt előfordul, és Hegellel együtt a két művészettörténész abban is hitt, hogy a művészet története folyamatos fejlődéstörténet. Kiemelésre érdemesnek tartjuk, hogy ezzel a kereséssel azt kutatták tehát a művészet történetében, amit az emberiség történelmében a történelemfilozófusok nem találtak meg – bár az egyik nem következik a másikból, csak egyszerre történtek.

A hegeli, valamiféle megoldást is kínáló történelemfilozófia megszületése után a következő mérföldkő talán az egyik legismertebb filozófus, Friedrich Nietzsche írása, akinek 1874-ben jelent meg sokat mondó című tanulmánykötetében – a Korszerűtlen elmékedésekben – egyik leghíresebb tanulmánya, a Történelem hasznáról és káráról.³¹ Ebben ő már nem úgy lát morális csapdát, mint Hegel és elődei; ezzel a historizmus történelemfelfogásának, a múlt kreatív használatának elméleti alapjaira is rávilágít. Nietzsche nem a történelem értelemnélküliségétől tartott, hanem az egyensúly elvesztésétől: három igényt, tanulmányozási módot és történetírást különböztetett meg: a monumentális, az antikvárius és a kritikai szemléletet.³²

24 Kugler, 855–857.

25 „Die Kunst unserer Zeit ist überaus reich an Mitteln und an Kräften. Wenn diese Mittel und diese Kräfte, ein jedes nach seinem Maasse, einem gemeinsamen Ziele entgegengeführt werden; wenn sie sich dem gemeinsamen Stamme, der eigentlich monumentalen Kunst, wiederum anreihen; wenn vor Allem die Architektur wiederum eine selbständig lebenvolle Gestalt gewinnt, so haben wir von dem, was in unsern Tagen begonnen, das Höchste zu erwarten. Möge man die Bedeutung der Architektur, die seit Jahrhunderten fast vergessen ist, wiederum erkennen, und möge die Architektur selbst sich aufmachen, der Zeit wiederum voranzuschreiten!” Kugler, 860. Kiemeli: Karge, 7.

26 Így feloldotta azt az ellentmondást is, hogy a tudottan francia eredetű gótikát miért tartotta germán művészetnek. Karge, 8.

27 Schnaase, Karl: *Geschichte der bildenden Künste*. Buddeus, Düsseldorf 1843.

28 „So umgaben mich denn bei dem Erscheinen Ihres Buches schon die ziemlich angewachsenen Hefte vollendeter Abschnitte und weiterer Vorarbeiten. Dennoch war mein erster Gedanke, meinen Plan aufzugeben, der zweite reifte aber den entgegengesetzten Entschluss. Ich fand, dass unsere Arbeiten sich nicht im Wege stehen, dass sie vielmehr Verschiedenes gewähren, sogar in gewissem Sinne sich ergänzen.” Schnaase, VIII–IX.

29 Schnaase, Karl: Ueber die Richtung der Malerei unserer Zeit. Vorgetragen in der General-Versammlung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen 1831. *Morgenblatt für gebildete Leser/Kunstblatt* Vol. XII. (1831) No. 82. 325–328. folytatása: Nr.83.–[329]–336., vége: No. 85. 340. Kiemeli: Karge, 11.

30 „So entstand denn aus ihr die dritte Richtung, die unsrer gegenwärtigen Zeit, welche, ohne den Anspruch auf die höhere Bedeutung aufzugeben, von der Ansicht ausgieng, daß sowohl das Ideal als auch das Bedeutsame der Kunst verderblich sey, daß sie vor Allem unbefangen von allen einseitigen Ansprüchen seyn müsse. Diese freie Kunstübung hat alle Verdienste der frühern Richtungen sich anzueignen gestrebt: Studium der Antike und der Natur, Streben nach Schönheit und nach der Bedeutung des Inhalts, Heiterkeit und Ernst, alles ist gefordert und gestattet.” Schnaase, Ueber die Richtung der Malerei unserer Zeit, 325. Kiemeli: Karge 12.

31 Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück*. E. W. Fritzsche, Lipsce 1874.

32 Nietzsche, Friedrich: *A történelem hasznáról és káráról*. Akadémiai, Budapest 1989. 37–38.

Nietzsche kimondta, hogy nincs egy történelem, nézőpontok, narratívák vannak és „a tanulmányozásnak mindhárom fajtája csakis egyetlen talajon és egyetlen éghajlat alatt van a helyén: mindenütt másutt pusztító gyomként burjánzik”.³³ Tehát a három szemlélet egyenrangú, de ezzel a történelemnek már nem értelme, hanem haszna van, a legveszélyesebb, de egyben a „leghasznosabb” a monumentális történetírás. Nietzsche-nél az erők magukhoz ragadják és felhasználják a múltból azt, amire szükségük van, és fűtyülnek arra, amire nincs. Itt kezdődött az a hagyomány, ahonnan Nietzsche elődeinek és tanítóinak az egységes elbeszélés iránti igénye nem megkérdőjeleződött, hanem a történelem többféleképpen elmondható történeté-történetekké bomlott, bár még mindig a szabadság narratívája maradt.³⁴ A monumentális szemléletű történetírás a historizmus gyakorlati művészetében is értelmezhető.³⁵ A történelmi művészet bizonyos műfajaiban identitásképző és/vagy politikai célt szolgál az ilyen szemléletű mű, egy ismert forma ikonográfiai „gravitációjával”³⁶ a tartalomra is utal a befogadó számára, aki könnyebben megérti a közvetíteni kívánt üzenetet. A megrendelő ilyenkor a saját céljaira kiragad az egymás mellettinek ismert és elismert történelemből részleteket, azonosítja magát vele. Az építészettörténettel kapcsolatban ez úgy működik – ahogy arról már történt említés a tanulmányban –,

33 Nietzsche, 42.

34 Miklós, 22., 219.

35 Telesko, Werner: *Das 19. Jahrhundert – eine Epoche und ihre Medien*. Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2010. Telesko ezt a konkrét kapcsolatot nem emeli ki, az ismert formák újrafelhasználását főleg a hőszobrászások tekintetében vizsgálja. Azonban az építészetre alkalmazhatóságát azért tartjuk lehetségesnek mégis, mert művében először a korszak aktualizálási és historizálási akarat közti feszültséget oldja fel (29–32.) majd a historizáló művészetet mint egy célt szolgáló művészetet [Zweckkunst] nevezi meg (111–112.) (Nietzschének csak abban a kontextusban említi, hogy kritizálta, az antikvárius történelemszemlélet elburjánzását (119.)

36 Formai keret, amely az idők folyamán lassabban változik, mint a tartalom, amellyel megtöltik, pontosabban ez sokszor szándékos, hogy egy ismert formában alakítják ki az új témákat, így segítve a befogadót, hogy dekódolhassa, viszonyulhasson az ábrázoláshoz. Aby Warburg pátoz formulája nyomán (először az 1905-ben tartott előadásában) tárta a tudományos közönség elé az elméletet, amelyírásban is megjelent: *Der Tod des Orpheus. Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die Italienische Antike*. Den Mitgliedern der archäologischen Sektion der 48. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner zu Hamburg im Oktober 1905 überreicht von A. Warburg. Privatdruck Hamburg o.J. [1905] .) születtek a Mnemoszüné atlaszok, amelyek különböző korú, de hasonló képi megjelenítéseket helyeznek egymás mellé. Elméletét követői, elsősorban Erwin Panofsky és Ernst Gombrich fejlesztették tovább, az ikonográfia és ikonológia segédtudományok alapját képezte.

hogy a 19. század közepétől megjelenő új anyagokra, módszerekre és épülettípusokra simult ez az ismerős, jelentéshordozó forma, amelyet kreatívan használtak fel az alkotók.

A művészet tudományosságának kialakulása, megértése, leírása és kutatása – a 19. század közepétől egyszerre folyt annak modern igényekre való használatával. Építészeti elméleti munkák születtek építészeti tollából is,³⁷ hogy a stílusokat hogyan, mire kell és lehet használni, mi az eredetük, vagy milyen nemzeti karakter olvasható ki egy-egy nép művészetéből. Ha pedig a „népnek” nem volt sajátja, ha nem „választottak”, akkor hogyan lehet előállítani ezt a nemzeti stílust.

A művészeti írók stílusok versenyeként írták le a művészet történetét, ahol az egyes stílusok egyes nemzetek sajátjai is. Kugler és Schnaase kifejezetten a német néphez kötötte a gótikus stílust, akkor is, ha már tudták, hogy annak eredete nem német, hanem francia.

Ennek legismertebb példája a már említett kölni dóm, amely a század második felében a német egység jelképévé vált, a poroszok nemzeti kérdést csináltak belőle. A dóm kiépítésének ügye olyan társadalmi rétegeket fogott össze, amelyeknek addig nem volt egy konkrét, közös érdekük.³⁸ A jelenből visszatekintve számunkra már élesebben kirajzolódik, hogy a hagyományosan kiváltságos rendek – az akkoriban már létező parlamentek felsőházainak tagjai – a historizmusban kezdték el elveszteni addigi korlátlan vezető szerepüket, és a társadalom különböző csoportjai közül főleg a polgárság erősödött meg, a historizmus mondhatni az ő koruk. A sajtó és az alfabetizáció elengedhetetlenül szükséges volt ehhez az erősödéshez, amely azt az eredményt is hozta, hogy a művészetet megrendelő és értő-érdeklődő közönség is kiszélesedett a korábbi időszakokhoz képest.³⁹

Kuglerhez hasonlóan Schnaase nem csak a festészetben foglalkozott a kortárs és jövő művészetének ideáljával, hanem az építészetben is. Az 1831-es előadása már önmagában is jelezte, hogy a múlt gyökereiben egyszersmind a kortárs és jövő *szabad* művészetgyakorláshoz is kulcsot talált, ahogy ő fogalmaz:

37 A legjelentősebb Eugène Viollet-le-Duc (*Entretiens sur l'architecture*, 1863–72) és Gottfried Semper (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, 1860–1863). A magyarok közül Neő Béla volt az egyik első, aki írt erről a témáról (*A 19. sz. építőművészete*. In: *Magyar Mérnök és Építészegylet Közlönye* II. (1868) 2. sz. 126–187.).

38 Telesko, 87–88.

39 Telesko, 106.

„Diese freie Kunstübung hat alle Verdienste der früheren Richtungen sich anzeigen gestrebt“⁴⁰ Azonban a festészet körén kívül lépve, később az építészettel kapcsolatban is születtek írásai: 1858-ban és 1860-ban írt két cikksorozatot, amelyben kifejti a régi és a kortárs építészet viszonyáról kialakult véleményét. Az első cikk egy régészeti szaklap megjelenésével kapcsolatban az ott közölt épületeket, a középkori germán építészetet bemutató írás,⁴¹ amelynek előszavában Schnaase tisztázza mennyire élőnek tartja a kapcsolatot jelen és múlt közt,⁴² és amelyben a régészetet és a kortárs alkotást fiatal lakótársakhoz, kollégákhoz hasonlítja, akiknek közös az érdeklődésük, kicserélik tapasztalataikat és tudásukat, de az idő előrehaladtával meg kell alapítaniuk a saját egzisztenciájukat.⁴³ Két évvel későbbi cikkében⁴⁴ ismételve véleményét egy újonnan épült templom elemzése végén, hogy a művészetnek akkor is élőnek kell lennie ha régi stílust használ fel,⁴⁵ és a kiválasztott stílust csak akkor lehet preferálni, ha annak lokális gyökerei vannak.⁴⁶

40 Schnaase, 325. Kiemeli: Karge, 12. 30. lábjegyzet

41 Schnaase, Karl: Archäologischer Rückblick aus das Jahr 1857. *Deutsches Kunstblatt* [Stuttgart] IX. évf. (1858) május 144–148. és június 170–175.

42 Mivel a címe „Archäologischer Rückblick aus das Jahr 1857.” rögtön magyarázattal kezdődik, hogy ez hogy kerül egy kortárs művészettel foglalkozó lapba: „Diese Blätter sind vorzugsweise der „Kunst der Gegenwart” gewidmet. Heißt das aber, daß sie der Kunstgeschichte den Rücken wenden? Gewiß nicht! ... Die heutige Kunst ist eben nur die Nachfolgerin der früheren, sie hat ein nahes und lebendiges Interesse, mit ihr in Verbindung zu bleiben.” Schnaase, Archäologischer Rückblick aus das Jahr 1857, 144.

43 Schnaase, Archäologischer Rückblick aus das Jahr 1857, 144.

44 Schnaase, Karl: Die neue Kirche zu Callenberg im Königreich Sachsen. Nebt einer Vergleichung der Stilarten des cristlichen Kirchenbaues. *Christliches Kunstblatt* Vol. III. (1860) No. 1–2. 1–12. Kiemeli: Karge, 14.

45 „Allerdings müssen wir ihnen zugestehen, daß ein Zustand der Kunst, der eine solche Wahl nöthig macht, ein abnormer ist. Nicht blos bei den vorchristlichen Völkern gingen die Bauformen wie mit Naturnothwendigkeit aus ihren lokalen und socialen Verhältnissen hervor, sondern auch die christlichen Stilarten entstanden niemals durch Rückblicke aus die Vergangenheit, sondern stets mehr oder weniger unbewußt und unmerklich aus neuen Bedürfnissen und Anschauungen, denen zu Liebe man den unmittelbar überlieserten Baustil umgestaltete.” Schnaase, Die neue Kirche zu Callenberg im Königreich Sachsen, 9.

46 „Das Wichtige und Nöthige ist nur, daß unsre kirchliche Kunst auf ihre eigene Vorzeit, d. h. auf die der Renaissance vorhergegangene christliche und vaterländische Kunst, auf die des deutschen Mittelalters, zurückgehe, um nach der Verirrung dieser Zwischenzeit das Verständniß deutscher Andacht und deutscher Kunst wiederherzustellen. Dieser Zweck erfordert aber nicht jene ausschließende Wahl, sondern vielmehr freies Hingeben; es kommt uns nicht auf das gewordene Resultat, auf das 'opus operatum', sondern auf den Geist an, der in jener Kunst lebte und in den wir uns wieder hineinzuleben wünschen.” Schnaase, Die

Három középkori stílus került szóba, a gótikus, a román és a porosz kormány által preferált korakeresztény, úgynevezett bazilikális stílus [Basilikenstil]. Schnaase utóbbit azért kritizálta, mert a korakereszténységnek a germán területeken nem volt építészeti hagyománya.⁴⁷ A gótikus stílust túlságosan lezárt rendszernek tartotta, így a legjobbnak a román stílus mutatkozott számára, mert azt jobban fejleszhetőnek tartotta a kortárs és a jövő építészeti szempontjából.⁴⁸ A művészet történetének a tárgyalása pedig teljesen természetesen adódott mint regionális felosztás, hiszen a történet konstruálása nem feltétlenül egy objektíven válogatott, jelentősnek ítélt tárgyanyag vizsgálatából következett, hanem kimondva-kimondatlanul ab ovo a nemzetit is keresték a múltban, ez lett az elbeszélés szervező ereje. Így pedig kölcsönhatásban volt a jelen és a jövő nemzeti művészetének a kialakulásával is, hiszen a saját múlt felhasználásával akarták azt megalkotni.

neue Kirche zu Callenberg im Königreich Sachsen, 11.

47 „Die Denkschrift des preußischen Ministeriums vom Jahre 1852 (vgl. den Jahrg. 1858 d. Bl. S. 25) empfiehlt den Basilikenstil und in der That läßt sich Manches für ihn sagen; da er die Elemente der antiken Architektur in sich enthält, ist er unsern, aus der Renaissance hervorgegangenen Bauten und Baugewohnheiten weniger fremd. [...] Die apostolische Zeit hatte eben keine Kirchengebäude, wenigstens keine, die sich als solche auszeichneten; die Basiliken stammen schon aus andern Verhältnissen, [...] so sehr er uns auch in seiner historischen Erscheinung anziehen mag. Entscheidend ist aber für Deutschland, daß er hier nicht national ist; er trägt ein südliches Gepräge, [...] jedenfalls der Seele nicht den Andacht erregenden Eindruck macht, wie die auf unserem eigenen Boden entstandenen oder heimisch gewordenen Formen. Selbst in jener Frühzeit, als er beim ersten Erwachen der christlich – deutschen Nationalität aus Italien zu uns gelangte, verwandelte er sich sofort in den romanischen Stil; dieser ist also seine deutsche Gestalt, warum sollten wir ihn aufs Neue in der fremden Form bei uns einführen wollen?” Schnaase, Die neue Kirche zu Callenberg im Königreich Sachsen, 10.

48 „Der gothische Stil hat, ich Weiß nicht ob zahlreichere, gewiß aber eifrigere Anhänger; freilich aus verschiedenen Gründen [a franciák saját identitásukhoz tartozónak vélik, a rajnai hívő katolikus és evangélikus építészek pedig a kereszténység legtisztább kifejező formájaként tekintenek rá] von allen christlichen Bauweisen die am meisten durchgebildete, principiell Begründete sei, welche sich ans alle Falle, aus die reichsten und auf ziemlich einfache Bauten anwenden lasse und bei einigermassen ausreichender Kenntniß vor groben Mißgriffen bewahre, so ist dies eine bedeutende Empfehlung, der wir nicht widersprechen können. Jedenfalls steht ihm der romanische Stil darin weit nach, da er weder aus so seltem Principe ruhet noch so völlig durchgebildet ist. Allein freilich ist dieser Vorzug für unsere Zwecke ein zweideutiger; wir wollen uns an einen Stil der christlichen Vorzeit anschließen, aber doch nicht um ihn blos zu reproduciren und als ein unveränderliches Erbtheil zu bewahren, sondern um ihn uns völlig anzueignen und als unsern eigenen weiter zu fördern.” Schnaase, Die neue Kirche zu Callenberg im Königreich Sachsen, 10–11.

A germán területeken az 1820-as évek végétől jelentkező nemzeti stílus vitájában így elsősorban nem a retrospektív szempont volt a lényeg, hanem, hogy a modern építészetük *milyen legyen*: 1850-ben II. Miksa bajor herceg egy építészeti tervpályázatot írt ki, amelyben a „Miksa-stílust” szerette volna kialakíttatni, de ez a kísérlet nem járt sikerrel.⁴⁹ Schnaase a hercegnek eljuttatott írásában azt hangsúlyozta, hogy még a klasszicizmus és a romantika is a saját korát tükrözi jobban, nem az antikot és a középkort.⁵⁰

Az építészetnél maradván Schnaase mellett nem Kugler gondolatai következnek a továbbiakban, hanem egy meghatározó teoretikus építész írásai. Ő Gottfried Semper, aki élete végén, 1869-ben egy rövid írásban szólt konkrétan az építészeti stílusokról.⁵¹

Semper mint gyakorló építész nem akart koherens építészet-, művészet- vagy iparművészet-történetet írni. Azt viszont erőteljesen megfogalmazta, hogy a stílusra mi szükség: minden nemzeti-politikai elv saját tervszerűen átgondolt építészeti kifejezést szeretne.⁵² A stílusok kialakulását, eredetét vizsgálva Darwin evolúciós elméletének hatására már kétféleképpen tartotta elképzelhetőnek az elv építészeti kifejezéssé alakulását: lehetnek kezdeményezői ennek a stílustörékvésnek azok, akik kezükbe veszik az új építészeti stílus problémáit és gyakorlati úton megvalósítják, vagy a biológiai fejlődéshez hasonlóan alkalmazkodással, organikusan alakulnak ki a stílusok. Azonban a természetes fejlődési vonala mellett nem tett feltétlen hitet, hanem azt állította, hogy a monumentális műalkotások gyakran tudatosan megőrzik kultúrformáinak ellentmondásait.⁵³ Mégis inkább egy harmadik utat tartott a legrealisabbnak: hogy az alkotó ember szabad akarata hozza létre a stílusokat. Ebben pedig részt kap a hagyomány, a szükségszerűség és a célszerűség is. Semper írása korának, szellemi környezetének szülötte; gondolatmenetei összeegyeztethetők a korábban idézett filozófiai, művészettörténeti írásokkal.⁵⁴

49 A vitáról bővebben: Karge, 15–17.

50 Publikálatlan anyagok II. Miksa hagyatéka 77-6-90, Munich, Geheimes Hausarchiv München (Karge, 17. 40. lábjegyzet)

51 Semper, Gottfried: *Ueber Baustyle. Ein Vortrag gehalten auf dem Rathhaus in Zürich am 4. März 1869.* Verlag Friedrich Schulthess, Zürich 1869.

52 A befejezetlenül maradt *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik* I. kötetében (Verl. für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt, 1860. 397.)

53 És itt létezik folyamat nélküli ugrás – ebben az esetben visszafelé –, amelyet az evolúciós elmélet nem visel el.

54 Semper, Gottfried: Az építészeti stílusokról (1869) című írásának gondolatmenetének sorrendjében említjük őket, nem az összehasonlított gondolatok keletkezése szerint.

A művészettörténet jelenségei Semper szerint is a művelődéstörténethez hasonlóak, abban kapnak helyet,⁵⁵ amiben Schnaase állításai köszönnek vissza.

Semper szerint a történelem csak a társadalom kaotikus állapotairól számolhatna be irányító és rendező erők, hatalmas egyedi jelenségek vagy testületek beavatkozása nélkül⁵⁶ – itt Hegel álláspontjával értett egyet,⁵⁷ aki az empirikus történelmet nem hagyta értelmetlenné válni, akkor sem, ha ehhez kompromisszumokat kellett kötnie a racionalitás kárára. Semper ugyan nem említette írásában kifejezetten Hegelt, az azonban egyértelmű, hogy olvasta műveit. Hasonlóság és ellentmondás is előfordul bennük: egyrészt azt a Filaretenél először ábrázolt, hosszú évszázadokig ható építészeti traktátushagyományt,⁵⁸ amely szerint az építészet egy őskunyhóból származik, építészként igaznak tartotta, bár elmélete alakult abban a tekintetben, hogy a lakóépülettel, vagy a templommal kell kezdeni az építészeti műfajok leírását.⁵⁹ Hegel a földbe vájt üregből, vagy döngölőtuskóból eredeztetett építészet gondolatát költői képzelgésnek tartotta, amelynek alapja a valószínűség. Szerinte igazi művészeti alkotás csak akkor lesz az építészet, ha egy eszköz és előfeltételezett célja, hogy egy képet közrefogjon; egy zárt tér, amely elkülönít a természettől.⁶⁰

55 Semper, Gottfried: Az építészeti stílusokról (1869). In: *Uő: Tudomány, ipar és művészet.* Corvina, Budapest [1979] 103.

56 Uo.

57 Másutt még konkrétan kapcsolódik Hegelhez: „Nincsen új a nap alatt, minden létezett már! A filozófusok szerint a társadalom – ha egyáltalán halad – spirális menetben mozog: bizonyos pontról áttekintve az egészet, egy korszak eleje és vége egybeesik.” *Tudomány, ipar és művészet.* Javaslatok a nemzeti jellegű művészeti érzés ébresztésére (1851). In: Semper, *Tudomány, ipar és művészet*, 48.

58 Krufft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie: Von der Antike bis zur Gegenwart.* C. H. Beck, München 2013. 57.

59 §143 Gräkoitalische Tektonik, h) Holzarchitektur. Die Urhütte. In: Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik.* Bruckmann, München 1863. 275–277. később: „[...] die Baustyle gar nicht erfunden werden sondern nach den Gesetzen der natürlichen Züchtung der Vererbung und der Anpassung sich aus wenigen Urtypen nach verschiedenen Richtungen hin fortentwickeln ungefähr ähnlich wie es bei der Entstehung der Arten in den Reichen der organischen Schöpfung vorausgesetzt wird [...]” Semper, *Ueber Baustyle*, 9.

Bár az az elméletében sokkal fontosabb szerepet játszott, hogy az alapformák történeti fejlődésén keresztül értse meg az építőművészetet, hogy ebben a történetben a legjobb megoldásokra koncentrálva, a hasonlóságokat csoportosítva el lehessen jutni az eredőhöz és az egyszerűhöz. Gnehm, Micheal: »Kritik gegenwärtiger Zustände« als Ursprungskritik – zum dritten Band des Stil. In: Nerdinger, Winfried – Oechslin, Werner (eds.): *Gottfried Semper (1803–1879).* Prestel, München 2003. 315.

60 Hegel, *Előadások a művészet filozófiájáról*, 262.

Hegel ezen álláspontját képviselte Kugler is, aki éles kritikával illette Sempert, aki ezt évekkel később is okként emlegette, hogy miért fejezte be nagyívű elméleti munkáit.⁶¹

Azonban volt olyan gondolat, amely nagyon megragadta Sempert és nem állt távol Hegeltől: a ciklusokon alapuló fejlődés, amelyben a pusztulás előfeltétele a fejlődésnek.⁶² A formák változása, alakulása azonban spirálisan jelenik meg az építésznél és nem egyenes a fejlődés vonala, de a kultúrtörténetbe illik, azonos vele a művészettörténet is – ahogy Hegel is egységes szellemtörténetben gondolkodott.⁶³ Semper szerint a történelemnek nem csak értelme van, úgy ahogy Hegelnél, hanem:

„egyesek egymást követő műve, olyan egyeseké, akik megértették korukat és megtalálták a kor igényeinek megfelelő ezt alakító kifejezőmódot. Mindenkori, amikor egy új kulturális gondolat gyökeret eresztett és behatolt a köztudatba, ott az építészet állt szolgálatára, hogy igényeinek monumentális kifejezést adjon. Hatalmas civilizációs befolyását mindenkori felismerték, és műveit tudatos akarattal úgy formálták meg, hogy az uralkodó vallási, társadalmi és szociális rendszerek kifejezői legyenek”.⁶⁴

Azonban ezt a hatást nem maguk az építészek gyakorolták Semper szerint, hanem a társadalom nagy felbujtói [Regeneratoren der Gesellschaft] jelölték ki, hogy mikor van szükség a változásra.⁶⁵ Az építész szerepéről korábban is írt, 1834-ben. Ekkor hasonlította egy karvezetőhöz, aki át tudja tekinteni és mérlegelni az erők helyes eloszlását.⁶⁶ Ezek a gondolatok két szempontból is Kugler állításait erősítik meg: egyrészt Kugler kézikönyvében a művészet történetét egyes műtárgyak sorozataként írta le, másrészt a jövő művészetének összefogóját, „karvezetőjét” ő is az építészetben – ha nem is a konkrét építészekben – látta, amely kölni dómhoz hasonló, minden művészeti ágban egyaránt jelentős remekművet hozhat létre.

Azonban Semper a Schnaase részvételével megalkotni próbált „Miksa stílust” [Maximilian Styl] erős kritikával illette, mert szerinte tévesen abból indultak ki, hogy a stíluskérdés konstruálással oldható meg, nem pedig a művészeti szimbolika öröklődésével. Ezzel pedig csak babiloni káoszt okoztak.⁶⁷

Az építészet társadalmi beágyazottsága nem csak a stílus kialakulásával, üzenetközvetítő szerepével kapcsolatban vizsgálendő szempont, hanem az épület megítélésével kapcsolatban is. Semper erről is írt, mint hogy a historizmusban alakult ki és erősödött meg a pályáztatás, a verseny gyakorlata. Az erősödő polgárság korában, művészetében a különböző nemzetek, narratívák, stílusok létezését elismerték, de nem mindig éltek békében egymás mellett, egyenrangúan. A fajok, történetírási szemléletek, a stílusok versenyeztek egymással, ahogy a szabad piaci versenyben a polgárok. A 19. század közepén népszerű kiállításokon egymás mellett mutatkozott be minden náció és összehasonlítási alappá válhattak az ott felsorakoztatott művek, mint a nemzetek karakterisztikusan saját művészetének termékei. Versenyeztek szó szerint is a nagydíjakért, de átvitt értelemben az elsőbbségért is. Semper az 1851-es londoni világkiállításról szóló hosszabb írásában sokszor elemzi a francia és az angol művészet állapotát, és hasonlítja a némethez. Úgy látta fejlődniük kell, leírta, hogy miben és hogyan kellene követni a két nemzet példáját.⁶⁸ Semper az angol nép egyik jó tulajdonságának az „önkormányzatiságot” tartotta, hogy nem túrnek meg korlátlan uralmat maguk felett, ez pedig a szabad verseny abszolút térnyeréséhez vezetett a szigetországban. A versenyben pedig fontos, hogy ki ítéli meg mi a jó, ki a nyertes. Semper szerint ebben követendő példa Anglia: a minőség, a jó-ság megítéléséről mindig a megrendelő kell ítéljen. Akkor is, ha téved. Ha magánszemély a megbízó, akkor ő, ha állami megrendelés akkor a nemzet a legfőbb bírá.⁶⁹

61 Semper, *Ueber Baustyle*, 6.

62 A gondolat eredetéről, arról, hogy Semper összehasonlító építészetelméletében ez hogy jelenik meg, bővebben ír: Gnehm, 318.

63 Semper, *Ueber Baustyle*, 10.

64 Semper, Gottfried: Az építészeti stílusokról (1869). In: Semper, *Tudomány, ipar és művészet*, 103.

65 Semper, *Ueber Baustyle*, 11.

66 „Az emlékművek nyújtottak alkalmat a művészeknek arra, hogy egyénként nemes versenyben vagy közösen, sokféleképpen kapcsolódva egymáshoz mintegy kórusban működjenek. Az építész volt a karvezető, aki irányította a többieket, [...] az áttekintés és az erők elosztásának képessége, az eszközök viszonya és ökonómiaja iránti helyes érzéke miatt.” Előzetes megjegyzések (1834). In: Semper, *Tudomány, ipar és művészet*, 27.

67 „Sie gehen zumeist von der irrthümlichen Voraussetzung aus die Stylfrage sei eine vornehmlich konstruktive Frage und erkennen die ererbten Ueberlieferungen der Kunstsymbolik nicht an. Was sie dabei erreichten ist nichts als das zweifelhafte Verdienst zu der herrschenden babylonischen Verwirrung ihr Schärfflein beigetragen zu haben” Semper, *Ueber Baustyle*, 9.

68 *Tudomány, ipar és művészet*. Javaslatok a nemzeti jellegű művészeti érzés ébresztésére (1851). In: Semper, *Tudomány, ipar és művészet*, 33–72.

69 Semper, *Tudomány, ipar és művészet*, 61–63.

Szerinte káros, ha szakértői, akadémiai testületek joga az ítélet – mint például Franciaországban –, mert az rabbá teszi a művészetet, megváltoztathatatlan keretek közé szorítja. A rossz gyakorlat kialakulását is leírta: azok akik megrettentek a döntés felelősségétől át akarták adni a megítélés jogát, szakértők után kutattak, és akiket találtak, azok nem mindig voltak elég jók. Ez a hajsza szerinte sokszor káros tekintélytisztelést okozott, ezért nem megfelelő módszer az ítélet meghozatalára.⁷⁰

Az itt bemutatott gondolatokkal arra kívántunk rávilágítani, hogy a historizmus történelemfelfogásának megértése hogyan visz közelebb a művészeti-építészeti alkotások megértéséhez. Talán közelebb, mint bármelyik másik korszak művészetéhez. Ugyan a történelemfilozófia nincs feltétlenül közvetlen összefüggésben a művészi alkotás folyamatával, és a

művészek, ha foglalkoztak is ilyen kérdésekkel, ennek hatása műveik létrejöttében nehezen megfogható. Azonban úgy véljük, hogy a klasszicizmusban elkezdődött folyamat, a generációkon átívelő tudás tudományos rendszerbe foglalása a historizmus korában érte el az első csúcspontját. A történelemfilozófia értelemkeresése, a tudományos művészettörténet megszületése, a stílustörténet kezdete és a nemzeti stílusok felismerése vagy megalkotása a tudományos eredmények segítségével olyan korszellem jelenlétére utalnak, amely a polgárosodással, a szabad piaci versennyel, így a pályázatokkal is összefügg, és esszenciálisan jellemzi a historizmus korát.

A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

70 Semper, *Tudomány, ipar és művészet*, 69–70.

BIBLIOGRÁFIA

- Gnehm, Micheal: »Kritik gegenwärtiger Zustände« als Ursprungskritik – zum dritten Band des Stil. In: Nerdinger, Winfried – Oechslin, Werner (eds.): *Gottfried Semper (1803–1879)*. Prestel, München 2003.
- Hegel, G. W. F.: *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai III. A szellem filozófiája*. (Ford.: Szemere Samu) Akadémiai, Budapest 1981.
- Hegel, Georg W. F.: *Előadások a művészet filozófiájáról*. (Ford.: Zoltai Dénes) Budapest, Atlantisz 2004.
- Hegel, G. W. F.: *Eszétika*. (Ford.: Tandori Dezső) Gondolat, Budapest 1979.
- Karge, Henrik: Projecting the future in German art historiography of the nineteenth century: Franz Kugler, Karl Schnaase, and Gottfried Semper. *Journal of Art Historiography* Vol. V. (2013) No. 9. (Publikálva: ArtHist.net, 2013. dec. 3.) <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/karge.pdf>> [megtekintve: 2018. január 14.]
- Kruft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie: Von der Antike bis zur Gegenwart*. C.H.Beck, München 2013.
- Kugler, Franz: *Handbuch der Kunstgeschichte*. Verlag Ebner & Seubert, Stuttgart 1842.
- Marosi Ernő: Az interpretáció problémái a középkori művészet történetében – fogalmi apparátus és kvalitások. *Ars Hungarica* XIII. évf. (1985) 1. sz. 31-52.
- Miklós Tamás: *Hideg Démon*. Kalligram, Pozsony, 2011.
- Moland, Lydia L.: *Hegel on Political Identity: Patriotism, Nationality, Cosmopolitanism*. Northwestern University Press, Evanston IL., 2011.
- Németh Lajos: A mű történeti modelljei. In: Szalay Károly (szerk.): *Minerva baglya*. Magvető, Budapest 1973. 27-49.
- Nietzsche, Friedrich: *A történelem hasznáról és káráról*. Akadémiai, Budapest 1989.
- Schnaase, Karl: Archäologischer Rückblick aus das Jahr 1857. *Deutsches Kunstblatt* [Stuttgart] IX. évf. (1858) május 144–148. és június 170–175.

Schnaase, Karl: Die neue Kirche zu Callenberg im Königreich Sachsen. Nebt einer Vergleichung der Stilarten des cristlichen Kirchenbaues. *Christliches Kunstblatt* Vol. III. (1860) No. 1–2. 1–12.

Schnaase, Karl: *Geschichte der bildenden Künste* (I. kötet). Buddeus, Düsseldorf 1843.

Schnaase, Karl: Ueber die Richtung der Malerei unserer Zeit. Vorgetragen in der General-Versammlung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen 1831. *Morgenblatt für gebildete Leser/Kunstblatt* Vol. XII. (1831) No. 82. 325–328. folytatása: Nr. 83.–[329]–336., vége: No. 85. 340.

Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aestetik* (I. kötet). Verl. für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt 1860.

Semper, Gottfried: *Tudomány, ipar és művészet*. Corvina, Budapest [1979].

Semper, Gottfried: *Ueber Baustyle. Ein Vortrag gehalten auf dem Rathhaus in Zürich am 4. März 1869*. Verlag Friedrich Schulthess, Zürich 1869.

Telesko, Werner: *Das 19. Jahrhundert – eine Epoche und ihre Medien*. Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2010.

Warburg, Aby: Der Tod des Orpheus. Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die Italienische Antike. Den Mitgliedern der archäologischen Sektion der 48. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner zu Hamburg im Oktober 1905 überreicht von A. Warburg. Magánkiadás, Hamburg [1905]

Weiss János: Az igazi hegeli esztétika nyomában. *Holmi* XVII. évf. (2005) 6. sz. 112-120.

Rousseau levele Voltaire úrhoz. (Ford.: Kis János) In: Rousseau, Jean-Jacques: *Értekezések és filozófiai levelek*. (Vál.: Ludassy Mária) Magyar Helikon, Budapest 1978.

MARÓTYZ KATALIN

A BME Építészmérnöki Kar Építészettörténeti és Műemléki Tanszékének adjunktusa, építészmérnök, műemléki szakmérnök. Kutatási területe a historizmus építésze és a Bauforschung.

E-mail: marotzy@gmail.com

NÉMETH NÓRA

A BME Építészmérnöki Kar Építészettörténeti és Műemléki Tanszék PhD hallgatója, művészettörténészként végzett 2012-ben. Jelenlegi fő kutatási területe az építészeti pályázatok, különös tekintettel az egyházi építészetre, építészettörténet-elméletre.

E-mail: naemeth_nora@mailbox.hu

HISTORY OF ART AND THE HISTORICISM – GERMAN ART PHILOSOPHICAL BACKGROUND OF THE ERA

Understanding the sense of the history of Historicism brings us closer to the understanding of the creation of art- and architectural works. At this time the first important architectural competitions were organised, and with examining them we could draw remarkable conclusions. These consequences can be interpreted beyond the narrowly taken subject. The acquisition of scientific knowledge across the generations began at the end of the 18th century. And this process reached its first culmination in the era of Historicism, when rationalism may influence art works. The Hegelian sense of the historical philosophy, the birth of scientific art history lead partly by Kugler and Schnaase, the Semperian genesis of the style and the recognition or the creation of the national styles were based on the results of the scientific studies essentially characterizing the age of Historicism.

Keywords: historicism · architecture-theory · Semper, Gottfried · Kugler, Franz · Schnaase, Karl