

MAROSI ERNŐ

„Wahlverwandtschaften”

Nemzeti művészet-koncepciók és középkori művészet*

A középkor művészetének újra el- és felismerése a XVIII. század végétől és a XIX. század elejétől kezdve a nemzetek történeti kategóriáinak keretében történt, és máig a nemzeti kultúra előzményei között tartjuk számon. Johann Gustav Droysen (1808–1884) már a XIX. század közepén felfigyelt arra a paradoxonra, hogy bár a képeket nem olyan összefüggésre készítették, amelyben a művészettörténet állítja őket, mégis, anélkül, hogy festőik ennek tudatában lettek volna, kontinuitást mutatnak.¹ Ez nemcsak az egymásutánjukból látszólag adódó „fejlődésre” vonatkozik, s nem is csak a korokban még nem létező, modern művészet-fogalom alkotta közegükre, hanem abban is, hogy a nemzetek történetére vonatkoztathatók. Ez a művészettörténet objektivitását – s példáján a történeti megismerés objektivitását is – érintő kétkedés volt a kiindulópontja Wilhelm Diltheynek (1833–1911) a történelem szellemtudományi konstrukcióiról szóló téziseiben. Ő 1883-ban a szellemtudományi kijelentések három fajtájaként a tényeket, teorémákat, valamint az értékítéleteket és szabályokat határozta meg, miközben „az értékítéletek és imperatívuszok gyökerüket tekintve is elkülönítettek maradnak a valóságról szóló kijelentésektől”.² Max Weber (1864–1920) 1904-ben a társadalomtudományi és szociálpolitikai megismerés „objektivitását” tárgyalva, az ideáltípusok és az értékítéletek tudományos kritikájának fontosságát emelte ki.³

A fenti három név csak a kezdetén áll annak a XX. századi nagy metodikai fordulatnak, amely a művészettörténeti megismerést éppúgy, mint minden társadalomtudományi és történeti kijelentést az interpretáció elve alapján megkülönböztette a természettudományos metodikától. Ennek tárgyalása itt nem feladat, a sokszor kifejtett elvre csak emlékeztetnem kell. Közép-európai régióink művészettörténeti historiográfiájában e kérdések vizsgálatának különösen nagy figyelmet szentelt a pozsonyi Jan Bakoš, aki a történeti relativizmus megjelenését a művészettörténet-írásban szükségszerű előzményeket követő fázisnak tekintette.⁴ Kiindulásul – részben, mert ebben a körben ez az anyag közismertnek mondható – a művészettörténet magyar historiográfiájából idézek példákat. Persze, ez csak látzat lehet, ugyanis egyértelműen *nostra res agitur*: nem igen vonhatjuk ki magunkat a megállapítások hatálya alól: egyrészt, mert valamennyien valamely historiográfiai tradícióban állunk, másrészt, mert nem a világtól

elzárva, hanem publicisztikai közegben, megrendelésre dolgozunk.

Henszlmann Imre (1813–1888) már 1846-ban, *Kassa városának ó-német stílusú templomairól* írva, meglehetősen különös módon járt el, lényegében mellőzve azokat a várostörténeti tényeket, amelyekkel pedig a városi levéltárban könnyedén megismerkedhetett volna. Minden megtett – s utóbb még érveket is gyűjtött ennek érdekében – azért, hogy városának műemlékeit az Árpád-korból eredeztethesse. Aztán nagy érdemeiket tulajdonított felépítésükben az Anjou-házbeli királyoknak, s végül Mátyás király korának, holott ehhez fel kellett függesztenie ízlésbeli és teoretikus pejoratív ítéletét a „hanyagló” későgótikával szemben. Egyedül a Zsigmond-korral, a templom látható részeinek tényleges keletkezési idejével nem számolt, holott a város gazdasági virágzásának is ekkor volt a csúcspontja. Az említett történelmi súlypontokon, amelyek megfeleltek a történelmi köztudatnak – mondhatni: balszerencséjére, mert monográfiáját nem készíthette el – nem változtatott. Idővel egyedül az Árpád-korra fordított nagyobb gondot, de bonyolult leszámaztatási és fáziskézési teóriáival lényegesen kisebb közönségsikert aratott, mint például Ipolyi Arnold (1823–1886), aki nagyobb figyelmet fordított a hazai viszonyokra, például a rendi társadalmi és alkotmányos fejlődésre, és erősebben hangsúlyozta a hazai művészi kreativitás szerepét is.

Henszlmann végső soron hegeli eredetű stílustörténeti gondolkodásában jellemző módon „törvények” játszották a vezető szerepet: mindenekelőtt az úgynevezett *creatio*, vagyis a stílusok határozott eredet helyének meghatározása, illetve a *propagatio*, az elterjedés folyamata.⁵ Ez az elképzelés, együtt a „hatások” feltételezett mechanizmusával, a stílustörténet alapvető eleme, és környezetünkben mindenütt ahhoz a törekvéshez vezetett, hogy direkt kapcsolatot mutassanak ki valamely elsődleges kreatív központhoz – valójában a stílustörténeti konstrukciók prototípusaihoz: Normandiához, Burgundiához, Provence-hoz, Párizshoz, Modenához, Velencéhez, Speyerhez, Regensburghoz, Bamberghez, Naumburghoz stb., stb. – de semmiképpen sem Közép-Európa így a recepció elsőbbségéért versengő országai között. A harmadlagosságért kárpótlásul felkínált másodlagosság persze csekély vigasz lehetett a XIX. századi igényeket historizáló nemzeti ambíciók számára. Ezeknek több esélyt kínált az autochton kreativitás

* A Teleki László Alapítvány 2010. április 23-i, balatonfüredi *Pusztuló emlékek Közép-Európában* című nemzetközi tudományos konferenciáján elhangzott előadás alapján.

elképzelése, amely persze szintén valamilyen egyformaságot tételez fel: a művészeti formák eredetét az ősművészet Gottfried Semper (1803–1879) által feltételezett technikai bázisán. A közelmúltban Sinkó Katalin tisztázta az ősművészet és a népművészet azonosításának jelentőségét,⁶ amelynek inspiratív erejét a költészet vagy a zenetörténet is bizonyítja. Josef Strzygowski (1862–1941) egyenes vonalú evolúciót alkati sajátosságokkal helyettesítő ún. „összehasonlító művészettudományának” nagy és tartós hatása ezen alapul.

Strzygowski 1929-ben, a *Die altslawische Kunst* előszavában azzal büszkélkedett, hogy „Amit ma a szlávok érdekében teszek, tegnap megtettem a germánok illetve a németek, az angolszászok, norvégok és a finnek érdekében.”⁷ Strzygowski ösztönzéseinek nagy szerep jutott a Kárpátok vidékei népi – köztük faépítészeti – tradícióinak kutatásában: felidézhetőek itt például Wladimir Sas-Zaloziecki, de módszerének más lengyel követői is,⁸ a román úttörők közül pedig Coriolan Petranu⁹ munkái. A horvát művészettörténetben sajátos volt a Strzygowski által az *Altslawische Kunst*-ban javasolt történeti modell sorsa. Ljubo Karaman 1963-ban ugyan Strzygowski elképzeléseiből indult ki, de Alois Riegl (1858–1905) tanítására hivatkozva a formális elemzés szükségességét hangsúlyozta. A provincia elszigetelt művészeti jelenségeit igyekezett felértékelni, miközben különbséget tett a nagy kulturális központok, a provinciális művészet, a sokféle hatásokra nyitott határterületek és a perifériák művészete között, fogalomrendszerével megnyitva az utat a centrumok és perifériák modern kutatása előtt.¹⁰

A román művészettörténet-írás tendenciáinak áttekintését nagyon megnehezíti, hogy itt – ellentétben más közép-európai országok irodalmával – a virágzó nekrológ- és megemlékezés-irodalom kivételével – a művészettörténet-írás historiográfiai önreflexiója egyelőre rendkívül hézagos. Nem kisebb és tartós volt a hatása a bécsi iskolának a tudományként az első világháború után jórészt Petranu által megszervezett román művészettörténetre, amelynek alapelveit jórészt ő alakította ki, a három nemzet művészetének párhuzamos fejlődésében, a bizánci hagyomány meghatározó szerepében s a népművészetben megnyilvánuló sajátosságok alapvető fontosságában. A Budapesten otthonos Petranu az 1930-as években már Bartók Béla példájára is hivatkozott. Strzygowski iskolájából került ki Virgil Vătășianu (1902–1993) is.¹¹

Petranunál korán megtaláljuk a francia párhuzam keresését is. Ebben a hagyományos francia középkor-kutatás tekintélyei mellett főként Henri Focillon (1881–1943) játszott szerepet, akitől a román kollégák, mindenekelőtt a fiatal George Oprescu (1881–1969), aki varázslatos, szuverén és nagyúri szellemét aggkoráig megőrizte, hamar, már 1923-ban kivívták a *Les Latins du Danube* minősítést, s aki Románia művészetének 1925-ös párizsi kiállítása, romániai akadémia tagsága révén éppúgy kulcsszerephez jutott, mint alapvetően formaevolúcióra alapozott módszerével. A másik nagy

tekintély Puig i Cadafalch (1867–1956) volt, aki nem habozott megállapítani, hogy a *premier art roman* igen későn, még a XVI. században is jelen van Moldávia építészetében.¹² Hasonló orientáció – Henri Focillon s a francia bizantinista iskola Magyarországon inkább sporadikusnak mondható hatása jellemezte a két világháború közötti román művészettörténet-írást: I. D. Ștefănescu (1886–1981) szintéziseit.¹³ Ștefănescu Focillonon kívül Charles Diehlre (1859–1944) és Gabriel Millet-re (1867–1953) hivatkozott. Munkái – nem utolsósorban Virgil Vătășianu nagy összefoglaló munkájának tekintélye erejével – maig meghatározzák különösen a középkori képzőművészet egységes, az újkori román nemzetállam historizálásának megfelelő művészettörténeti konstrukcióját.¹⁴

Strzygowski az *Orient oder Rom* vitájában Riegl abszolút evolucionizmussal szemben kínálta a bizánci művészetnek mint a Rómától független, egyházszervezeti önállóságukat éppúgy, mint nemzetállami kötődésüket az autokefáliában meglehetősen ortodox egyházak számára nyitott külön útnak alternatíváját. Ilyen, az itáliai művészeti irodalom hagyományának ellentmondó külön utak nagy hatású mintáit kínálta ugyanebben az időben Louis Courajod (1841–1896) is, a burgundi – „franko-flamand” protoreneszánsz tézisével, s már az 1880-as években az *École du Louvre* előadásain megfogalmazott elgondolásaitól bizonyára nem függetlenül, August Schmarsow iskolája is. Az ő tanítványa, Kurt Gerstenberg (1886–1968) 1913-ban adta ki disszertációját *Deutsche Sondergotik* címmel.

A magyar művészettörténet-írás a maga külön útját mindenekelőtt a „magyar Trecento” dédelgetett koncepciójában találta meg, s ez vezetett az Anjou-kor jelentőségének – olykor forszírozott datálásokkal is alátámasztott – hangsúlyozásához. Az itáliai és a magyar lelki alkat és „józan” szemléletmód rokonságának elképzelésére alapozott magyar protoreneszánsz ábrázolását tudvalevőleg Gerevich Tibor (1882–1954) kezdeményezte, Genthon István (1903–1969) tervezte, s Dercsényi Dezső (1910–1987) valósította meg az 1941-es *Nagy Lajos korában*, de Balogh Jolán (1900–1988) művei – különösen 1943-ban az *Erdélyi reneszánsz* egyedül megjelent első kötete – bizonyítják, hogy a koncepció a Hekler-iskolától sem volt idegen. Gerevich – ellentétben Hekler Antallal (1882–1940) – ahol tehetett, óvott a „német szobatudománytól”, és programmatikus érvénnyel is a – Julius Schlosser (1866–1938) által tudomány előttinek jellemzett – itáliai művészeti irodalmi hagyomány követését szorgalmazta.¹⁵ Főművében, az 1938-as *Magyarország románkori emlékeiben* alapvetően az itáliai – és mellette a franciaországi – művészet stílustörténetéhez igazította a magyarországi középkori művészet előtörténetének összképét is, és – igen következetesen – fenntartással kezelte az autochton fejlődést látszólag megszakító közvetlen itáliai művészeti importot Mátyás király udvarában.¹⁶

A Gerevich Tibor által követett út sem az itáliai reneszánsz hagyományos, hármas periodizációjában (a *maniera greca* után: *rinascita* – *maniera sicca* – *grazia*), sem a XX. századi olasz művészettörténet-írás követésében (metodikai támpontjai például Carlo Ragghianti, Lionello Venturi, Pietro Toesca, az esztétikai: Benedetto Croce) nem egyedülálló.¹⁷ Sajátos párhuzama – abban is, hogy szintén volt római iskolája, nagy hatású titkáráként Vătăşianuval – Románia volt.¹⁸ Az itálóbizánci művészet konstrukciójának, amely részben Strzygowski korai Cimabue-értelmezésén is alapul, másik párhuzamát a XX. századi orosz művészettörténet-írás dolgozta ki. Mihail Alpatov (1902–1986) és Viktor Lazarev (1897–1976) volt a legnagyobb hatású tanítója annak a tételnek, amely ahhoz hasonlóan, ahogyan Itáliában végbement a *maniera grecát* követő fordulat, számolt egy Itáliától független orosz protoreneszánsz fejlődéssel s ennek ugyancsak a Nyugattal párhuzamos késő középkori fordulatával.¹⁹ Ennek a szláv protoreneszánszról szóló fejlődés-elképzelésnek historiográfiai elemzése hiányzik ugyan, de jelentős szerepet játszik például a szerb művészettörténet-írásban is. Mindenesetre, megkülönböztethető attól a kutatási iránytól, amely – különösen Macedónia és Szerbia bizánci udvari jelenségeket őrző festészeti emlékegyéből – alapján foglalkozik az itáliai késői dugento és korai trecento által befogadott modern bizánci stílusimpulzusok kérdéseivel.

Gerevich Tibor Bologna festészettörténetének jelentős specialistája volt, és korai tanulmányaitól kezdve hangsúlyozta a város művészeti tradíciójának jelentőségét. Ebben fontos szerepet játszottak azok a korai tanulmányai, amelyekben felismerte a trecento bolognai iskolájának gyökereit az ott az 1300 táján lezajlott átmenetben a bizáncias stílus és a trecento festészete között. Ebben lényegében a Dante *Purgatóriumában* említett két miniátorról szóló hely értelmezése vezette.²⁰ Felfogása éles ellentétben állt azokkal a Max Dvořák (1874–1921) által megfogalmazott tézisekkel, amelyeknek középpontjában a toszkánai festészet nápolyi-avignoni hatásai voltak, éppúgy, mint szerepük a IV. Károly-kori prágai udvari művészet kialakulásában, amelynek teóriája a művészettörténet dvořaki historizálásának legelső példája.²¹ Gerevich módszerbeli különvéleménye utóbb soviniszta színezetű szembenállássá éleződött, amikor Hoffmann Edithet (1888–1945) azért fedtte meg, mert „a magyar miniatúrafestészet egyrészt érthetetlen nagylelkűséggel, tévesen, indokolatlanul áldozta fel a cseh gyarmatosításnak.”²² Abban kétségtelenül igaza volt, hogy a cseh származású Dvořák hatása igen jelentős volt a fiatal csehszlovák állam művészettörténetére – éppúgy, mint mindenütt a monarchia utódállamaiban (elegendő Szlovénia és Horvátország példáját idéznünk), kivéve Magyarországot, amelynek Dvořák-iskolája ekkor nagyrészt már emigrációban élt. Érzékelhette azt is, hogy egyfajta művészettörténeti kisantant is formálódott, a cseh-horvát-szlovén nyelvi és származásbeli rokonság

részben historiográfiai hagyománya alapján. Mindez azonban nem elégséges magyarázat arra, hogy a stílusnak konstans nemzetkarakterológiai vonásokra való redukálása nemcsak a szellemtörténeti módszert, hanem a tulajdonképpeni stíluskritikát is diszkreditálta a két világháború közötti magyar művészettörténet-írás nagy részében – magától értetődően persze az egyetemes művészettörténet múzeumi gyűjteményei kivételével.

Másrészt viszont a csehországi középkori művészettörténeti kutatás helyzete sem volt egysíkú. A művészettörténet XIX. századi kezdeteitől fogva feszült a prágai egyetem német és cseh tanszékei közötti ellentét,²³ s Dvořák hagyományának is mind a csehszlovák, mind a szudétanémet művészettörténet-írásban volt folytatása. Előbbiben a bécsi művészettörténeti iskola tudatos követésével mintegy a reszpublika hivatalos reprezentánsaként és egyben a XX. századi modernizmus képviselőjeként lépett fel Vincenc Kramář (1877–1960), és az ő cseh képtár-alapításával egyidejűleg indult útjára Antonín Matejček (1889–1950) munkáival a cseh középkori festészet kutatása.²⁴ A bécsi iskola hagyománya nyilvánvalóan fontos szerepet játszott a „csehszlovák művészetnek” mint multietnikus egységnek két világháború közötti konstrukciójában.²⁵ Hamarosan a Károly-egyetem szudétanémet irányzatához járultak a német *Drang nach Osten* törekvései, a harmadik birodalom intézményes támogatásával,²⁶ majd a cseh protektorátus hivatalos propagandaeszközeként. Wilhelm Pinder (1878–1947) szerepe Közép-Európa középkori német települési területei művészeti emlékeinek a német művészettörténetbe sorolását célzó erőfeszítésekben és publikációs vállalkozásokban éppolyan ismert, mint például Otto Kletzl (1897–1945) munkássága a Parler-művészet kutatásában, vagy Dagobert Frey (1883–1962) műtárgyablásaival párhuzamos művészetföldrajzi koncepciója.²⁷ Nemcsak Pinder teóriái (például a kolozsvári Márton és György Szent Györgyszobráról), hanem az Oskar Schürer és Erich Wiese által írott *Deutsche Kunst in der Zips* és a Viktor Roth írásain alapuló *Deutsche Kunst in Siebenbürgen*²⁸ is közvetlenül érintették a magyarországi művészettörténet-írást, amint erre Gerevich Tibor azonnal reagált.²⁹ Ekként a középkori művészet csehszlovák konstrukcióját (amely például Václav Mencl [1905–1978] publikációiban s mindenekelőtt a szlovákiai művészet 1938-as, Šourek-féle kiállítási koncepciójában³⁰ nyert kifejezést) egy olyan közép-európai művészetföldrajz váltotta fel, amely alapvetően a német „életteret” felelt meg.³¹

A nemzetiszocialista vagy legalábbis hivatalos német művészettörténet hagyatékának sajátos utóélet jutott: sorsa az elsajátítástól az elutasításig változatos formákat öltött. Mindenekelőtt ilyen a *Parlerzeit* fogalma. Peter Parler – csehül Petr Parlér – úgy vált korszakfogalommá a két világháború között, ahogyan például Dürer a *Dürerzeit* kifejezésben (nem függetlenül Pinder generáció-fogalmától), s úgy – a *Rembrandtdeutsch-*

hoz hasonlóan – idegen környezetből kiemelkedő német zsenivé, ahogyan Veit Stoss – lengyelül: Wit Stwósz – is. Kletzlnék a Parler-család genealógiájára alapozott történeti összképében fontos szerepet kapott a későbbi építész mesterkönyvekben is szereplő *Juncker von Prag* mint generációs fogalom – ennek csehre fordítása: *Pražští Panicové* – gyakorlatilag a lágy stílusnak generációs jelenségeként való minősítését jelentette (itt újabb speciális terminológiai probléma kapcsolódik a *schöner Stil* illetve *krásný sloh* megnevezés érvényéhez az „internacionális stíluson” belül).

Mindezeket a – nem pusztán terminológiai – problémákat igen világosan és tudatosan kezelte 1962-ben megjelent alapvető szobrászattörténeti szintézisében Albert Kuttal (1904–1976).³² Az ő tágas perspektívája volt az egyik fontos alapja a parleri szobrászat stílusváltozatai közötti különbségtételnek (a két prototípus: „maga” Peter illetve Heinrich [IV.] Parler, „akiknek” megkülönböztetésében Gerhard Schmidtnek (1924–2010) jutott meghatározó szerep). Ez az elválasztás nemcsak stíluskritikai kérdés, hanem egyben a XIV. századi internacionális udvari kultúrába való beilleszkedésnek illetve a lágy stílus eredetének problémája is. E tekintetben ismét Gerhard Schmidt játszott fontos szerepet, aki eredetileg a *Pelican History of Art* tervezett XIV. századi szobrászati kötetét előkészítve vállalkozott a XIV. századi szobrászat nemcsak közép-, hanem teljes európai kontextusban való vizsgálatára.³³ Innen indult ki Bécs és a kezdetben Parler-hatások leteleményeseiként számon tartott hercegi műhelyek önálló jelentőségének igazolása. A hangsúly egyértelműen Prága normatív központ-szerepének értékelésére került, s még bonyolultabban érvényesült a IV. Károly-kori festészetnek illetve ennek a helyi előzményekhez és tradíciókhoz való viszonyának kutatásában, amelynek elemzésétől itt el kell tekintenünk. A szobrászat-történetben nyilvánvalóbb is a konfliktus. 1974-ben, amikor Karl Heinz Clasen (1893–1979) „a Szép Madonnák mesterének” monográfiáját publikálta, a német *Sondergotik* tradícióját követve s a *Drang nach Osten* szellemében, a műveket egy Rajna-vidék – Kelet-Poroszország – Szilézia – Prága feltételezett vándorlási útvonalon rendezve el,³⁴ Kuttal azonnal hevesen reagált a prágai központ védelmében: Clasen eljárása – joggal – „a régi rossz időkre” emlékeztette.³⁵ Ugyanakkor ennek az egy-közpon-túságnak téziséét már akkor sem lehetett fenntartani.

1978-ban a nagy kölni Parler-kiállítás alkalmával éppen e kérdésben alakult ki nevezetes és éles politikai színezetű történészvita Ferdinand Seibt (1927–2003) és Jiří Spěváček (1923–1996) között arról, milyen értelemben tekinthető a XIV. századi Prága központnak, illetve a birodalom fővárosának.³⁶ Ezt a kérdést a kiállítás a lehető legbölcsebb pragmatizmussal elkerülte, amikor címébe az összes lehetséges fogalmat felvette: *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Ez a cím ugyanis tar-

talmazta a *Parlerzeitet* és a szép stílust ugyanúgy, mint a Luxemburgiak korát, egy fél évszázad senki által komolyan nem vett, önkényes lehatárolását, valamint Európát, amelynek térképe nagyjából meg is jelent a kölni Kunsthalléban, akár egy világkiállítás nemzeteknek szánt boxaiban. Kölnben ezen a címen így humorizáltak: „Die Parler und das schöne Spiel”. Azóta sok minden változott, részben megoldódott, részben árnyalódott és bonyolódott. A történész-vita kérdése azonban ma is él, s alighanem innen ered az a fogalom, amelyet 2006-ban, a New York-i *Prague. The Crown of Bohemia 1347–1437* című kiállítás kínált fel, a Pinder *Kaiserzeit* fogalmát (nála a XIV. század a *Bürgerzeit* lenne!) s vele a *translatio imperii* középkori államelméleti gondolatát egyaránt felidéző *imperial style*.³⁷

„A művészet az uralkodás eszköze” – a 2006-os prágai tanácskozás címét nyersen egyenes kijelentő mondatá alakítva, ahhoz a megállapításhoz érkezünk, hogy alighanem a művészettörténet, a műemlékvédelem és a múzeumügy is, akár tudatosítjuk, akár nem. Prágában 2006-ban hazai használatra a császárság mellé a középkori titulátúra szokásos vallásos fordulatát: „Isten kegyelméből” is kitétték. Ez kifejezetten emlékeztet a *cuius regio, eius religio* elvére, és magyarázza, miért van aktualitása ismét a művészetföldrajz – úgyszólván náci-tlanított – módszerének. Különböző koncepciók állnak szemben egymással: csak a XIV–XV. századi császársághoz és művészetéhez való viszony tekintetében bizonyosan az legutóbbi időkig a modern állam-nemzet művészettörténeti tükörképét elutasító Ausztria középkor-képében, az új szuverén nemzetállamoknak, Horvátországnak és Szlovéniának erőteljesen a gótikára koncentrált reprezentációjában. Mi sem vagyunk kivételek: a Prágával akaratlan konkurenciába került 2006-os budapesti kiállítás-vállalkozás ugyancsak a *rex et imperator* (vagyis Arany Jánossal: „Zsigmond, a király, a császár”) formulával élt.³⁸

Itt már végképp tárgyalhatatlan, hogyan helyettesíti a német *Großraum* romlott töltése miatt elutasított fogalmát helyettesítő, mert nélkülözhetetlen „nagyregió” fogalmát a historizáló *imperium* fogalma, legyen az az Árpádoké, a Babenbergeké és Habsburgoké, a Přemyslidáké, Luxemburgiaké vagy a Jagellóké – s még nem is szóltunk a Piastokról. Fontosabbnak tűnik a *rex imperator in regno suo* középkori államjogi elve, a szuverenitás formulája. Az új nemzetállamok gyakran ehhez folyamodnak historizáló, retrospektív önmeghatározásukban, ahogyan a horvátok a Šubićokhoz és a Horvátiakhoz, a szlovákok is gyakran a tartományúri hatalom kiépítőihez – például Csák Máté, újabban a Zápolyák és/vagy a Thurzók esetében. Ha a Zsigmondkor a mai Magyarországon sem számít általánosan elfogadott fénykornak, ebben az Árpád-kor nosztalgiáinak s a három tenger mosta Anjou-birodalomnak meg a bús hadával Bécsnek büszke várát nyögető Mátyásnak van fő szerepe.

Még két középkori művésztföldrajzi koncepciót kell a teljesség kedvéért felemlíteni. Az egyiket az a Václav Mencl dolgozta ki, akinek az építészettörténetben fontos szerep jutott a német *Luxemburgerzeit* úgyszólván nacionalizálásában, belső gyökereinek felmutatásában,³⁹ miáltal Peter Parler úgyszólván hiába jött Schwäbisch Gmündből, a Přemyslida-tradíció szinte magától is ugyanoda fejlődött volna. Késői kísérletével a katedrális-gótika közép-európai reformjának elméletét igyekezett megalapozni (különös vízrajzi ötlettel a Prágát is magába foglaló Duna-völgygel azonosított régióban, valamiképpen egy dunai konföderáció álmát vetítve vissza).⁴⁰ Sikeréről nem tudunk. A másik, az *Europas Mitte um 1000* kiállítás-sorozat lényegében III. Ottó álmának – s az ellentmondásosan adatolt koronaküldéseknek egy, a világháború éveiben propagált, s akkor magyar történészek által is vitatott értelmezése felújításának – kísérlete volt.⁴¹ Mi kiváló alkalomként üdvözlöttük sok buta rekonstrukció mellett számos eredeti műalkotás bemutatására, de nem véletlen, hogy az utazó kiállítást éppen Lengyelország fogadta be igen fanyalgyva. És ezzel be kell vallanom, hogy fentiekben egyáltalán nem esett szó a középkori művészet nemzeti értelmezésének egyik legkomplikáltabb, mind a kérdésfeltevést, mind az eset súlyosságát, mind a megoldás-keresés kölcsönös szándékát tekintve példás esetéről.

Jegyzetek

- 1 DROYSEN, Johann Gustav: *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*. Hrsg. Rudolf HÜBNER. München–Berlin, R. Oldenbourg, 1937. 37.
- 2 DILTHEY, Wilhelm: *Bevezetés a szellemtudományokba*. Uő.: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban. Tanulmányok*. Ford. ERDÉLYI Ágnes. Budapest, Gondolat Kiadó, 1974. 109–110.
- 3 WEBER, Max: *Methodologische Schriften. Studienausgabe*. Hrsg. Johannes WINCKELMANN. Frankfurt am Main, S. Fischer, 1968. 50–52.
- 4 Bakoš, Ján, *Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku. Explikácia na gotickom nástennom maliarstve*. Bratislava, Tatran, 1984. És azóta számos más tanulmány.
- 5 MAROSI Ernő: *Henszlmann Imre (1813–1888), a magyar művészettörténet-írás kezdetén*. In: „Emberek, és nem frakkok” *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai I*. Szerk. MARKÓJA Csilla, BARDOLY István. Budapest, Meridián-2000, 2006. 44–46. (Enigma 47.)
- 6 SINKÓ Katalin: *Viták a nemzeti ornamentika körül 1873–1907 között*. In: *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Szerk. VADAS Ferenc. Budapest, Hild-Ybl Alapítvány, 2004. 399–433; *Die Entstehung des Begriffs der Volkskunst in den Kunstgewerbemuseen des Zeitalters des Positivismus. Ornament als Nationalsprache*. Acta Historiae Artium, XLVI. (2005). 205–259.
- 7 V. ö. MAROSI, Ernő: *Josef Strzygowski als Entwerfer von nationalen Kunstgeschichten*. In: *Kunstgeschichte im „Dritten Reich”. Theorien, Methoden, Praktiken*. Hrsg. Ruth HEFTRIG et al. Berlin, Akademie Verlag, 2008. 103–113.
- 8 MAŁKIEWICZ, Adam: *Die Kunstgeschichte in Polen und die Wiener Schule der Kunstgeschichte*. In: *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983*. Hrsg. Hermann FILLITZ, Martina PIPPAL. Wien–Köln–Graz, Böhlau Verlag, 1985. 9, 157–160.; Uő. *Storia dell’arte in Polonia rispetto alla „Scuola di Vienna”*. In: *La Scuola viennese di storia dell’arte, Atti del XX convegno a cura di Marco Pozzetto*. Ed. Marco POZZETTO. Gorizia, Istituto per gli incontri culturali mitteleuropei, 1996. 143–149.
- 9 MÄNDRUȚ, Stelian: *Coriolan Petranu, doctor al facultății de filosofie a universității din Viena*. Ars Transilvaniae, III. (1993). 185–192; SABĂU, Nicolae: *Coriolan Patranu (1893–1945). Erforscher der Kunst Transsilvaniens (Siebenbürgens)*. In: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, Hrsg. Robert BORN et al. Mann Verlag, 2004. 381–395; SABĂU, Nicolae – PORUMB, Marius: *Coriolan Petranu (1893–1945) – cercetător al artei transilvane*. Ars Transilvaniae, V. (1995). 5–14; ȚOCA, Vlad: „Ars Transilvaniae”, *reper major al operei lui Coriolan Petranu*. Ars Transilvaniae, XIV–XV. (2004–2005). 209–225.
- 10 KARAMAN, Ljubo: *O djelivanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*. Zagreb, Društvo historičara umjetnosti N.R.H., 1963. V. ö. IVANČEVIĆ, Radovan: *Ljubo Karaman – mit i stvarnost*. Institut za povijest umjetnosti – Radovi, 11. (1987). 187. skk.; SCHERKE, Katharina: *Der formale Ansatz Alois Riegls und die Entwicklung nationaler Kunsthistoriographien in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie – dargestellt am Beispiel Ljubo Karaman*. In: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa*, 2004. 108–124.
- 11 ȚOCA, Mircea: *Virgil Vătășianu (21. III. 1902 – 15. XI. 1993)*. Ars Transilvaniae, IV. (1994). 5–14.
- 12 NICULESCU, Remus: *Henri Focillon et l’art roumain*. Revue Roumaine d’Histoire de l’Art, Série Beaux-Arts, XXXI. (1994). 3–28.
- 13 ȘTEFĂNESCU, Ioan D.: *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*. Paris, Geuthner, 1932; Uő.: *L’art byzantin et l’art lombard en Transylvanie*. Paris, Geuthner, 1938.
- 14 VĂTĂȘIANU, Virgil: *Istoria artei feudale în țările române. I*. București, Ed. Academiei Republicii Populare Române, 1959.
- 15 GEREVICH Tibor: *Művészettörténet*. In: *A magyar történetírás új útjai*. Szerk. HÓMAN Bálint. Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1931. Ld. *A magyar*

- művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásaiból. Szerk. MAROSI ERNŐ. Budapest, Corvina Kiadó, 1999 nyomán: 206–209.
- 16 GEREVICH Tibor: *A régi magyar művészet európai helyzete*. Budapest, Minerva, 1924. 18.
- 17 V. ö. BOLOGNA, Ferdinando: *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, különösen a 6. fejezet: *Le tendenze del Novecento e il dibattito attuale: critici del testo, iconologi, storici sociali*. In: *Storia dell'arte italiana, parte prima: Materiali e problemi, volume primo, Questioni e metodi, a cura di Giovanni Previtali*. Torino, Einaudi, 1979. 240–273.
- 18 OPRIȘ, Ioan: *Virgil Vătășianu la școala română din Roma*. *Ars Transsilvaniae*, XIV–XV. (2004–2005). 227–237.
- 19 V. ö. LAZAREV, Viktor: *Nikogyim Pavlovics Kondakov (1844–1925)*. Moszkva, Izd. avtora, 1925; Uő.: *Bizánci festészet*. Budapest, Magyar Helikon, 1979. 7–37; Ld. még RUZSA György: *Viktor Nikitič Lazarev 1897–1976*. *Acta Historiae Artium*, XXIII. (1977). 362–365.
- 20 V. ö. MAROSI ERNŐ: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*. Budapest, Akadémiai Kiadó Zrt., 1995, 185–186, 153. jegyzet. (Művészettörténeti Füzetek 23.)
- 21 DVOŘAK, Max: *Byzantinischer Einfluß auf die Miniaturmalerei des Trecento [1900]; uő. *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte**. München, Piper, 1929; és Uő.: *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*. München, [1901].
- 22 GEREVICH, 1931. (mint 8. jegyzet.) 226.
- 23 Ld. – inkább a sorok között (Karel Chytil életrajzában Josef Krása. In: *Kapitoly z českého dějepisumu umění I*. Ed. Rudolf CHADRABA. Praha, Odeon, 1986. 175.). Újabban a sokáig elhallgatott konfliktusok részletes ismertetése: VYBÍRAL, Jindřich: *What Is 'Czech' in Art in Bohemia? Alfred Woltmann and defensive mechanisms of Czech artistic historiography*. *Kunstchronik*, 51. (2006. Január) 1. sz. V. ö. Woltmann, Alfred: *Deutsche Kunst in Prag*. Leipzig, E. A. Seemann, 1877.
- 24 KRÁSA, Jozef: *Dílo Vincence Kramáře v českých dějinách umění*. In: KRAMÁŘ, Vincenc – KRÁSA, Jozef: *O obrazech a galeriích*. Praha, Odeon, 1983. 449–477.
- 25 BARTLOVÁ, Milena: *Creating Borders. The Uses of Art Histories in Central Europe*. *Ars*, 40. (2007). 129–134.
- 26 V.ö. pl. FUHRMEISTER, Christian: *Die Sektion Bildende Kunst der Deutschen Akademie*. In: *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“*. *Theorien, Methoden, Praktiken*. Hrsg. Ruth HEFTRIG, Olaf PETERS, Barbara SCHELLEWALD. Berlin, Akademie Verlag, 2008. 312–334.
- 27 V.ö. BOHDE, Daniela: *Kulturhistorische und ikonographische Ansätze in der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus*. In: *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“*, 2008. 189–204; LABUDA, Adam S.: *Die Ostsiedlung und die gotische Kunst. Begriffe und Realitäten*. In: *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange, Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.–20. Juli 1992*. Bd. II. Hrsg. Thomas W. GAEHTGENS. Berlin, Akademie Verlag, 1993. 31–38.
- 28 BORN, Robert: *Victor Roth und Hermann Phleps. Zwei Positionen der deutschsprachigen Kunsthistoriographie zu Siebenbürgen in der Zwischenkriegszeit*. In: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*. Hrsg. Robert BORN, Alena JANATKOVÁ, Adam S. LABUDA. Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2004. 355–380, itt főleg: 364–366.
- 29 SZAKÁCS Béla Zsolt: *Gerevich Tibor (1882–1954)*. In: *„Emberek, és nem frakkok”*, 2006. 195.
- 30 ŠOUREK, Karel: *Die Kunst in der Slowakei*. Praha, Melantrich, 1939.
- 31 STÖRTKUHL, Beate: *Paradigmen und Methoden der kunstgeschichtlichen „Ostforschung“ – der „Fall“ Dagobert Frey*. In: *Die Kunsthistoriographien*, 2004. 155–172.
- 32 KUTAL, Albert: *České gotické sochařství 1350–1450*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962.
- 33 SCHMIDT, Gerhard: *Gotische Bildwerke und ihre Meister*. Wien–Köln–Weimar, Böhlau Verlag, 1992.
- 34 CLASEN, Karl Heinz: *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*. Berlin–New York, De Gruyter, 1974.
- 35 KUTAL, Albert: *Ein neues Buch über die Skulptur des schönen Stils*. *Umění*, XXIII. (1975). 544. skk.
- 36 *Diskussion zwischen Ferdinand SEIBT und Jiří SPEVAČEK*. In: *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Vol. 4. *Das internationale Kolloquium vom 5. bis zum 12. März 1979 anlässlich der Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*. Hrsg. Anton LEGNER. Köln, Greven & Bechtold, 1980. 198–200.
- 37 *Prague, the Crown of Bohemia 1347–1437*. Ed. Barbara Drake BOEHM, Jiří FAJT. New Haven–London, Metropolitan Museum of Art, 2006. V. ö. FAJT, Jiří: *Charles IV: Toward a New Imperial Style*. i. h. 3–21.; V. ö. a prágai verziót: *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*. Hrsg. Jiří FAJT. München–Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006. Ld. még a kiállítási alkalmából rendezett konferencia címét: *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im Europäischen Kontext*. Hrsg. Jiří FAJT, Andrea LANGER. Berlin–München, 2009.
- 38 *Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437*. *Kiállítási katalógus*. Szerk. TAKÁCS Imre. Mainz, Philipp von Zabern, 2006.

- 39 MENCL, Václav: *Česká architektúra doby lucemburské*. Praha, Sfinx, 1948.
- 40 MENCL, Václav: *Die Aufgabe der Donauländer in der Reform der gotischen Architektur des 14. und 15. Jahrhunderts*. Acta Historiae Artium, XII. (1967). 51–59; Uő.: *Podunajská reforma gotické katedrály*. Umění, XVII. (1969). 301–334.
- 41 *Europas Mitte um 1000. Beiträge zur Geschichte, Kunst und Archäologie*. Hrsg. Alfred WIECZOREK, Hans-Martin HINZ. Stuttgart, Theiss, 2000. V.ö. FRIED, Johannes: *Otto III. und Boleslaw Chrobry. Das Widmungsbild des Aachener Evangeliiars, der „Akt von Gnesen” und das frühe polnische und ungarische Königtum. Eine Bildanalyse und ihre historische Folgen*. Frankfurter Historische Abhandlungen 30. Wiesbaden–Stuttgart, Steiner Verlag, 1989. (Frankfurter Historische Abhandlungen 30.) Ld. BAK János: *Új könyvek, új viták az ezredik év Közép-Európájáról*. In: *Szent István és az államalapítás*. Szerk. VESZPRÉMY László. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 349–358. Ld. THOROCZKAY Gábor: *Deér József és a magyar államalapítás korának kutatása*. In: *Deér József emlékezete. Tanulmányok Deér József (1905–1972) professzor születésének centenáriuma*. Capitulum II. Szerk. KOSZTA László. Szeged, JATEPress, 2006. 82–87. (Capitulum II.)

„Wahlverwandtschaften”

Konzeptionen der Nationalkunst und die Kunst des Mittelalters

Die Tatsache, dass die Anerkennung mittelalterlicher Kunst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts im Rahmen der Geschichte der Nationen stattfand und sie bis heute als Vorläuferin der Nationalkultur gilt, kann an Feststellungen – etwa bereits von J.G. Droysen bzw. W. Dilthey und M. Weber – hinsichtlich des subjektiven Elements der Interpretation erinnern. In diesem Beitrag werden berühmte und z.T. immer noch geläufige Interpretationsweisen ungarischer Kunstgeschichtsschreibung daraufhin rückgefragt, wieweit sie ähnlichen Tendenzen im mitteleuropäischen kunsthistorischen Umfeld entsprechen.

Historische Präferenzen – besonders für die Árpádenzeit und der des Matthias Corvinus hat bereits Imre Henszlmann gelten lassen – oft gerade trotz seinem normativen Glauben an der spätgotischen „Dekadenz”. Auch die Suche nach dem Nachweis von unmittelbaren Beziehungen zu den berühmten „kreativen” Zentren europäischer Kunstgeschichte ist ein Verfahren, das man überall in Mitteleuropa begegnet.

Mehr Chancen zum Nachweis einer Autochtonität der nationalen Entwicklungen hat die sog. „vergleichende Methode” Josef Strzygowskis versprochen, die sich auch ausdrücklich mit seinen nationalen Kunstgeschichtskonstruktionen rühmte. Seine Ansätze kann man etwa in der Aufwertung der volkstümlichen Holzarchitektur der Karpatenländer und besonders in der kroatischen Kunstgeschichte nachweisen. Die Strzygowski-Schule hat die Anfänge der nationalen Geschichtskonstruktion der rumänischen Kunstgeschichte (was Siebenbürgen betrifft, vor allem nach dem ersten Weltkrieg) tiefgehend beeinflusst, wozu sich der Anschluss an die Schule von Henri Focillon, bzw. an die gleichzeitige italienische Kunstgeschichtsschreibung auch gesellt. Als leitende Thesen erscheinen dabei die sprachlich bedingte Latinität bzw. die von der Orthodoxie vertretene byzantinische Tradition. Ähnliche Theorien von Sonderentwicklungen, verbunden mit Theorien einer „Protorenaissance” fanden etwa bei

Louis Courajod und dann in der deutschen Mediävistik (Kurt Gerstenberg) auch ihre Vorbilder.

Ähnlich verhält es sich mit dem Konzept des „ungarischen Trecento”, das besonders im Umkreis von Tibor Gerevich formuliert, aber auch von Forschern vertreten wurde, die sonst nicht zu seiner Nachfolge gehört haben. Diese Auffassung der Entwicklung ging Hand in Hand mit einer Skepsis gegenüber den als doktrinär missbilligten theoretischen Ansätzen der Stilgeschichte und einer Rückkehr zu den drei Entwicklungsphasen der Renaissance in der Geschichtskonstruktion Vasaris. Die sog. „italobyzantinische” Phase (entsprechend der maniera greca) der Kunstentwicklung erscheint dabei ebenfalls als grundlegend. Ähnliches begegnet man auch in der russischen Auffassung der Renaissance.

In der ungarischen Kunstgeschichte, die in der Zwischenkriegszeit mit Annahmen über einen starken Anschluss an Italien arbeitete, kann man auch eine scharfe Kritik der Initiative von M. Dvořak beobachten, die mit der Verlegung des Zentrums im 14. Jh. nach Prag eine starke Historisierung des kunsthistorischen Entwicklungsbildes bedeutete. In der Zwischenkriegszeit, als das im Wesentlichen national ausgerichtete Entwicklungsbild der böhmischen Kunstgeschichte herausgearbeitet wurde, haben kontrovers gegenübergestellte (sudeten)deutsche und ebenfalls stark von der Wiener Schule der Kunstgeschichte bestimmte tschechische Schultraditionen eine Rolle gespielt. In der Herausbildung eines „tschechoslowakischen” Konzepts der kunsthistorischen Entwicklung in den Ländern des Nationalstaates vor und nach dem Zweiten Weltkrieg hat die Aneignung der deutschen kunsthistorischen Tradition eine grosse Rolle gespielt. Die zentrale Rolle Prags als Kaisersitz des 14. Jhs. erweist sich als eine zentrale These tschechischer Kunstgeschichte, die jüngst – ebenfalls der mittelalterlichen These der translatio imperii entsprechend – im neu formulierten Begriff des imperial style erscheint. Die unterschiedlichen – meist historisierten – Konzeptionen der geographischen Großräume sind auch gegenwärtig die wichtigsten Stützen der rückprojizierten nationalstaatlichen Ambitionen in Mitteleuropa.

