

A BÉCSI MODERN KÉPZŐMŰVÉSZET TÁMOGATÓI A SZÁZADFORDULÓN*

A MODERNIZMUS ELŐTTI MŰVÉSZETPÁRTOLÁS

AHabsburg Birodalom széles körű művészetpártolási szerkezete lényegesen átalakult a 19. században. A legjellegzetesebb birodalmi művészetpártolásnak fokozatosan csökkent a jelentősége. Korábban a támogatók az udvar vonzasköréhez tartoztak, és a művészetre szánt összegek az uralkodó dinasztiától, valamint a holdudvarában élő nemessegtől folydogáltak. 1848 után az udvari támogatást felváltotta a centralizált állam intézményesített művésztámogatási gyakorlata. Ugyanakkor az arisztokrácia szinte teljesen elveszítette korábbi jelentőségét ebben a művésztámogatási folyamatban. Habár néhányuk – például a leginkább említésre méltó Wilcek gróf, Zichy Edmund gróf és Lanckoronski gróf – megőrizték ezt a hagyományt.

A hatvanas évek közepétől egy új, vállalkozói vagyonnal rendelkező osztály vette át a nemesség szerepét: a művészet iránt érdeklődő középosztály és ezen belül az üzleti életbe bekapcsolódott, asszimilálódott zsidóság, amely elkezdte támogatni megbízásával a művészeket.³ A monumentális középületek után (mint az Opera, a Koncertterem, Parlament, Városháza és a múzeumok) a fővárosban a legfontosabb művészi megrendelésekké azok a dekorációk váltak, amelyek a gyárosok és bankárok városi palotáit díszítették.

A historizmus korában, három különböző, de egyaránt fontos tényező ösztönözte a középosztályt, hogy támogassa a művészetet: egyrészt az a nagy lelkesedés, amellyel saját villájukat díszítették, vagy a művészetet támogató társaságokat szponzorálták, illetve a képzőművészeti alkotásokat gyűjtötték. Gyakran a gyűjtő, támogató és megbízó szerepét ugyanaz a személy látta el, mint például Nicholas Dumba.⁴ Mások, mint Königswarter vagy Figdor ezek közül a szerepek közül csak egyre vállalkoztak. Néhány rendkívüli tanulmányt kivéve, amelyekben az egyéni megbízókkal foglalkoztak (például Mara Reissberger munkája Theophil Hansenről), a bécsi historizmus korszakának művészetpártolását még nem tárták fel.⁵

Gyökeres változás ment végbe a kilencvenes évek közepén a bécsi művészetben: a képzőművészet ki-

emelkedő képviselői a szecesszió felé fordultak: ez jelentette számukra a modern művészetet. A szecesszió hívei nemcsak egyszerűen elvetették a Künstlerhaust és az akadémiai historizmust, hanem a művészethez való egészen újfajta viszonyulás képviselőiként elvárták a támogatóktól is, hogy a maguk módján ők is alakítsák át az értékrendjüket, és változtassanak saját, hagyományos szerepükön.

A Ringstrasse korszak mecénásai, akik a historizmus iránt érdeklődtek, a hagyományos értelemben felfogott támogatók és megbízók voltak. Azt vallották, hogy a művészet azért van, hogy őket szolgálja, s neoreneszánsz stílusú polgári pompa megteremtésére és támogatására törekedtek. E stílussal, amely az itáliai és a német reneszánsz dicsőségére utalt, egyúttal a saját, újonnan megszerzett társadalmi státusukra is fel akarták hívni a figyelmet.⁶ A művészetre most már úgy tekintettek, mint amelynek egyaránt szerepe van a magán-, és a közösségi életben. Tudósok, művelődési tisztviselők (amilyen például Eitelberger, Falke, Lützow) és mecénások (Dumba, Zichy) meghatározták és ellenőrizték a készülő műalkotásokat.

A kilencvenes évek végén a gazdag és művelt középosztály tagjai alapvetően megváltozott helyzetbe kerültek; a művész viszonyulása most már öntudatos, szabad, autonómmá vált; megnőtt az új formák és új kísérletek iránti érdeklődés. Az új stílusok olyan gyorsan jöttek és mentek, hogy Bécsben a magántámogatás alapos intellektuális változáson ment át. A művészetpártoló, aki valamikor mindenható parancsoló volt, most arra kényszerült, hogy elfogadjon egy alázatosnak tetsző nyitott szellemű, önállóság nélküli, alkotót támogató szerepet.

BÉCS ÚJ MŰVÉSZI KÖRNYEZETE

A múlt század hetvenes és nyolcvanas éveiben, a világ fontosabb művészeti központjaiban, különösen Franciaországban és Angliában, olyan autonómiának kezdett örvendeni a művészet és a művész, amelyre korábban nem találni példát.⁸ Ezt az esztétikai értékrendszerben végbemenő, alapos strukturális változás kísérte. Ha eltekintünk a törekvéstől, hogy szimbolikus jelentésekkel akarták megtölteni a művészetet, a műalkotások tartalmi vonatkozásai helyett a formai, inkább a stilisztikai kivitelezés került az előtérbe. Az egyedi műalkotások esztétikai értéke elismertetését

* *Elhangzott a Fogyasztás, háztartás és a középosztály identitása című, New Yorkban, 1993. január 15–17. között megtartott konferencián, amelyet az IREX és az MTA támogatott. A jelen tanulmány az előadás szerkesztett változata.*



OTTO WAGNER: AZ „UDVARI PAVILON” KOCSIFELHAJTÓJÁNAK BALDAHINJA. BÉCS, 1898.

tudatosan olyan bonyolulttá tették, hogy ez a szakértők és „kezdeményezők” területévé vált (magukra a művészekre és néhány kritikusra hárult ez a szerep). A művészek már a romantika korszakától kezdve arra törekedtek, hogy a társadalmi szabályoktól teljesen független művészi szabadságot vívjanak ki maguknak. A művész olyan „alkotózszeninek” tartotta önmagát, aki magasabb eszmények világában él, mint az át-



OTTO ÉS MADE PRIMAVESI (TÖNKREMENTEK A WIENER WERKSTATTE FINANSZÍROZÁSÁBAN). FOTÓ: W.W.

lagpolgár, akikre gyakran úgy tekintett, mint egyszerű jótékonykodókra. A haladó művészek között igen elterjedt ez a szemlélet, és a legkevésbé sem vágytak arra, hogy kielégítsék a középosztály elvárásait. Egyre határozottabban mutatkoztak a jelek, amelyekkel a művészi elit – amely az új stílus beavatottjának tartotta magát – elidegenedett a nagyközönségtől. Ebben a feszült és meg nem értettségi légkörben a magasan képzett és haladó, szellemi polgárság tagjai, akik Európa valamennyi országban jelen voltak, arra törekedtek, hogy az új, kísérleti művészet szolgálatára siessenek. Részben a művészek bankáriként, másrészt művészi szabadságuk védőiként jelentek meg. Serkentették a hagyományostól eltérő kísérletezést. Olyan új stílusokat, mint a preraffaelizmus, szimbolizmus, Art Nouveau, Jugendstil és hasonló kísérleti művészeti mozgalmakat a középosztály felső rétege, a vállalkozók és a gyárosok egyaránt támogattak. Ez a folyamat játszódott le Angliában,⁹ a hatvanas és hetvenes években Franciaországban,¹⁰ Belgiumban,¹¹ akárcsak Németországban,¹² a kilencvenes években, Berlinben. Ezért majdhogynem természetes, hogy a szecesszió, a



FRITZ WAERNDORFER, AKIT A WIENER WERKSTATTE TÁMOGATÁSA SZINTÉN CSÖDDE JUTTATOTT. FOTÓ: W.W.



ALMA MAHLER, NYAKÁN KOLO MOSER-ÉKSZERREL
FOTÓ: O. D'ORA

Wiener Werkstatte vagy Adolf Loos kegyes támogatói Ausztriában is kivétel nélkül az osztrák gyárosok soraiból kerültek ki. A Wittgensteinek, Ledererek, Mautner-Markhofok vagy a Reininghausok nemcsak jövőbe tekintő vállalkozók voltak, hanem egyúttal a kísérletező művészet támogatói is.

Kik voltak akkoriban a művészet legfőbb serkentői, a legjelentősebb bécsi művészek támogatói? Hogyan vélekedtek a kísérleti művészetről, és mi a magyarázata annak, hogy érdeklődésük, oly rendkívül erős társadalmi és kulturális érzékenységgel fordult a művészek, művészcsoportok, valamint önmaguk felé?

„De gustibus non est disputandum”. A művészeti ízlés elsősorban magánügy, és veszélyes általános szabályokat alkotni.¹⁴ Ennek ellenére már a felületes elemzés során is szembeötlik egyik sajátossága. A modern kísérleti festészet, alkalmazott művészet és építészet támogatói jobbára a felső középosztályhoz tartozó asszimilált zsidók voltak. Milyen lelki, intellektuális vagy társadalmi-kulturális mozgatórugók tették ennyire fogékonná a bécsi társadalom e sajátos rétegét a „modernizmus”-ra? Mi az oka, hogy a kortársak a szecesszió stílusát egyszerűen „gout juif”-nak tartották?

A KEZDETEK: A MŰVÉSZ MINT KEZDEMÉNYEZŐ

A bécsi stílus áttörésének kiemelkedő alakja, a bécsi historizmus legtekintélyesebb és igen csodált patronusa Nikolaus Dumba volt.¹⁵ Dumba azt a régi barokk ha-

gyományt követte, amelyben a támogatók szigorúan meghatározták a megrendelt mű formáját és tartalmát. 1893-ban Dumba megbízta Franz Matsch és Gustav Klimt képzőművészeket palotája ebédlőjének és zene-termének a díszítésével. A munka nagyon lassan haladt. Időközben Klimt 1898-ban megalkotta azt a két festményét – *Die Musik* és *Schubert am Klavier* címűeket –, amelyek máris az új stílusának első érett mesterműveivé váltak, noha tematikájuk még hagyományos volt és lírai stílusban készültek. Eleinte az új bécsi stílus megteremtése egy szűk művészi alkotókör és (valószínűleg sokkal inkább) a kritikusok (Hermann Bahr, Ludwig Hevesi, Berthe Zuckerkandl) ügye volt csupán. Amint az annyi „modern” művészi csoportosulással lenni szokott, az „alapítók” olyan laza baráti kört alkottak, akik jól ismerték a nyilvánosság értékét. Elvárták az újságíróktól, irodalmároktól és barátoktól, tegyenek meg mindent, hogy a „találmány”, a szecesszió legteljesebb fényében tündököljön, és felkavarja a közönséget. Az első kiállításuk – amelyen többnyire külföldiek modern alkotásait mutatták be – váratlan sikere, megnyerte a művészet iránt érdeklődő közönséget. A következő feladat az volt, hogy gazdag szponzort találjanak egy olyan épület megalkotására, amelyben helyet kaphat a szecesszió saját kiállítóterme. A jelentkező patronálók között, a legnagyobbaknak Karl Wittgenstein mutatkozik. Ő járult hozzá a legtöbbel – és ráadásul névtelenül – a Josef Oldrich-féle szecessziós épület felépítéséhez, és később is a modern művészetek egyik legfőbb támogatója volt.

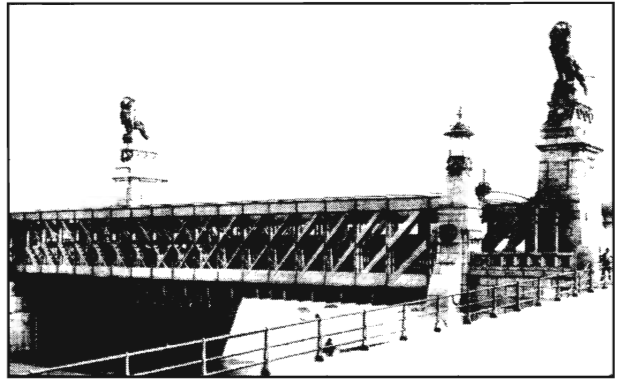
A szecesszió első három vagy négy évében is nem annyira a gyáros családok bízták meg a művészeket,

BERTA ZUCKERKANDL, A LELKES KRITIKUS
FOTÓ: O. D'ORA



mint inkább maguk a művészek vásárolták fel egymás munkáit. Például, az első jelentős bútorterveket Josef Hoffmann készítette Kolo Mosernek; Olbrich villát épített Hermann Bahrnak Ober-St.-Veit-ben, és Gustav Klimt *Nuda Veritas* című képe is odakerült. Otto Wagner egy hatalmas üvegajtót rendelt Adolf Böhm-től első hutteldirferi villájában; Wilhelm List festő (aki szintén a szecesszió irányzatához tartozott) a „Wiener Kunst im Hause” nevű csoporttól rendelt egy teljes belső berendezést; Olbrich 1899-ben, mielőtt Darmstadtba hívták volna, művésztábort tervezett Hietzingben. A terv egy részét Josef Hoffmann valósította meg a Hohe Wartén. Carl Mollnak, a szecesszió egyik fontos támogatójának saját háza volt a Hohe Wartén, mint ahogy két híres fotóművésznek, Hugo Hennebergnek és Friedrich Viktor Spitzernak is. Itt született meg a bécsi enteriőrök jellegzetes négyzetes stílusa, abban az időben még kék és fehér, később fekete és fehér színben. Ennek a csoportnak az összetartozását a kölcsönös, kitüntetésnek számító megrendelések is erősítették. A szerencsés véletlen úgy hozta, hogy az idősebb művészek, Otto Wagner, Carl Moll, a két fényképész és vezető publicistájuk, Hermann Bahr anyagilag elég tehetősnek számítottak ahhoz, hogy a fiatal támogatóikkal művészi kísérleteit szponzorálják. Ez a kis csoport, ez az elit kör vezető szerepet játszott a kilencvenes évek végén a bécsi kulturális életben, és ezért gyors sikerhez juttatta a fiatalabb művészeket. (Bahr, Hevesi és Zuckerkandl befolyásos újságírók és kritikusok voltak; Max Burckhard a Burgtheater igazgatója volt; Otto Wagner az Akadémia építészeti részlegét vezette, Felicien von Myrbach pedig az Alkalmozott Művészetek Iskoláját.

A gyakorlat, hogy a művészek az új stílusú első próbálkozásait kollégáiknak adták el, és ugyanakkor sa-



OTTO WAGNER: A NUBORFI ZSILIPMŰ, BÉCS 1894–98

ját műhelyük és folyóiratuk anyagilag támogatta őket, már az „összecesszió” idején, az angol preraffaelitáknál is bevált. Minden Jugendstil művészi csoportosulás azzal nyitott, hogy megváltoztatta a környezetét és életsítlusát, és abban a reményben növelte esztétikai elvei befolyását, hogy követendő példaként állíthatja a társadalom elé. Bécsben ezt az eszményt csak részben sikerült megvalósítani; a Hohe Warte villatelepét nem ölelte körül semmilyen utópista életstílusreform; az ideológia nem terjedt túl az otthon esztétizálásán.¹⁶

A bécsi művészek kimondottan urbánus szemléletűek voltak; esetükben teljesen hiányzott a művészi telepek metropolizok elleni, antikapitalista tendenciája, amelyeket a központoktól távol hoztak létre (Worpswede, Gödöllő).

Az állami oktatás nagyon korán integrálta a vezető művészeket a hivatalos oktatói közegbe (Josef Hoffmann, Kolo Moser, Alfred Roller). Ennek eredményeként sohasem marginalizálódtak, mint ahogyan az más helyeken történt.



OTTO WAGNER: A BÉCSI VÁROSI VASÚT „UDVARI PAVILONJA” A SCHÖNBRUNNI KASTÉLYNÁL, 1898.



OTTO WAGNER: A BÉCSI VÁROSI VASÚT UNTER-DÖBLING MEGÁLLÓJA, 1895–96.

Bécsben a magántámogatás nagyon gyorsan a modernisták rendelkezésére sietett. Ennek következtében nem vonultak vissza egy hermetikus ellenkultúrába. Éppen ellenkezőleg, a szecesszió és a Wiener Werkstatte (később a Klim-csoport) a többi irányzatok mellett egy többé-kevésbé pluralisztikus művészi közegben az egyik legerősebb alternatívát jelentette. A szecesszió megalapítása és a notórius „Klimt-ügy” közötti időben a szecessziósok nagyon gyorsan áttörtek, és figyelemre méltó elismerést váltottak ki. Ezt viszonylag kevés műalkotással érték el, amelyek vásárlói közvetlenül kapcsolódtak a művészet világához, és vagy szakmailag, vagy személyes ismeretségben álltak a művészekkel, valamint az őket támogató kritikusokkal. (Jó példa erre Bertha Zuckerkandl: ő járt közben, hogy Josef Hoffman megkapja az egyik legfontosabb megrendelést, a pukersdorfi szanatóriumot, amelyet a sógorától, Victor Zuckerkandltól szerzett számára.)

A stílus kísérletek eredetileg kiállításra készültek, majd az állam megvette őket (az Oktatási Minisztérium, az Ausztriai Múzeum), részben dokumentumpéldánynak vagy szemléltető eszköznek; vagy saját maguk a művészek vásárolták fel (például Olbrich, Hoffman vagy Moser bútorait). A legvakmerőbb kísérletező művész, Gustav Klimt évekig dolgozott az egyetem festészeti karától megrendelt munkán. Időközben elkészültek első kis méretű, új stílusú munkái (két képe Dumba számára); a *Pallas Athene* kiállítási képét Fritz Warndorfer vette meg, a *Nuda Veritas*-t pedig Hermann Bahr. Az első portré mesterműveit, amelyeket Whistler stílusában készített, Sonja Knips és Serena Lederer rendelte.

Látszólag semmi akadály nem háruult az elkészült művek „piacosítása” elé. Kölcsönös támogatás és a csoport legbelső körében (később a Klimt-csoportban) egyedülálló elvbarátság jött létre, amely az első világháború-

ig fennmaradt. Mindez egy olyan csoportban, amelyhez kétségtelenül a legnagyobb tehetségek tartoztak.

1990-ben, Bécsben egy viszonylag kis, de gazdag középosztály érdeklődött az művészetek iránt. Ezt a réteget gyáros családok, valamint az elit értelmiségiek alkották. Rendkívül művelt és széles látókörű emberek tartoztak ide, rendszeresen lehetett látni őket a divatos szalonokban és a kulturális eseményeken. Ennek a társaságnak különben is az volt a célja, hogy Bécs elérje Párizs, London kisugárzását, ezért rokonszenvvel kísérték és támogattak minden olyan újítást a művészetben, amelyet értékesnek tartottak. A művészet az életük szerves részévé vált.

„CHERCHEZ LA FEMME”

Az előkelő társasági hölgyeknek különösen fontos szerepük volt abban, hogy a kiemelkedő művészek gondtalanul dolgozhassanak. Nekik nem kellett megbízatásokra vágyakozniuk. A vagyonosabb osztályhoz tartozó feleségek és leányok nemcsak Klimt festményeinek modelljeiként váltak híressé, hanem a női egyenjogúsítás élharcosai is voltak. Az emancipáció útján az első lépést a magasabb műveltség megszerzése jelentette, amelyhez rendszerint hozzátartozott a művészeti oktatás is.¹⁹

Több bécsi művész, aki a modernizmus (szecessziós stílus) fogalomkörében alkotott, különös figyelemmel kísérte a lányok és asszonyok művészi nevelését, és a legkülönbözőbb szakterületeken felajánlotta oktatói képességét. Így például Tina Blau, Friedrich König, Gustav Klimt szobrász testvére, Georg Klimt, Adolf Böhm és később Rudolf Larish, Rudolf Jettmar és Max Kurzweil, mindnyájan a magánkezdeményezésre, 1898-ban létesített Asszonyok és Lányok Művészeti Iskolájában tanítottak.

Fontos szerepet játszottak a szalonok, ahol a hölgyek tevékenyen bekapcsolódtak a kortárs szellemi és műv-

szeti életbe. A leghíresebbek közülük, Fanny von Arnstein, Henrietta Pereira-Arnstein, Emilie von Eskeles és később Josephine von Wertheimstein. A legtöbb fontos megrendelés mögött olyan személyek álltak, akik maguk is művészetet tanultak. Ilyen volt például Karl Wittgenstein idősebb lánya Hermine, aki Friedrich Königtől tanult festészetet, és lelkes támogatója volt Klimt művészetének.²⁰ Valószínűleg ő vette rá az apját, hogy támogassa a szecessziót. A tanára festette a nyolc részből álló *Der Sommernachtsturm* ciklust a Wittgenstein palota ebédlőjébe.²¹ A Wittgenstein család nemcsak Margarethe lányukról rendelt Klimttől festményt, 1904-ben, hanem számos szobabelső elkészítésével bízta meg a Wiener Werkstattében, vagy például a Hochreith vadászház luxus belsejének a megalkotásával (1905–1906). Mindemellett népszerűsítették kedvenc tervezőiket kiterjedt rokonságuk és ismerőseik körében, akárcsak Josef Hoffmann is.²²

Egy másik, befolyásos gyárcsalád, a Lederer döntően hozzájárult a művészetek patronálásához. Egy egész tanulmány taglalja, miként támogatták rendszeresen a művészetet Bécsben a századforduló idején.²³ Christian Nebehay leírja, hogy Gustav Klimt több mint tizenkét évig tanította rajzolni és festeni Serena Lederert. 1899-ben róla festette meg talán legmaradandóbb portréját, Whistler stílusában, és ugyancsak Klimt szervezte meg, 1912-ben, hogy a családtól Schiele is megrendelésekhez jusson.²⁴ Gyakran megesett: ha valaki a Klimt-csoportból elnyerte valamelyik felső középosztálybeli család támogatását, idővel a csoport más tagjai is részesültek ugyanabból a pénzforrásból.²⁵

Az Alkalmazott Művészet Iskolájában számos kitűnő képzőművész tanult, akiket Joseph Hoffmann, Kolo Moser és Felician von Myrbach tanított. Ezek között volt Editha Mautner-Markhof, aki tanárához, Kolo Moserhez ment feleségül, miközben a testvére Josef Engelhart felesége lett. Édesanyjuk, Magda Mautner-Markhof bárónő bútorokat és játékokat rendelt Josef Hoffmanntól, és sokáig a Wiener Werkstatté legfontosabb kliense volt. Egy milliomosnó gazdagsága és művészszeretete tette lehetővé, hogy Kolo Moser (a hölgy pénzét használta fel) megvásárolhassa Gustav Klimttől a *Medizin* és a *Jurisprudenz* című festményeket, miután a festő visszaváltotta azokat a minisztériumtól, amely előzetesen megrendelte. Az asszimilált zsidó családokban a művészek és a gazdag gyárlányok közötti házasságok kevésbé vagy egyáltalán nem ütköztek semmilyen ellenállásba.

A művészetek támogatásának egyik hajtóereje a patronusok egymás közötti versengése volt. Például miután a Wittgenstein megrendelésére készített *Sommernachtsturm* ciklust kitüntették, Gottlieb Taussig gyártulajdonos egy hasonló *Oberon*-ciklust rendelt Engelharttól.

Talán a leg-„idealistább” és önfeláldozóbb támogatója a modernizmusnak a magasan képzett textilbáró, Fritz Warndorfer volt Bécsben. Ő alapította és anyagiilag hosszú időn keresztül támogatta a Wiener Werkstattét. Meglehet, ez a kötelezettsége vitte a csődbe.²⁶ Warndorfer anyjától örökölte művészszeretétét, aki kieszközölte, hogy megkapják a szükséges engedélyeket a Wiener Werkstatté megalapítására, és ő maga is számos szép bútor darabot rendelt Kolo Mosertól.²⁷

Warndorfer ízlése vaskos volt és a szokásostól eltérő, különösen vonzotta a túlzó és sötét. Klimt „botrányos” munkái az ő gyűjteményébe kerültek, éppen azok, amelyek a legnagyobb közfelháborodást váltották ki – a – *Pallas Athene*, a *Die Hoffnung* és a *Zug der Toten*. Egy Mackintosh zeneterem, amelynek a szegélydíszét Margaret Macdonald Mackintosh alkotta (1902). Beardsley rajzai és George Minne szobrai a ritkaságai ennek a majdnem morbid gyűjteménynek.²⁸ A Primavesi gyárcsalád éppen a Wiener Werkstatté rossz gazdasági vezetése miatt ment tönkre. Eugenia Primavesi férje, Otto Primavesi akarata ellenére még az összeomlásuk előtti pillanatokban is luxus kivitelezésű művészi darabokat vásárolt a műhelytől.²⁹

A TÖKÉLETES MŰVÉSZETPÁRTOLÓ

Az újfajta művészetpártoló a művészetet nem tekintette a saját szolgájának. Ő maga szolgált a művészetet. Lelkesedésében még a tőkét is kockáztatta.

Ezzel a gesztussal is növelte az új esztétikai értékek iránti tiszteletet. Ha végignézzük Gustav Klimt és csoportja megrendelőinek névsorát, azt tapasztaljuk, hogy a kortársak „gout juif” (zsidó ízlés) címkéje bizonyára megfelelt a tényeknek; többnyire a zsidó festő középosztály támogatta a modernizmust. Többségükben asszimilált zsidók voltak, a művelt középosztály gazdag tagjai.³⁰

Vajon mi ennek a szoros vonzalomnak a magyarázata?

A kilencvenes években a zsidó felső középosztály mindennel rendelkezett, hogy a modern művészetek „sine qua non” támogatója lehessen: széles körű szellemi horizontú neveltetés, nyitott szellemiség, a fejlődésbe vetett hit és bizonyos kozmopolita eszményiség. A nemzeti érzelmek helyett az általános, humanista értékeket karolták fel; ezek a mindennapi realitás talajából születtek, mégis egy emelkedett, és altruista emberiség látomást idéztek.

Az asszimilált zsidó középosztály számára olyan liberális értékek, mint az egyéni szabadság és a tolerancia a legértékesebb elvek.³¹ Azoknak a művészeknek, akik az új látásmód hívei voltak, természetesen ajánlották fel szimpátiájukat és hajlandóságukat. Viszonylag nemrégén asszimilálódtak, s ez azt is jelentette, hogy nem örökölték a modern művészet és kultúra elleni előítéleteket. Ezt a társadalmi réteget elkápráztatta a vizuális művészetben megjelenő új impulzusokkal feltörő energia, és ezért hivatva érezték magukat arra, hogy „a nap stílusának” támogató és védő szerepére vállalkozzanak.

Természetesen kivételeket is ismerünk a jelenség alól: akad jelentős művészet-támogató a középosztály nem zsidó rétegében, mint Otto és Made Primavesi, Carl Reininghaus, Francz Hauer, noha ők ritkaságszámba mentek, és általában szokatlan személyes körülmények hatottak rájuk.

Megfigyelésünket az is igazolja, hogy azok a zsidó nemesi családok, amelyek már két-három generáció óta integrálódtak a bécsi társadalomban (például a Hofmanstalok) nem játszottak jelentős szerepet a modernizmus támogatásában. Gyűjtőként éppen úgy a hagyomá-



BRONCIA KOLLER, KOLO MOSER-ÉKSZERREL.
FOTÓ: V.M. SCHRÖDER

nyos antik műveket vásárolták, mint a gazdag középosztály többi nem zsidó tagja. Zsidók és nem zsidók mecénási gyakorlata máshol is hasonló volt. Bécsben számos helyi tényező is hatott. Itt hagyományosan rendkívül nagyra értékelték a szenuális művészetet.³² A női emancipáció ugyanabban az időszakban ment végbe, amikor a zsidó asszimiláció kulturális hatásai már nyilvánvalóvá váltak, és a modernizmus kezdett megkapaszkodni.³³ A zsidó polgárság magasan képzett nőtagjai Európának ezen a részén bizonyos (engedélyezett körülhatárolt) szabadságnak örvendtek, és így aktívan bekapcsolódhattak a művészetbe.³⁴ Az újfajta szabadság és öntudat – amelyet megerősített az alapos nevelési háttér – hatására ezek a fiatal hölgyek legyőzhetetlenül bíztak a jövőben, és szenvedélyesen nyitott szellemiséggel viszonyultak az új, különösen a művészeti értékekhez. A művészet világa azáltal is vonzóbbá vált számukra, hogy a modernizmus, az Art Nouveau és a Jugendstil művészi eszményei egyúttal élő környezetüknek, öltözködési kultúrájuknak jelentős átalakítását is jelentették, és a nemcsak „jó”, hanem kimondottan „vagyonos” otthoni háttérrel rendelkező (gyakran művészien tehetséges) lányok lelkesen, szabadon elfogadták a modernizmus diktátumát,³⁵ és olyan emberekkel azonosultak, mint a kritikusok, Bertha Zuckerkandl, Ditha Moser és mások; intellektuálisan, szellemileg és érzelmileg is készek voltak, hogy szolgálják a szecesszió művészi elitjét, és mindent elkövessenek, hogy megmentsék őket a konzervatívok és reakciók támadásaitól. (Példa erre Klimt egyetemi képeinek a sorsa).³⁶

A szokatlan műalkotások mellett mit tudott felajánlani a modernizmus cserébe ezért az önzetlen, sőt önfeláldozó engedékenyséért? A támogatott művészek bebizonyították, hogy az asszimilált zsidók nemcsak kétségtelenül a kultúrelithez tartoznak, hanem éppen ők azok, akik létrehozzák és közvetítik ezt a kultúrát. Ezért vonzotta rendkívülien a zsidó középosztályt, sőt a zsidó értelmiség kritikus elméit is (Karl Raust kivéve). Maga Gustav Klimt 1908-ban megtartott Kunstschau-beszédében kitüntette az új elitet: kifejtette a „Künstlerschaft” elméletét, azaz a művészek és a művészet-befogadók közösségét. „A »művészi alkotás« fogalmát éppen úgy fogjuk fel, mint egy »művész« koncepcióját.” Nem csak az alkotókat, de az értékelőket is így lehet nevezni; azokat akik képesek megtapasztalni és tisztelni az alkotó munkát. Számunkra a Kunstlerschaft az alkotó és az értékelő ideális közösségét jelenti.”³⁷ Az „értékelők” – a Wittgensteinok, Ledererek, Warndorferek, Mautner-Markhofok és mások – nem csalódtak reményeikben. Végre úgy látszott, hogy a hosszú, asszimilációért folytatott harcuk eléri célját, és ezzel együtt a nyitott szellemű haladásba vetett hitük találkozik a modernizmus nemzetek feletti kultúrájával.

A képzőművészet területén – hogy ne említsük most az irodalmat és a zenét –, beteljesülni látszott az a régi vágyuk, hogy felzárkózzanak a legmodernebb nemzetközi kulturális fejlődéshez.

Az asszimilált középosztály könnyedén azonosulhatott azokkal az általánosan elfogadott, európai értékekkel, amelyek nem kötődtek szorosan valamely osztályhoz vagy fajhoz; mi több: itt a nemzeti hovatartozás egyáltalán nem számított. A bécsi modernizmus nem volt se nacionalista, se osztályöntudatos, hanem egzisztenciális filozófiai problémákkal foglalkozott. A középosztály asszimilált rétege tökéletesen azonosulhatott az elitista világszemlélettel, és nem okozott számára semmi gondot az, hogy a – Nietzsche szavaival – „jó európaiak” legyenek.

JEGYZETEK

1. Lásd a *Ringstrasse* sorozat különböző kiadványait: például Franz Baltzarek, Alfred Hoffmann, Hannes Stekl: *Wirtschaft und Gesellschaft der Wiener Stadterweiterung*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1975. Elizabeth Springer: *Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstrasse*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1979.

2. Még hozzá kell számítani, hogy azok az arisztokraták, akik a saját műgyűjtő tevékenységük mellett még különleges megbízási patronok is voltak, lényegesen hozzájárultak a közös szponzoráláshoz. Ők gyakran kezdeményeztek kiállítási terveket, vezető személyiségei voltak a művészi társaságoknak, amelyek az alkalmazott művészetek fejlesztésével foglalkoztak. Ilyen volt például Edmund Wichy gróf.

3. Például többek között a Todesee, Epstein, Eprussi, Wertheim, Königswater családok.

4. Lásd Elvira Konecny: *Die Familie Dumba*, VWGÖ, Wien, 1986.

5. Lásd Renate Wagner-Rieger és Mara Reissberger: *Theophil Hansen*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1980.

6. Lásd Mara Reissberger. I. m. 288–336. old.

7. Itt csak nagyon röviden lehet utalni a dualista Monarchia társadalmi-gazdasági fejlődésére: összehasonlítva a hetvenes és a nyolcvanas évekkel, már volt egy eléggé művelt és vagyonnal rendelkező réteg, amelyik elég gazdag volt ahhoz, hogy a kilencvenes években a művészet támogatója legyen. Itt most nincs lehetőségünk arra, hogy megvilágítsuk az összes fontos, közrejátszó gazdasági tényezőt, de meg kell jegyeznünk, hogy csakis a gyors gazdasági növekedés tette lehetővé az ügyvédeknek és orvosoknak, hogy műgyűjtőké váljanak. Ebben az állandóan növekvő, gazdagodó osztályban, az asszimilált zsidók nagyobb számban voltak jelen. Ez a magyarázata annak, hogy oly sokan a támogatók közül zsidó eredetűek voltak. Lásd Steven Beller: *Vienna and the Jews*. Cambridge University Press. 1989.

8. Az erről a témáról megjelent számtalan könyv között lásd Werner Hofmann: *Grundlagen der modernen Kunst*, Körner Verlag, Stuttgart, 1966.

9. Paula Gillett: *The Victorian Painter's World*. Alan Sutton, Gloucester. 1990.

10. Deborah L. Silvermann: *Art Nouveau in Fin De Siècle France*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 1989.

11. Eugenia Herbert: *The Artist and Social Reform*. Books for Libraries Press. Freeport, New York, 1961.

12. *Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich*, edited by Ekkhard Mai, Hans Pohl and Stephan Waetzold. Berlin, 1982.

13. Nicolaas Teeuwisse: *Vom Salon zur Seession*. Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft. Berlin, 1986.

14. Nem szeretném azt sugallni, hogy mély viszonyulási vonzalom alakult ki Klimt látomásai és a Ledererek vagy a Wittgensteinek szemlélete között. Bár hasonló emberi szimpátiák, a tökéletesség utáni vágy, az értékek iránti nagyfokú érzékenység máris elég lett volna ahhoz, hogy a karizmatikus jellegű vaskos művészi kísérletek csodálata alapján felkelte az érdeklődésüket.

Lásd: Bernard Michel: *Les mécènes de la Sécession*. In: Vienna 1880–1938. L'apocalypse Joyeuse. Centre Pompidou 1986. 180–192. old.

15. Dumbáról lásd Konecny, i. m. és Ludwig Hevesi: *Das Heim eines Wiener Kunstfreundes*. Nicholaus Dumba. In: *Altkunst-Neukunst*. Wien 1908. 351–374. old.

16. Ludwig Hevesi: *Ein modernes Wiener Landhaus*. Olbrich. In: *Acht Jahre Seession*. Wien. 1906. 190–196. old.

17. Werner J. Schweigert: *Die Wiener Werkstätte*. Brandstatter, Wien, 1982.

18. Lásd: Schweigert. I. m. 69–73. old.

19. A nők művészi neveléséről lásd Gottfried Fliedl: *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne*. Residenz Verlag, 1986. 105–109. old., és Barbara Doser: *Das Frauenkunststudium in Österreich 1870–1935*. Diss Innsbruck, 1988. 111–267. old.

20. A Hermine Wittgenstein szerepére vonatkozó információkért hálaát fejezem ki John J. Stonboroughnak.

21. Friedrich König (1857–1921), festő, a szecesszió tagja és a család állhatatos barátja. A *Sommernachtstraum* sorozat mellett különböző tájképeket festett nekik.

22. Josef Hoffmann néhány megrendelését, valószínű, hogy a Wittgensteinek keresztül kapta: Dr. Hans Salzer számára egy belsőberendezést, 1903-ban; egy házat enteriőrrel Helen Hochstatter részére, 1906-ban; egy vidéki villát lakásbelsővel Wilhelm Figdorinak, 1904/5; egy enteriőrt Margarethe Stonborough-Wittgensteinek Berlinben, 1905; egy házat Alexander Pazzaninak, 1909/10; egy enteriőrt Dr. Hermann Wittgensteinek, 1906-ban.

23. Christian M. Nebehay: *Gustav Klimt, Egon Schiele und die Familie Lederer*. Verlag Galerie Kornfeld, Bern. 1987.

24. Nebehay: i. m. 8. old.

25. Két további példa a művészek közötti szolidaritásról: Josef Hoffmann tervezte Ledererek bécsi lakását és házukat Győrben; és a Henneberg villá-

ban, amelyet Hoffmann épített, Klimt kastély képét Marie Henneberg a tűzhely fölé akasztotta.

26. Fritz Warmdorfer (1867–1939) textilkereskedő volt és a gyakran utazott üzleti ügyekben Angliába. Jól ismerte az Arts és Crafts mozgalmat, és a szokatlanul zűlést Aubrey Beardsley munkái, valamint az angol szimbolizmus, a „Sárga kilencvenesek” (Yellow Nineties) alakították.

27. Például a híres pad, a felhajtható ülésel, 1903. Lásd Vera J. Bechal: *Möbel des Jugendstils*, Prestel Verlag, 1981, 208–209. old.

28. Lásd Ludwig Hevesi: *Altkunst-Neukunst*. Konegen, Wien, 1909. 221–227. old.

29. Schweigert: i. m. 96–97. és 114. old.

30. Loos zsidó támogatói: Hugo Habermfeld, Hugo és Lilly Steiner, Dr. Leopold Langer, Dr. Otto Stoessl, Eugen Stoessl, Elsa Reitler, Dr. Gustav Rosenberg, Moritz Fuchs, Dr. Karl Gombrich, Georg és Eite Weiss, Alfred Kraus, Dr. Hermann és Eugenie Schwarzwald, Joseph Wertheimer, Arthur és Leonie Friedmann, Rudolf Kraus, Leopold Goldmann, Armin és Rosemarie Horowitz, Emil Löwenbach, Professor Dr. Josef Halban és Selma Kurz.

31. Ennek a témának gazdag az irodalma; két, nemrég megjelent fontos könyvet meg kell említenünk: Robert S. Wistrich: *The Jews of Vienna in the Age of Franz Joseph*. Oxford University Press, 1990; és Steven Beller: *Vienna and the Jews 1867–1938*. Cambridge University Press, 1989.

32. A művészet jelentőségéről Bécsben lásd Carl E. Schorske: *Österreichs astetische Kultur, 1870–1914*, a *Traum und Wirklichkeit* nevű katalógusban, Wien, 1985, 12–13. old.

33. A középosztályhoz tartozó nők számára mindig fontosnak tartották, hogy tudjanak játszani valamilyen hangszeren és fessenek. Ennek ellenére, a nyolcvanas és a kilencvenes években ritka volt a középiskolában vagy az akadémián képzett művésznő egész Európában (így például Glasgow-, München- és Párizsban).

34. Az első ausztriai nőfestők között számos zsidót találunk, közöttük Tina Blau, Bronica Koller-Pinnel, Editha Mautner-Markhof, Ditha Moser, Lilth Lang, Irma Taussig, Eva Zewy, Helene Stiasny, Leopoldine König és Helene Geiringer.

35. Lásd Cuno Amiets visszaemlékezéseit a Hohe Warte villák díszítésének az állandóságáról. Idézi Schweigertin: *Die Wiener Werkstätte*, Brandstatter, Wien, 1982, 90. old. Loos ironikusan írt „egy szegény gazdag ember-ről”, aki a Jugendstil foglya volt, *Neues Wiener Tagblatt*, 304. köt., 1900. 113. sz. április 26. Ez a fajta művészi arrogancia a historizmus sajátos jellemzője. Lásd Mara Reissberger, i. m. 227. old. 46. jegyzet.

36. A *Philosophie-t* August Lederer vásárolta meg, miközben Kolo Moser megszerezte a *Medizin* és *Jurisprudenz* című munkákat, bár 1918-ban az utóbbi a Lederer gyűjteménybe került.

37. Gustav Klimt: a *Kunstschau* megnyitói beszéde, megtalálható a katalógus előszavában: *Kunstschau*. Wien.

ÁGOSTON VILMOS FORDÍTÁSA

Kukorelly Endre

HULL A HÓ

Az Ex Symposion Danilo Kis-számáról

Esik a hó. Mi ennek az értelme?
(Csehov)

Egyszer találkoztam Kissel, Pesten, egy irod. konferencián.

Odamentem hozzá, és mondtam neki, hogy adjon v.mi kéziratot a lapba, amit szerkesztek.

Ezt mindig nagyon unom, odamenni és mondani, akkor is nyilván untam, legalább valamelyest. Mindesetre Danilo Kis magyar volt. Magyarul beszélünk, és akkor éppen biztos, hogy magyar volt egy kisé.

Hogy miről konferenciáztak, elfelejtettem.

EX
Symposion
Irodalom művészet filozófia reflexió

3-4. szám
1993.

BÚCSÚ A BOHÉMSÉGTŐL



KIS