

ARS
HUNGARICA
1990

1

FELELŐS SZERKESZTŐ
SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

BERNÁTH MÁRIA
ARADI NÓRA
BOBROVSZKY IDA
GALAVICS GÉZA
MAROSI ERNŐ
NÉMETH LAJOS
SZABOLCSI HEDVIG
TÍMÁR ÁRPÁD

ARS HUNGARICA

XVIII. évfolyam 1. szám

1990

HENSZLMANN IMRE HALÁLÁNAK 100. ÉVFORDULÓJA alkalmából tartott tudományos tanácskozás anyaga, amelyet a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat és a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportja rendezett, az Osztrák Kulturális Intézet támogatásával, 1988. október 28-án

Beiträge der wissenschaftlichen Tagung, veranstaltet am 28. Oktober 1988 anlässlich des 100. Wiederkehr des Todesjahres von

IMRE HENSZLMANN

von der Ungarischen Gesellschaft für Archäologie und Kunstgeschichte und vom Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften mit Unterstützung des Budapester Österreichischen Kulturinstitutes

A Magyar

Tudományos Akadémia

Művészettörténeti

Kutató Csoportjának

Közleményei

Bulletin of the

Institute of

Art History of the

Hungarian Academy of

Sciences

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Zádor Anna: Megemlékezés Henszlmann Imréről. Elnöki megnyitó	3
Dilly, Heinrich: Geschichte der Kunstgeschichte – wozu?	7
Hajós, Géza: Der Weg der Wiener Schule zu einer „modernen Theorie“ der Denkmalpflege im 19. Jahrhundert	15
Marosi Ernő: Henszlmann, avagy: a művészettörténész helye a magyar társadalomban	27
Tímár Árpád: A Henszlmann-kutatás története	39
Széles Klára: Henszlmann Imre a művészet fejlődésének törvényeiről	47
Komárik Dénes: Henszlmann Imre „emigrációja”	57
Sisa József: Henszlmann Imre részvétele a Lille-i székesegyház és a konstantinápolyi emléktemplom tervpályázatán	65
Kemény Mária: Henszlmann Imre szerepe az Akadémia palotájának építésében	107
Horler Miklós: Henszlmann Imre műemlékvédelmi elvei	113
Kőhegyi Mihály: Henszlmann Imre és a lébenyi templom első restaurálása	123
Beke László: Henszlmann és a fényképezés	129

DOKUMENTUM

Adalékok Henszlmann Imre életrajzához (Közli: Tímár Árpád)	133
Henszlmann Imre irodalmi munkássága (Közli: Tímár Árpád)	143

RÉSUMÉS

STUDIEN

Einleitung von Anna Zádor	4
Heinrich Dilly: Mire való a művészettörténet története?	13
Géza Hajós: A bécsi iskola 19. századi útja a műemlékvédelem modern elmélete felé	25
Ernő Marosi: Henszlmann, oder die Stellung des Kunsthistorikers in der ungarischen Gesellschaft	36
Árpád Tímár: Geschichte der Henszlmann-Forschung	45
Klára Széles: Imre Henszlmann über die Entwicklungsgesetze der Kunst	55
Dénes Komárik: Die „Emigration“ von Imre Henszlmann	64
József Sisa: La participation d'Imre Henszlmann aux concours de la cathédrale de Lille et de l'église monumentale à Constantinople	78
Mária Kemény: Imre Henszlmanns Rolle beim Bau des Palastes der Ungarischen Akademie	111
Miklós Horler: Imre Henszlmanns Denkmalpflegeprinzipien	120
Mihály Kóhegyi: Imre Henszlmann und die erste Restaurierung der Kirche von Lébény	128
László Beke: Henszlmann und die Photographie	131

DOKUMENTE

Beiträge zur Biographie von Imre Henszlmann (Herausgegeben von Árpád Tímár)	141
Bibliographie der Veröffentlichungen von Imre Henszlmann (Herausgegeben von Árpád Tímár)	143

Tisztelt Emlékezés!

Mikor az a megtisztelő felkérés érkezett hozzám, hogy ezen az emlékülésen a délelőtti előadásokat levezzem, magamban tépelődtem, hogy tulajdonképpen nem vagyok jogosult mint Henszlmann-kutató itt egyáltalán megjelenni. Úgy vélem mindenki, aki a mai nap folyamán hozzá fog járulni a Henszlmannról alkotott kép gazdagításához, biztosan többet tud Henszlmannról és többet foglalkozott vele, mint én. Azért vállaltam mégis, mert úgy érzem, hogy én vagyok az, akit Henszlmann egész életében nem hagyott békén. Kora fiatalságomtól kezdve mindvégig valami módon ösztökélt arra, hogy alkotásának óriás épületéből legalább egy csücsköt, egy sarkat jobban megnézzek, jobban foglalkozzak vele, és ez tulajdonképpen nagyon eredményes volt számomra. Kezdődött ez már egyetemi éveim alatt, amikor szeretve tisztelt professzorom, Hekler Antal elindított Henszlmann lapok néven egy kis kiadványsorozatot. Úgynevezett Lose Blätter: pár oldalas kis kiadvány volt ez, amelyben a legfrissebb eredményeket akarta közölni. Gerevich professzor szomszédos Művészettörténeti Intézetének tagjai viszont Ipolyi Arnoldra esküdtek és ez a versengés ösztökélt arra minket, hogy kicsit elmélyedjünk – legalább lexikálisan – Henszlmann műveibe. Azt hiszem, ez adta az első impulzust, hogy többé Henszlmanntól egészen elszakadni ne tudjak.

Később egyre jobban kezdett érdekelni a magyar művészeti kritika, ami csak a múlt század negyvenes éveiben talált egy kicsit magára: erősen lemaradt az irodalmi kritika mögött. Ezek között a kritikák között természetesen kimagaslott nívójával, értékeléseivel, elméleti alapottségével Henszlmann kritikája. Megdöbbenve tapasztaltam, hogy ez a mindig mértéktartó, azt mondhatnám elegánsan fogalmazó író egyszer csak egy Kiss Bálint képre szenvedélyes dühvel, hatalmas harci ágyúval lő. Gondolkodóba estem, mi is lehet ennek a magyarázata. S hogy elkezdtem ennek jobban utána nézni, kiderült, hogy most tetten lehet érní a nagy összeütközést, két korszak határán. Éppen itt van az a nagy váltás, amikor a nagyon gyenge minőség helyett felmerül a valódi érték igénye, és előtérbe kerül az igazi szenvedély. Nem más ez, mint a felzárkózás vágya a nagy európai művészethez. Henszlmann végig ezt kívánta elérni.

Úgy gondoltam régen, hogy csak legenda, hogy ő Londonban fiatalon és ismeretlenül a királyi angol építész-intézetben, a Royal Institute of British Architects-ben előadott. De utána nézve kiderült, hogy ez szóról szóra igaz. Az előadás jegyzőkönyve az összes hozzászólásokkal ma is megtalálható, és a róla szóló publikációk ugyancsak megvannak. Itt nem az az érdekes, hogy ez a fiatal emigráns, akit egy nagy baráti kör fogadott Londonban és felkarolt, ott előadhatott, mert ez sok minden, politikai és egyéb tényezőnek is köszönhető. Így nem utolsó sorban annak a nagyon virágzó értelmiségi szabadkőműves körnek, amihez Henszlmann is tartozott. Itt döntőnek azt érzem, hogy ez az első alkalom, amikor ennek a kis Magyarországnak egyik képviselője nagy nyilvánosság előtt teljesen korszerűen, teljesen meggyőzően, teljesen egyenrangúan föllépett, és többé nem is került ki ez a vonulat a nemzetközi köztudatból. Az sem utolsó szempont, hogy az a törekvés, amit ő és a hozzá közelállók képviseltek, nemcsak egy új építészeti elmélet születésének érdekében próbált realizálódni, noha önmagában már ez is éppen elég lett volna. Az érdekes benne az, hogy a küzdelem az élő építészeti jobbításáért, megújításáért folyt, tehát Henszlmann és társai teljesen tudatában voltak annak, hogy az építészetnek rendkívül fontos társadalomformá-

ló szerepe van. Ha az építészetet a társadalom nem igényli, nem szereti, akkor azzal az építészettel valami baj van. Ez a felismerés szintén gondolkodásmódjának hallatlan korszerűségéről tanúskodik.

Amikor a Magyarországon lévő egyetlen Palladio levél kapcsán a reneszánsz építészeti traktátumaival kezdtem foglalkozni és természetesen eljutottam a Budapesten lévő Zichy kódex kéziratához, és utána néztem irodalmának, kiderült, hogy már 1861-ben, amikor még semmiféle ilyen irodalom nem létezett, Henszlmann az, aki ezzel a kódexszel is foglalkozott. A napokban került kezembe e kódexnek egy magisztrális amerikai feldolgozása. Ez senki más magyar szerzővel nem foglalkozik, csak Henszlmannal, és legalább tízszer idézi. Ez is azt mutatja, hogy Henszlmann tényleg egy olyan rendkívüli jelenség, hogy nem csoda, hogy engem annak idején rabul ejtett, és azt hiszem, ideje lenne, hogy még nagyon sok más kollégámat is rabul ejtse. Ez az összetett egyéniség tulajdonképpen szabálytalan, rubrikába nem illeszthető ember volt, és talán ennek a számlájára írható a mai fiatalság idegenkedése.

Gondoljuk csak meg, hogy egy olyan német származású kassai családból származott, amelyik őt orvosnak szánta és magyarnak nevelte. Az orvostudományt Budán és Bécsben tanulta, de, ahogy mai szóval mondják, sokat járt az egyetem mellé. Az egyetem mellé azért járt, mert régészettel, művészettel, gyűjteményekkel foglalkozott. Részben Fehérvári gyűjteményét, másrészt Bécsben Böhm József Dániel magyar származású érmész gyűjteményét és a nála megfordult műértőket ismerte meg. Végül Padovában tette le a doktorátust, és az itt nyert oklevelét soha nem használta. Első perctől fogva mint műkritikus, mint régész és ásató, mint a műemlék iránt érdeklődő, író ember jelentkezett. Amikor a forradalom eseményei után el kellett hagynia Magyarországot, annyi súllyal és tudással bírt már, hogy az előbb említett előadást a R.I.B.A.-ban megtarthatta. Mindvégig a hallatlan önállóság, a hallatlan magabiztosság jellemzi őt. Még egyet szeretnék hozzátenni ehhez. Henszlmann olyan valaki volt, aki nemcsak ennyi területen működött, hanem aki magyarul, németül, szlovákul, franciául, angolul, olaszul és gondolom, az akkori tanítási elvek szerint latinul és görögül is tudott, tehát a felkészültsége sem volt mindennapi. És ami nem kevésbé figyelemre méltó: nem mindennapi felkészültségét ő mindig és mind végig a nemzeti eszme érdekében akarta hasznosítani. Kiemelkedő, hogy az ő romantikája, szemben az angol és német interpretációval, nem a moralitást, mindig a nemzetit hangsúlyozta. Ez egyébként Magyarország akkori körülményeinek, akkori helyzetének teljesen meg is felelt.

Ha a bennem élő kép, amit Henszlmannról itt felvázoltam talán túlságosan is szubjektív, annyi azonban biztosan leszögezhető, hogy múltunk egy olyan jelentőségteljes figurájával állunk itt szemben, akinek közismertté tétele szakmánk sürgető feladata.

Einleitung von Anna Zádor

Verehrte Gedenktagung!

Als ich das ehrenvolle Ersuchen erhielt, die Vormittagssitzung zu leiten, hatte ich einige Bedenken, denn ich bin eigentlich gar nicht berechtigt, hier als Henszlmann-Forscherin zu erscheinen. Ich glaube, diejenigen, die heute auf dieser Tagung ihren Beitrag zur Bereicherung des Bildes von Henszlmann leisten werden, wissen alle über ihn ganz bestimmt mehr als ich und beschäftigten sich auch viel mehr mit ihm als ich. Ich habe die Aufgabe doch übernommen, denn ich bin einer, dem Henszlmann, und zwar ein Leben lang, keine Ruhe gelassen hat. Von meiner frühen Jugend an hat er mich auf irgendeine Weise stets angespornt, vom mächtigen Gebäude seines Werkes mindestens ein Stückchen, ein Eckchen näher zu besehen, mich damit eingehender zu befassen, und das hat für mich sehr viel eingebracht. Es begann schon während meiner Studienjahre, als mein ehrfürchtig geliebter Professor, Antal Hekler, eine kleine

Publikationsreihe unter dem Titel „Henzlmann-Blätter“ startete. Diese Publikationen bestanden nur aus wenigen losen Blättern und sollten Heklers Absicht nach die neuesten Ergebnisse bekanntmachen. Die Mitarbeiter des benachbarten Institutes für Kunstgeschichte unter Leitung von Professor Gerevich schworen dagegen auf Arnold Ipolyi, und dieser Wettbewerb veranlaßte uns, uns in die Werke von Henzlmann – zumindest lexikalisch – zu vertiefen. Ich glaube, das war der erste Anstoß, und ich kam von Henzlmann nie wieder los.

Später interessierte mich immer stärker für die ungarische Kunstkritik, die hinter der Literaturkritik weit zurückblieb und erst in den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zu sich zu finden begann. Unter diesen Kritiken ragten natürlich die von Henzlmann durch ihr Niveau, ihre theoretisch fundierten Einschätzungen hervor. Als dieser immer maßhaltende, elegant formulierende Autor ein Bild von Bálint Kiss plötzlich mit leidenschaftlicher Wut angriff und sozusagen mit Riesenkanonen darauf schoß, war ich bestürzt. Ich mußte über die Sache nachdenken und nach der möglichen Erklärung suchen, die ich darin fand, daß es sich dabei um den großen Konflikt handelte, zu dem es an der Grenze zweier Etappen meist unvermeidlich kommen muß. Das war nämlich die Zeit des großen Umschlags, als die äußerst minderwertige Qualität erkannt wurde und das Bedürfnis nach den echten Werten, der richtigen Leidenschaft und dem Aufholen zur großen europäischen Kunst erschien – was schon immer Henzlmanns Ziel war und auch blieb.

Ich dachte einst, es sei nur eine Legende, daß er in London als junger und unbekannter Mann im königlichen Institut für englische Architektur, dem Royal Institute of British Architects, einen Vortrag hielt. Als ich nachschaute, stellte es sich heraus, daß die Geschichte wahr ist. Sowohl das Protokoll des Vortrages samt allen Beiträgen als auch die Publikationen darüber liegen auch heute vor. Dabei ist nicht das interessant, daß dieser junge Emigrant, der in London von einem großen Freundeskreis empfangen und gefördert wurde, dort einen Vortrag halten konnte, denn das war verschiedenen – politischen und anderen – Umständen, nicht zuletzt der florierenden Freimaurergruppe von Intellektuellen zu verdanken, dem auch Henzlmann angehörte, sondern die Tatsache, daß ein Vertreter dieses kleinen Ungarn jetzt das erste Mal vor der breiten Öffentlichkeit vollkommen zeitgemäß, vollkommen überzeugend und vollkommen ebenbürtig auftrat, und das von ihm Vertretene auch künftig ein integrierter Bestandteil der internationalen öffentlichen Meinung blieb. Interessant ist ferner, daß die von ihm und seinen Gefährten vertretene Bestrebung nicht nur das Ziel verfolgte, eine neue Theorie der Architektur zu schaffen, obgleich das an und für sich schon anerkennenswert gewesen wäre, sondern auch die Verbesserung und Erneuerung der lebendigen Architektur bezweckte. Henzlmann und seine Gefährten waren von Anfang an dessen völlig bewußt, daß die Architektur eine außerordentlich wichtige gesellschaftsformende Rolle spielt. Wenn die Gesellschaft eine Architektur nicht braucht, sie nicht gern hat, dann stimmt etwas nicht mit dieser Architektur. Diese Erkenntnis zeugt auch von Henzlmanns unerhört moderner Denkweise.

Als ich mich – im Zusammenhang mit dem einzigen in Ungarn befindlichen Palladio-Brief – mit den Traktaten der Renaissancearchitektur beschäftigte und natürlich auch die Handschrift des Budapester Zichy-Kodexes und ihre Literatur erforschte, stellte es sich heraus, daß sich Henzlmann bereits 1861, als es noch keinerlei Literatur dazu gab, mit diesem Kodex befaßt hatte. In diesen Tagen bekam ich eine meisterhafte amerikanische Bearbeitung dieses Kodexes in die Hände. Darin wird kein ungarischer Autor außer Henzlmann erwähnt, er wird aber mindestens zehnmal zitiert. Auch das zeugt davon, daß Henzlmann ein außerordentliches Phänomen war. Es ist also nicht verwunderlich, daß er mich seinerzeit gefangen nahm, und es wäre Zeit, daß sich noch viele Kollegen von ihm gefangen nehmen lassen. Er war eine vielfach zusammengesetzte Persönlichkeit, die aus dem üblichen Rahmen fiel, sich in keine Rubrik einordnen ließ, weshalb er auch für die Jugend von heute interessant sein dürfte.

Henzlmann stammte aus einer Kaschauer Familie deutscher Herkunft, die ihn als Ungar erzog und zum Arzt bestimmte. Er studierte Medizin in Ofen und Wien, er schwänzte aber oft die Vorlesungen, und zwar deshalb, weil er sich mit Archäologie und Kunst beschäftigte. Damals lernte er die Sammlung von Fehérvári und die von József Dániel Böhm, dem Wiener Numismatiker ungarischer Herkunft, sowie die bei diesem verkehrenden Kunstverständigen kennen. Den Dokortitel erwarb er schließlich in Padua, von seinem Diplom machte er jedoch nie Gebrauch. Er trat von Anfang an als Kunstverständiger, als Archäologe und Ausgräber, als sich für Kunstdenkmäler interessierender Autor auf. Als er nach der Revolution Ungarn verlassen mußte, besaß er schon so viel Gewicht und ein so großes Wissen, daß er den vorhin erwähnten Vortrag im Royal Institute of British Architects halten konnte. Souveränität und Selbstsicherheit waren ihm immer – und berechtigt – eigen. Henzlmann war jemand, der außer daß er auf so vielen Gebieten bewandert und tätig war, auch noch Ungarisch, Deutsch, Slowakisch, Französisch, Englisch, Italienisch und – ich schätze, den damaligen Unterrichtsprinzipien gemäß – auch Lateinisch und Griechisch konnte. Auch sein Rüstzeug war also nicht alltäglich. Und was ebenfalls ein beachtenswerter und

hervorzuhebender Zug von ihm ist: Er nutzte sein Wissen immer und stets im Interesse der Nationalidee, in seiner Romantikinterpretation herrschte – im Unterschied zu der englischen und deutschen – nicht das Moralische, sondern immer das Nationale vor, was mit Ungarns damaligen Verhältnissen und damaliger Situation auch vollkommen korrespondierte.

Vielleicht ist dieses Bild, mein Bild, das ich hier von Henszlmann skizziert habe, übertrieben subjektiv, fest steht jedoch, daß wir es hier mit einer bedeutenden Gestalt unserer Vergangenheit zu tun haben, die allgemeinbekannt zu machen, eine dringende Aufgabe unserer Branche ist.

Vier Fünftel aller Wissenschaftler, die es je gab, leben heute. Alle 15 bis 20 Jahre verdoppelt sich das wissenschaftlich begründete Wissen. Diese und entsprechende, bereits vor Jahren von de Solla Price publizierten Relationen gelten wahrscheinlich auch für eine kleine Wissenschaft wie die der Kunstgeschichte. Wenn für dieses Berufsfeld auch keine absoluten Zahlen bekannt sind, so darf man doch annehmen, daß vier von fünf Kunsthistorikern, die je tätig waren bzw. es noch sind, derzeit an einem der zahlreichen Museen arbeiten oder in der hoch entwickelten staatlichen Denkmalpflege, an den weit aufgefächerten Hochschulen und Universitäten, im florierenden Kunsthandel, in agilen Verlagen, und in den höchst aufmerksamen Kulturredaktionen der Rundfunk- und Fernsehanstalten ihren Beruf ausüben. Und man darf wohl behaupten, daß alle, die heutzutage ihr Kunstgeschichtsstudium abschließen, und es womöglich ein Leben lang unter beruflichen Bedingungen fortführen werden, am Ende ihrer Karriere folgendes feststellen können: achtzig bis neunzig Prozent vom Wissenstand auf diesem Gebiet sind zu ihren Lebzeiten ermittelt und nur zehn bis zwanzig Prozent sind bereits früher akkumuliert worden. Denn es gibt immerhin Indizien dafür, daß auch dieses relativ junge Fach bislang schneller als die Bevölkerung oder das Bruttosozialprodukt exponentiell gewachsen ist. 1864 zählte man zum Beispiel an den deutschen Universitäten lediglich acht Dozenten der Kunstgeschichte. Bis zur Jahrhundertwende ist die Anzahl sehr schnell auf 40 gestiegen. Eine Generation später – nach Weltkrieg, Revolution und Wirtschaftskrisen – lehrten 1931 insgesamt 84 Fachvertreter an den deutschen Universitäten. Nach dem verheerenden Rückschlag unter der Gewaltherrschaft des Nationalsozialismus, ist die Anzahl der Hochschullehrer von etwa 56 im Jahre 1945 auf 96 im Jahre 1949 allein in der Bundesrepublik Deutschland geklettert; heute zählt man im Hochschulbereich ungefähr 300 Vertreter des Faches. Entsprechend dürfte die Gesamtzahl der Fachleute auf diesem Gebiet auf 2500 bis 3000 angewachsen sein.

Angesichts solcher Daten und in Anbetracht der allgemein hohen Dynamik wissenschaftlicher Disziplinen muß es auf's Erste ziemlich blauäugig erscheinen, wenn man sich nicht ausschließlich um den aktuellen Wissensstand auf dem Gebiet der Kunstgeschichte bemüht, und wenn man nicht alle Kraft darauf verwendet, die immer schärfer differenzierten Beiträge systematisch zu ordnen, sondern darüber hinaus sich auch noch einem Randgebiet – der Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung – widmet. Haben wir nicht genug damit zu tun, die große Anzahl der Publikationen – es erschienen zum Beispiel um 1987 etwa 13.000 wissenschaftliche Aufsätze und Bücher – in den überkommenen Bestand zu integrieren, begründete Einsichten zu registrieren und an weiterführenden Spekulationen zu arbeiten, so daß Hypothesen zu Thesen und diese zu überprüften Erkenntnissen geführt werden können. Sollte man sich nicht auf die Erforschung der Genese der unzählbaren Kunstwerke, auf deren formale und inhaltliche Deutung, auf die Künstlergeschichte, auf die der Kunsttheorien und der vielfältigen künstlerischen Techniken konzentrieren? Gilt es nicht zugleich das geistige, soziale, politische und religiöse Umfeld der Künstler, ihrer Auftraggeber und ihrer Rezipienten zu erforschen? Wozu soll man auch noch über diejenigen nachdenken, die dieses ungeheuer weite und faszinierende Feld erforschen, es in den Museen, auf Ausstellungen, in Büchern und auf Filmen ausbreiten und erläutern? Ist das öffentliche Interesse an der bildenden Kunst und ihrer Geschichte nicht noch sehr viel rapider gewachsen, so daß

die Kunsthistoriker kaum nachkommen, den 'Hunger auf Bilder' und Bildwerke sowie das Verlangen nach einer besseren architektonischen Umwelt zu stillen, indem sie diese historisch-kritisch rekonstruieren? Wozu sich also auch noch der Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung widmen?

*

Nun, es werden seit langem und immer wieder anscheinend recht plausible Gründe für eine Geschichte der Kunstgeschichte genannt. Es heißt: man kann aus der Geschichte lernen. Indem man alte Katalogbeiträge zu Kunstausstellungen, die ausführlichen Bilderklärungen oder Baubeschreibungen in den ersten Denkmälerinventaren, längst abgelegte Aufsätze, diesen oder jenen Vortrag, vergilbte Bücher, archivierte kunsthistorische Filme nicht bloß auf ihre Informationswerte hin liest bzw. ansieht, sondern auch unter dem Gesichtspunkt betrachtet, welche Fragen gestellt und beantwortet, kurz: wie die Probleme gelöst worden sind, kann man über das fachgerechte Vorgehen sehr viel erfahren. Dies entspricht dem allgemein bewährten Rezept: anderen bei der Arbeit über die Schulter sehen, sie wiederholt fragen, warum sie nun zu diesem oder jenem Hilfsmittel gegriffen und dieses dann so und nicht anders eingesetzt haben. Hinhören und Sich-Erklären-Lassen schützt vor gravierenden Fehlern. Wie gern möchte man zum Beispiel seinem Gefühl nachgeben und ein bestimmtes Gemälde als die geniale Erfindung eines ganz bestimmten Malers ansehen, muß dann aber zur Kenntnis nehmen, daß es – erstens – das Motiv in dieser Fassung längst gibt, und daß sich – zweitens – seit langem eine ganze Reihe von Handbüchern bewährt haben, mit deren Hilfe man sehr schnell prüfen kann, ob der Einfall so einzigartig und so phantasievoll war, wie man auf's Erste vermutet hat. Und wie oft liegt einem – um ein anderes Beispiel zu nennen – ein Begriff auf der Zunge, der allerdings in ganz anderem Sinn bereits von einem der Großen des Faches definiert worden ist?

Aber diese Beispiele belegen: ganz so plausibel ist der besagte Grund nicht. Verfahrensweisen und Gedankenmodelle mögen alt und bewährt sein. Deshalb müssen sie nicht in der Abfolge ihrer zeitlichen Entwicklung und räumlichen Verbreitung dargelegt und womöglich noch mit den Namen, den Lebensdaten und – Umständen derjenigen, die sie angeregt haben, versehen werden, um nicht zu sagen: belastet werden. Es mag von Höflichkeit und Sinn für's Praktikable zeugen, Handbücher nach deren Autoren – z.B. das *Allgemeine Künstlerlexikon* einfach Thieme/Becker – zu nennen. Grundsätzlich jedoch widerspricht diese Form der Ehrung dem Anspruch der Wissenschaft, ein uneigennütziges Unternehmen zu sein. In ihm – so heißt es – kommt es nicht auf die Entdecker, sondern auf die Entdeckungen an. In Form eines rational gegliederten Aussagesystems könnte das akkumulierte Wissen sicherlich besser und schneller dem forschenden Zugriff dienen als in der Form historischer Berichterstattung. Wann bestimmte Einsichten gewonnen wurden und wer jeweils der Vater des Gedankens war, ist innerhalb des Systems Wissenschaft von sekundärer Bedeutung. Für die unmittelbare Arbeit ist die Geschichte des Fachgebiets wohl eher hinderlich, denn nützlich.

Weshalb also mag die Geschichte der Kunstwissenschaft für das Fach selbst von Bedeutung sein? Weshalb erinnert man etwa anlässlich bestimmter Jahres-, Geburts- und Todestage in Form von Nekrologen, Biographien und Festschriftbeiträgen an die ehemaligen Repräsentanten des Fachgebiets? Warum verfolgt man die Geschichte kunstgeschichtlicher Museen und Institute, die Geschichte der Denkmalpflege, der Kunstverlage und in Kürze bestimmt auch die der Kulturredaktionen der traditionellen sowie der modernen Medien? Weshalb wird immer wieder die Genese und die Verbreitung längst bekannter Methoden und Theorien des Faches erforscht? – Dafür gibt es nun seit langem eine Reihe

guter Gründe, die über das Argument hinausgehen, daß es selbstverständlich der Wahrheit wegen nötig ist, die zahlreichen Anekdoten, Legenden, Mißverständnisse und Vorurteile aufzuklären, die auch über die Kunsthistoriker, deren Tun und Lassen, sowie über deren Institutionen kursieren.

*

Es gibt – erstens – einen ganz einfachen, innerdisziplinären, pädagogischen Grund. Angesichts der ständig zunehmenden und den einzelnen Wissenschaftler oft erdrückenden Fülle der Aufgaben und Probleme können die Berichte über das Engagement älterer Kolleginnen und Kollegen die Motivationen der jüngeren und jüngsten Vertreter des Faches immer wieder erneut beleben. Die Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, deren Leistungen allgemein anerkannt und von Bestand sind, aber auch die Vertreter des Faches, deren Ergebnisse längst überholt sind, werden durch die wissenschaftsgeschichtlichen Zusammenfassungen, insbesondere wenn diese in Form von Nekrologen, Biographien und Gedenkreden vorgebracht werden, zu beruflichen Vorbildern. Dabei sind es nicht die von ihnen gefundenen Lösungen bestimmter Probleme, die als Ansporn dienen. Vielmehr ist es deren Bereitschaft, einer Sache zu dienen, die – obwohl es manchmal so aussehen will – nicht um ihrer selbst willen betrieben wird, sondern in größeren Sinnzusammenhängen steht. Ihre wissenschaftliche Neugier wurde von einem besonderen Eros entfacht, – sei es nun ganz allgemein ausgedrückt die Liebe zur Kunst, oder der Wunsch, die Menschheit möge sich zunehmender Zweckrationalisierung zum Trotz ihre bildliche und architektonische Phantasie bewahren, ja diese weiter entwickeln, oder sei es ein allgemeines Interesse an der Geschichte und dann wieder das spezielle an den stummen Denkmälern der Vergangenheit, oder der Wunsch, sich auch innerhalb dieser von Künstlerlegenden besonders stark durchwobenen Geschichte der historischen Wahrheit zu nähern, oder seien es ganz andere Beweggründe – etwa der, durch Wissen Macht zu erlangen, – alles Motive, die die berufliche Laufbahn vieler Vorläufer bestimmt und recht unterschiedliche Typen von Kunstforschern geprägt haben. Die Geschichte der Kunstgeschichte kann daher als Geschichte außerwissenschaftlicher, besser: überwissenschaftlicher Antriebskräfte zu einem Sozialisationsfaktor werden. Indem sie über das unmittelbar fachliche Ziel hinaus die psychologischen und die sozialen Beweggründe der Vorgänger zu erkennen gibt, trägt sie unwillkürlich zur Identitätsfindung gegenwärtiger und zukünftiger Kunsthistoriker bei. Sie berichtet darüber, mit welcher scharfer Skepsis, mit welcher eigenartiger Uneigennützigkeit und mit welcher sozialer, genauer: kommunaler Gesinnung ältere Kollegen beharrlich an der selbstgewählten und doch nicht selbst gestellten Aufgabe gearbeitet haben. Sie berichtet über die oft eigenwillige Wahl bestimmter Forschungsgebiete, über die eigensinnige Konzentration auf bestimmte Verfahrensweisen, über selbstentwickelte sowie entlehnte Theorien und deren möglichen Zusammenhang mit außerwissenschaftlichen Faktoren, seien es nun die soziale Herkunft des Wissenschaftlers oder dessen soziale Ambitionen, seien es besondere psychische Dispositionen, persönliche Neigungen oder politische Zwänge. Und die Geschichte der Kunstgeschichte erzählt – dies ist nicht zu gering zu schätzen – von vielen liebenswert allgemein menschlichen Zügen, die sowohl in der Gelehrtengeschichte als auch in den Darstellungen der Geschichte kunstwissenschaftlicher Organisationen, ja selbst in denen der Methoden- und Theorieentwicklung immer wiederkehren.

Darüber hinaus lehrt die Geschichte der Kunstgeschichte vor allem eines: diese Wissenschaft braucht viel Zeit. Denn trotz des starken Expansionsdrangs der Disziplin verläuft der Prozeß der Wahrheitsfindung im einzelnen äußerst gemächlich. Man denke nur an das langsame Fortschreiten der Arbeiten an den vermeintlich einfachsten Voraussetzungen

kunstgeschichtlicher Forschung wie etwa die Catalogues raisonnés sei es nun für das Oeuvre einzelner Künstler oder der in den Museen gesammelten Werke. Die wechselvolle und längst noch nicht abgeschlossene Geschichte etwa der Zuschreibungen an Rembrandt ist nur das bekannteste Beispiel. Sie zeigt besonders markant, durch wieviel organisatorische und ideologische Hindernisse die Arbeit an der grundlegenden Bestandssicherung immer wieder beeinträchtigt worden ist. Daher kann und muß die Geschichte des Faches auch diejenigen desillusionieren, die sich schnellen Erfolg wünschen und darauf aus sind, Auseinandersetzungen unmittelbar auszutragen. Derartige Auseinandersetzungen kommen auf diesem Gebiet höchst selten vor.

Doch auch die Idealisten werden durch die Wissenschaftsgeschichtsschreibung häufig frustriert. Denn nicht selten stellt sich heraus: so uneigennützig, so skeptisch und so komunal gesinnt, wie man es gemeinhin annimmt und wie es zum Teil auch überliefert wird, waren die Vorgänger nicht. Gesellschaftliches Prestigestreben oder auch reine Gewinnsucht, Prioritätsansprüche oder auch Besitzerstolz leiten das Erkenntnisinteresse oft auf unvermutete Bahnen. Und Beispiele wie das der Zuschreibung zeigen, daß viele anscheinend ureigenste Fragen des Faches so unabhängig nicht gestellt sind, wie man annehmen möchte. Nach der Originalität und Authentizität eines künstlerischen Werks wird erst seit etwas mehr als hundert Jahren auf breiterer Bahn geforscht. Denn just zu der Zeit als die Rechte auf geistige Urheberchaft international codifiziert wurden, kam den Kunstgelehrten die Aufgabe und die soziale Rolle zu, als nachgeborene Anwälte für die Wahrung des Rechts auf geistiges Eigentum auch solcher Künstler zu sorgen, die darauf nur geringen oder noch gar keinen Wert zu legen vermochten.

Es gibt ein zweites Argument, das seit je für die Erforschung der Disziplingeschichte spricht. Es ist recht pragmatischer Art. Die Disziplingeschichte – vor allem die, die in Form von Festschriften, von gesammelten Reden anlässlich bestimmter Jubiläen und in Form von Museums- und Sammlungsgeschichten vorgelegt wird – kann außerdisziplinär hohe kulturpolitische Bedeutung gewinnen. Als Selbstdarstellungen haben diese Arbeiten repräsentative und allokativen Funktion; sie dienen der Erhaltung der kunstgeschichtlichen Museen, Lehr- und Forschungsstätten und der Ämter für Denkmalmalpflege, die bekanntlich sich nicht selbst finanzieren, sondern von der Gunst staatlicher Kultur- und Finanzpolitiker sowie privater Mäzene und Sponsoren abhängen. Wenn es um die Wahrung des Besitzstandes oder um den Ausbau dieser Einrichtungen geht, dann zählen nur selten die Probleme, die es wissenschaftlich zu lösen gilt. Es zählen auch kaum die aktuellen Resultate. Im allgemeinen ziehen nur noch zwei Argumente: das der Anciennität und das der quantitativ meßbaren Popularität.

*

Das pädagogische und das kulturpolitische Argument für die Forschungen auf diesem Gebiet sind ebenso alt wie ein drittes, das besagt, daß die Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung selbstverständlicher Teil einer allgemeinen Wissenschaftshistoriographie ist, die es, wenn auch nicht in gleich hohem Maße wie die Kunsthistoriographie institutionalisiert seit langem gibt. Doch sind die Beiträge zur allgemeinen Gelehrtengeschichte, zur Sammlungsgeschichte und zur Historie der Universitäten und Akademien nicht erst in jüngster Vergangenheit in Mißkredit geraten. Dafür verantwortlich war weniger das Unbehagen an einer Fachgeschichte, die das geflügelte Wort 'De mortuis nil nisi bene' mißverstanden hatte. Daß man nur Gutes über die Entwicklung des Faches schrieb, ist zur Norm geworden. Denn diejenigen, die dem Adverb im Sprichwort entsprachen und sich gut auch über Fehlentwicklungen äußerten, kamen leicht in Verruf, Nestbeschmutzer zu sein. Geschichte der

Kunstgeschichte wurde nicht zuletzt auch aufgrund ihrer pädagogischen und kulturpolitischen Funktion zur Feiertagsgeschichte, hinter deren Kulissen sich zahlreiche andere Geschichten wohl hielten, aber bestenfalls unter vorgehaltener Hand ausgesprochen wurden. Dies aber war – wie schon gesagt – wohl weniger der Grund für besagten Mißkredit. Ausschlaggebend dafür war erstens die allgemeine Erschütterung darüber, daß bestimmte Naturwissenschaften keineswegs dem Fortschritt der Menschheit gedient, sondern die Vernichtung von Städten und Ländern vorbereitet haben, und daß bis heute die Furcht besteht, die Wissenschaften und die aus ihnen entwickelten Techniken könnten das Ende der Welt herbeiführen. Ausschlaggebend waren zweitens allgemeine Produktionskrisen, die zur Rückbesinnung auf die historischen, die sozialen, die psychologischen und politischen Determinanten der Produktivkraft Wissenschaft und zur Frage nach deren Steuerbarkeit führten. Die Verunsicherung und die Neuorientierungen der allgemeinen Wissenschaftsforschung und Wissenschaftshistoriographie, die nunmehr analog zur Bildungs- oder auch zur Friedensforschung die vielfältige Bedingtheit wissenschaftlicher Entdeckungen und Erkenntnisse sowie deren praktische Verwendung zu ermitteln suchten, griffen alsbald auch auf die Disziplinen über, die als Kunst- und Kulturwissenschaften über jeden Verdacht erhaben schienen. Hatte die Kunstgeschichtsschreibung – so lauteten schließlich Ende der sechziger Jahre die Fragen – nicht sehr viel stärker als bisher angenommen bestimmten Weltanschauungen als der Wissenschaft gedient? Hatte nicht auch die Kunstgeschichtsschreibung dem Imperialismus, dem Nationalismus, dem Nationalsozialismus und dem Faschismus, sowie der geistigen, seelischen und körperlichen Kriegs- und Vernichtungsvorbereitung Vorschub geleistet? Mit welchen Mitteln war dies geschehen? Mit populären und auch mit formal wissenschaftlichen Schriften und Bildbänden? Wodurch war sie gesteuert worden, und wie haben sich die Mitglieder der disziplinären Gemeinschaft in ihren Institutionen verhalten? Haben sie sich gegen Eingriffe von außen gewehrt? Oder hatten sie allgemein verbreitete Ideologien so verinnerlicht, daß sie – ohne es selbst zu merken oder auch mit geradezu fliegenden Fahnen – ihre akademische und wissenschaftliche Skepsis, ihre Uneigennützigkeit und ihre kommunale Gesinnung aufgegeben haben?

Ich brauche die Fragestellungen in diesem Zusammenhang nicht weiter aufzufächern. Man weiß: diese Probleme haben auch in der Kunstgeschichtsforschung ein geradezu eigenes Spezialgebiet ausdifferenziert, dem sich heute eine ganze Reihe von Kollegen immer wieder widmen. Geschichte der Kunstgeschichte ist ihnen kein Randgebiet mehr, das lediglich an Fest- und Gedenktagen in den Mittelpunkt des Interesses gerückt wird, ansonsten aber bei mehr oder minder gemüthlichen Zusammenkünften als unterhaltsames Thema dient. Geschichte der Kunstgeschichte dient nicht mehr nur der internen Sozialisation und der externen Legitimation, sondern selbstkritischer Reflexion. Auch in der Form der Gelehrtengeschichte, der Organisations- und Institutionsgeschichte, sowie der Methoden- und Theoriesgeschichte zählt sie zum Begründungszusammenhang der fachlichen Arbeit. Sie ist Teil der Grundlagenforschung unseres Faches geworden.

Diese neue Position und Funktion teilt die Geschichte der Kunsthistoriographie mit der Geschichtsschreibung anderer Disziplinen. Darin unterscheidet sie sich nicht von der Wissenschaftsforschung in den benachbarten Kulturwissenschaften, die allerdings auf diesem Gebiet der historischen Selbstkontrolle und gesellschaftlichen Selbstbegründung in zahlreichen Detailbereichen sehr viel weiter fortgeschritten ist. Doch möchte ich hier nicht Defizite aufzeigen, sondern zum Schluß ein weiteres Argument für die disziplingeschichtliche Forschung einführen. Geschichte der Kunstgeschichte kann einen Entdeckungszusammenhang konstituieren, der aus der überkommenen Künstler- und Kunstwerkgeschichte

sowie aus der tradierten Geschichte einzelner Künste und deren Theorien das macht, was das Fach anspruchsvoll im Namen trägt: **K u n s t g e s c h i c h t e**.

*

In meinen Studien zur Geschichte der Disziplin habe ich dieses Argument für eine disziplinspezifische Wissenschaftsforschung aus der Etnwicklung der Wissenschaftsforschung im allgemeinen und aus deren als strukturalistisch bezeichnetem Zweig im besonderen abgeleitet, dann allerdings in einem eher enigmatischen Satz nur angedeutet. Am Ende des ersten Kapitels schrieb ich, daß nunmehr eine Kunstgeschichtsschreibung in Aussicht stehe, in der die Geschichte der Kunst lediglich die Episode einer bestimmten Gesellschaft bilden werde. – 'Episode' war überspritzt formuliert, doch meinte ich damit andeuten zu können, daß es meines Erachtens der Sache nicht gerecht wird, wenn wir die Kunstgeschichte analog zur allgemeinen Geschichte rekonstruieren und dabei nicht reflektieren, daß es das, was wir mit dem modernen Begriff der Kunst benennen, erst seit noch nicht ganz dreihundert Jahren gibt. Erst um 1700 differenzierte sich die Kunst als ein eigenes Subsystem der europäischen Gesellschaften – und zunächst nur dieser – aus.

Nun haben wir Kunsthistoriker gerade in den jüngst vergangenen Jahrzehnten intensiv dafür gesorgt, daß der moderne Begriff einer sich in diesen Gesellschaften selbst steuernden Kunst nicht auf ältere Epochen übertragen werde. Wir haben diesen Begriff destruiert und sind nicht zuletzt deswegen insbesondere unter den Künstlern in den Ruf geraten, lediglich destruktiv über die Kunst, die Kunstwerke, die Künstler und die Kunsttheorie zu reden und zu schreiben. An nahezu allen Kunstwerken weisen wir mittlerweile nach, daß diese keineswegs autopoietisch entstanden sind, sondern zahlreiche, insbesondere soziale Faktoren zur Genese der Werke beigetragen und Werkzusammenhänge bedingt haben. Wie aber die Bilder, Bildwerke und Architekturen schließlich zu dem wurden, was sie heute sind – Kunstwerke –, zeigen wir im allgemeinen nicht auf. Dabei könnte gerade die Geschichte der Kunstgeschichte ein Modell dafür bieten, wie im Laufe der vergangenen dreihundert Jahre das gesellschaftliche Subsystem Kunst nach und nach aufgebaut worden ist.

In einzelnen Teilstücken kann man – meist negativ formuliert – diesen Aufbau in den Vorworten zu den überkommenen Künstler- und Werkmonographien verfolgen. Hier wird fast durchweg die Vorgeschichte der jeweiligen Darlegung und somit die Nachgeschichte des behandelten Gegenstands referiert. Es wird darüber berichtet, wann das Interesse für diesen oder jenen Künstler, dieses oder jenes Werk, diese oder jene Theorie oder auch Technik geweckt worden ist, von welcher Dauer es war und wer dafür gesorgt hat, daß es verbreitet wurde. Dann werden die ersten, oft dürftigen Aussagen über das Gemälde, die Skulptur, das Gebäude, den kunstgewerblichen Gegenstand zitiert; genüßlich werden bisweilen die ersten als wissenschaftlich ausgegebenen, doch nicht haltbaren Beobachtungen und Thesen wiederholt; schließlich werden deren Autoren beim Namen genannt und deren Sätze womöglich zerplückt, um endlich demgegenüber das herauszustellen, was man hier und jetzt nach erneuten, intensiven Recherchen selbst über die geistigen und materiellen Voraussetzungen, über den Schaffensprozeß, die technischen Schwierigkeiten, die erste Ausstellung bzw. Aufstellung oder Nutzung im Falle eines Gebäudes und schließlich über die Reaktion der Kritiker im besonderen und des Publikums im allgemeinen sagen kann. Diese Vorworte, Einleitungen und ersten Kapitel zur Forschungsgeschichte und Forschungssituation vermitteln aber nicht nur eine Geschichte kunstgeschichtlicher Irrwege oder auch das langsame Fortschreiten zu richtigen Einsichten. Sie vermitteln geradezu alle Dimensionen und Varianten sowohl des Diskurses über die Kunst als auch dessen, was ich den Corpus Kunst nennen möchte, der die jeweils als Kunst anerkannten Werke umfaßt.

Auf Stimmigkeit und Plausibilität bedacht blendet die tradierte Kunstgeschichte diese Dimensionen und Varianten sowohl des Diskurses als auch des Corpus im allgemeinen aus, weil sie sich entweder legitimerweise auf ein spezifisches Detail konzentriert, oder aber weil sie sich – und dies ganz aus spezifisch bürgerlicher Ideologie – vornehmlich für das jeweils Neue, das jeweils Innovative interessiert. Dessen Genese wird als Ereignis dargestellt. Aber seltsamerweise wird nur höchst selten aufgezeigt, wie lange der jeweilige Gegenstand von Gültigkeit war.

Ebenso werden in den Kunstgeschichten des 18. bis 20. Jahrhunderts all die Maler, Bildhauer, Architekten und Kunsthandwerker verschwiegen, die eben erst jetzt – nicht zuletzt durch die Kunstgeschichtsschreibung – von Malern, Bildhauern, Baumeistern usw. zu Künstlern wurden. Anschaulicher ausgedrückt möchte ich sagen: Caspar David Friedrich ist sehr viel mehr ein Künstler des 20. Jahrhunderts als er es – allerdings nur für sehr kurze Zeit – des frühen 19. Jahrhunderts war. Unmittelbar neben Marcel Duchamps wäre er zu besprechen. Oder um ein anderes Beispiel anzuführen: die Höhlenmalereien sind wohl tausende von Jahren alt; als Kunstwerke jedoch sind sie jünger als die Werke van Goghs. Und um noch ein drittes Exempel auszuspielen: eine Kunstgeschichte der Zeit um 1800, die den Apoll vom Belvedere und Raffaels Transfiguration lediglich als Vorbilder für klassizistische Bildwerke und Gemälde erwähnt und nicht als die Werke zeigt, um die sich damals Maler und Bildhauer, Baumeister und Architekten, Kunstfreunde, -kritiker und -gelehrte, sowie ein breites, internationales Publikum scharten, diese als die schönsten und größten Kunstwerke verehrten und dann über die zukünftigen Funktionen der Kunst sprachen, wird dem Anspruch nicht gerecht, den das Fach in seinem Namen trägt: die Geschichte der Kunst zu deconstruieren.

Heinrich Dilly: Mire való a művészettörténet története?

A valaha is volt valamennyi tudós négyötöde napjainkban él. Minden 15–20 évben megkétszereződnek a tudományosan megalapozott ismeretek. Ilyen adatokkal szemben és a tudományos diszciplínák általában nagy dinamikája láttán meglehetősen ábrándosnak tűnik, ha nem csak a művészettörténet jelenlegi ismereteinek állapotával foglalkozunk, hanem még egy marginális területre, a művészettörténetírás történetére is adjuk fejünket.

Már régen és azóta is ismételten látszólag igen kézenfekvő indokokat hoznak fel a művészettörténet története mellett. Azt mondják, hogy a történelemből tanulni lehet. A régiség és a népszerűség pedagógiai és kultúrpolitikai érve éppoly régi, mint az a harmadik, amely azt fejezi ki, hogy a művészettörténetírás története az általános tudománytörténetnek magától értetődő része, s meg is kell maradnia annak.

De a tudósok történetére, a gyűjteménytörténetre s az egyetemek és főiskolák történetére vonatkozó adalékok nem csak a legközelebbi múltban vették hitelüket. Egy új tudománytörténeti kutatás alakult ki. Ennek a kérdésfeltevése a művészettörténeti kutatáson belül is sajátos speciális területet differenciált. A művészettörténet története már nemcsak olyan marginális terület, amely csupán ünnepi és évfordulós napokon kerül az érdeklődés középpontjába, egyébként pedig többé vagy kevésbé kedélyes összejövetelek alkalmával szolgál szórakoztató témával. A művészettörténet története már nemcsak a belső szocializációt és a külső legitimációt, hanem az önkritikus reflexiót szolgálja. Ezen túl szerintem van még egy érv a diszciplína történetére vonatkozó kutatás mellett. A művészettörténet története tudniillik egy olyan felfedezési összefüggést tud konstituálni, amely a ránk maradt művész- és műalkotástörténetből, továbbá az egyes művészetek hagyományos történetéből és ezek elméleteiből azt hozza létre, amit ez a szaktudomány oly igényesen visel a nevében: művészettörténetet.

Mi, művészettörténészek nem felelhetünk meg a tényeknek és az elnevezésnek sem, ha a művészettörténetet az egyetemes történettel analóg módon rekonstruáljuk, s eközben viszont nem gondoljuk meg, hogy az, amit mi a művészet modern fogalmával nevezünk meg, még nem is egészen háromszáz éve létezik. Csak 1700 táján differenciálódott a művészet az európai – és kezdetben csak az európai – társadalmak sajátos szub-szisztémájaként.

Miközben érvényességre és elfogadhatóságra törekszik, a hagyományos művészettörténet általában elfedi a művészetnek mint diszkurzusnak, de mint corpusnak is ezt a dimenzióját, mert vagy legitim módon egy specifikus részletre koncentrál, vagy pedig – mégpedig egész sajátosan polgári ideológiai indíttatással – főként a mindig új, a mindig innovatív dolgok iránt érdeklődik. Ennek a geneziséét ábrázolják eseményként. De különös módon csak nagyon ritkán mutatják be, hogy a szóban forgó tárgy milyen hosszú ideig maradt érvényben.

Igy a 18–20. századot tárgyaló művészettörténetekben elhallgatják mindazokat a festőket, szobrászokat, építészeket és iparművészeket, akik csak éppen most – s nem utolsó sorban a művészettörténet-írás révén – váltak festőkől, kőfaragókból, építőmesterekből stb. művészekké. Szemléletesebben kifejezve, azt mondanám, hogy Caspar David Friedrich sokkal inkább a 20. század művésze, mint ahogy az volt – jóllehet csak igen rövid ideig – a 19. század eleje számára. Marcel Duchamps közvetlen közelében kellene róla szólni. Vagy egy másik példával: a barlangfestmények ugyan több évezredek, de mint műalkotások, újabbak, mint Van Gogh művei. És hogy még egy harmadik példát is felhasználjak: az az 1800 körüli korról szóló művészettörténet, amely a belvederei Apollót és Raffaele Transfigurációját csak mint klasszicista szobrok és festmények mintaképpét említi és nem olyan művekként mutatja be őket, amelyek körül ez idő festői és szobrászai, építőmesterei és építészei, műbarátjai, műkritikusai és tudósai, megzéles körű, nemzetközi közönsége sereglettek, akik ezeket mint a legszebb és legnagyobb műalkotásokat tisztelték, s azután a művészet jövőbeli funkcióiról beszéltek, nem felel meg annak az igénynek, amely a szaktudomány nevében foglaltatik: ti. a művészet története megírásának.

DER WEG DER WIENER SCHULE ZU EINER „MODERNEN THEORIE“ DER DENKMALPFLEGE IM 19. JAHRHUNDERT

Die gegenwärtige Wiener Schule der Kunstgeschichte kümmert sich nur sehr wenig, wenn schon überhaupt um eine aktuelle Theorie der Denkmalpflege.¹ Das Bedürfnis bestunde nicht, hört man oft, was zu sagen sei, wurde schon kurz nach 1900 in den Werken der Altväter Alois Riegl und Max Dvořák gesagt. Noch immer wird der eklektizistische Stilpurismus des 19. Jahrhunderts als ein gerade überwundenes und bedrohliches Phänomen, eine Epoche der denkmalpflegerischen Barbarei und des gutgemeinten Vandalismus in die Achse verschiedener theoretischer Überlegungen gestellt.² Denn die Wiener Schule hat ihre saubere historische Methode seit langem, in ihr steht das Kunstwerk in seiner unmittelbaren Anschaulichkeit im Vordergrund, seine Analysen können nach Wiener Tradition mehr oder weniger – je nach der Qualität des Interpreten – brilliant vollzogen werden; wozu also das Kopfzerbrechen, auf neue Fragen in der Denkmalpflege neue methodische Antworten zu suchen?

Auch die deutschen Herausgeber einer kürzlich erschienenen Quellschrift mit den wichtigsten denkmalpflegerischen Werken von Dehio und Riegl stellten fest, daß eine Krise der Denkmalerhaltung um 1900 und heute grundsätzlich ähnlich ist; so wie damals gilt es geschichtliche Lügen zu bekämpfen, für das Originale einzustehen, das vielfach – aus Gründen wie immer – gefährdet ist.³ Den Begriff des „Originalen“ hat die Wiener Schule der Kunstgeschichte neben Georg Dehio in die Denkmaltheorie massiv eingebaut, obwohl damals schon zwischen Riegl und Dehio manche Meinungsunterschiede herrschten, wie die zitierte Publikation in einem Kommentar hervorhebt.⁴ Heute, wo eine mehr oder weniger leidenschaftliche Diskussion um die „Postmoderne“ geführt wird, scheinen tatsächlich ähnliche Geister wie um 1900 wiederzukehren, man möchte wieder „Geschichte“ produzieren, dort Fassade vorzutauschen, wo keine war, und vieles rekonstruieren an Stellen, die man früher mit „ehrlichen“ modernen Lösungen glatt und fortschrittsgläubig ausgefüllt hätte.⁵

Geschichte als „Ablagerungsstätte“ von originalen Zutaten scheint also wieder einmal in Gefahr zu geraten; Architekten treten ans Werk und erklären dem Kunsthistoriker, was echte Kunstgeschichte war, und vor allem wie sie aussehen sollte. Die Wiener Schule hat sich in dieser Situation noch gar nicht geäußert, sie beruft sich – wie erwähnt und wenn überhaupt – auf die vorbildliche Theorie der Ahnen, die in einer ähnlichen, wenn sogar gleichen Situation die Antworten schon klar und deutlich formuliert hatten.

Die Frage dieses Vortrages wird daher lauten, ob die Überwindung des 19. Jahrhunderts, die Überwindung des ästhetischen Dogmatismus uns tatsächlich vom Weiterdenken entlasten kann? Ob die geschichtlichen Verfälschungen des Architekturpurismus tatsächlich so ähnlich gelagert sind wie die Fassadenkosmetik der für Tourismus präparierten Ortsbilder. Ist z.B. die gegenwärtig simulierte Geschichtlichkeit einer Geschäftszentrale mit der rekonstruierten Fassade dasselbe Phänomen wie Friedrich von Schmidts Purifizierungen in Klosterneuburg oder Pécs in Ungarn? Was leistete die Wiener Schule der Kunstgeschichte gegen solche historistische Verschönerungen und was könnte – oder kann sie – (nicht) tun gegen die postmodernen Simulierungen!?

1902 brach ein letztes Mal eine große Diskussion über die zukünftige Gestaltung des Riesentores am Wiener Stephansdom aus.⁶ Siegerin blieb in dieser Auseinandersetzung die Wiener Schule der Kunstgeschichte, und das merkwürdigerweise mit Hilfe der Wiener Se-

cession. Alois Riegl und Otto Wagner haben den Schmidt-Anhänger und Zisterzienserpater Wilhelm Anton Neumann mit vereinten Kräften endgültig geschlagen. Dieser – ein korrespondierendes Mitglied der Zentralkommission und Professor an der Theologischen Fakultät für Kirchenkunst – kämpfte seit etwa 1882 für das Schmidtsche Riesentor in neo-romanischen Stilformen. Er konnte 1902 noch immer nicht verstehen, warum man „mißlungene“ geschichtliche Entwicklungen und vor allem ihre Produkte aufgrund von gewissenhaften historischen Forschungen nicht revidieren kann. Ruskins antirestauratorische, konservatorische Romantik⁷ – auf die sich die Secession im Kampfgeschehen berufen hat – hatte bei Neumann nur Gelächter ausgelöst. „Ganz Wien hätte auflachen müssen über die Art und Weise, wie ein monumentales Werk nach Ruskins Rath zu erhalten sei, und die ganze Eingabe wäre lächerlich geworden. ... Mag der Secession der alte Ruskin als Prophet gelten, weil der 'englische Stil' an ihn anknüpft, sein Wort wirkt auf uns wie Schellengeklengel, findet keinen Widerhall in unseren Herzen, ich meine: bei uns, den echten Wienern.“⁸ Unter anderem war vor allem der gotische Bogen vor dem romanischen Portal der Stein des Anstosses; ein Stein, der säuberlich hätte entfernt werden müssen, denn – so Neumann – unsere Steinmetze wissen ganz genau, was und wohin etwas hingehört. Geschichte war für den braven Neumann etwas nicht endgültig Festgeschriebenes, sondern etwas Fortsetzungswürdiges. Er schreibt an einer Stelle: „Dank den Studien an den Kunstschulen besitzen wir Gothiker genug, welche in gründlicher Weise, wie nur ein alter Meister, den Stil beherrschen.“⁹ Es ging also um die Beherrschung der Geschichte als Basis jeder künstlerischen Tätigkeit. Es ging aber auch um die Revision der Geschichte, um Unvollkommenheiten auszuschalten, Begonnenes zu Ende zu führen. Es ging vor allem darum, was Falsch und was Echt sei. Neumann wurde bei seiner Argumentation fast pathetisch, wenn er schrieb: „Falsch ist nicht alles, was eine Restauration neuerer Zeit an einem Bauwerke unternehmen muß, um es dem Untergange nicht entgegengehen zu lassen. 'Falsch ist nicht der gotische Helm des St. Stephansdomes, obschon er ganz neu von Schmidt erbaut ist. Falsch ist, was eine spätere Zeit einem Kunstwerke beifügt, um künstlerische Zwecke zu erreichen, d.h. um zu täuschen, während im Materiale oder in der Form von der Wahrheit abgewichen ist.' Ruskin würde mit Recht fordern, daß das Beste geleistet werde, was eine Zeit vermag, er würde pfuschende Beifügung neuer Elemente als Lüge bezeichnen, die er verfolgt. Falsch war und ist der gotische Torbogen vor dem romanischen Portale des St. Stephansdomes, er soll den Beschauer über die Unfähigkeit seines Erbauers hinwegtäuschen, und was falsch war im 14. Jahrhundert, wird nicht wahr im zwanzigsten.“¹⁰

Die Diskussion um die „Originalität“ war also um 1900 voll im Gange. Otto Wagner, als eine führende Gestalt der Secession hatte eine klare Replik auf Neumanns Argumente herausgearbeitet: „Es ist das unbestrittene Verdienst der Secessionisten, Bewegung und Klarheit in die Behandlung der Kunstfragen gebracht zu haben und dadurch die Welt vor der Alleinherrschaft des bis zum Eunuchenthum herabgesunkenen Eklekticismus beinahe befreit zu haben. Es ist also selbstverständlich, daß ich auf dem Standpunkte der völligen Erhaltung des Riesenthores im status quo stehe und es schon dreißig Jahre bedauere, daß das nicht sehr schöne Barockgitter einem unschönen, gothisch sein sollenden hat weichen müssen. 'Die geplante Reconstructio ist eine Neugestaltung und ich halte dieselbe mit ihrem romanisch sein sollenden Friese und der Verkürzung der großen Fenster für einen ungeheueren Vandalismus.'“¹¹

Das Alte sollte also als Vermächtnis der Vorfahren unberührt gelassen werden, so 1902 der repräsentativste Vertreter der Wiener Moderne. Unfertigkeiten, Fehler und Schwächen sollten lieber in Kauf genommen werden als man in eine Verfälschung verfällt und Geschichte zu revidieren versucht. Das waren freilich gewichtige Worte aus dem Mund eines

Architekten, dessen Berufsgruppe kurz davor noch im Zeichen des Historismus ausschließ-
lich Stilfassaden errichtet und alte Bauwerke puristisch restauriert hatte.

Alois Riegl, der ebenfalls 1902 Herausgeber der Mitteilungen der Zentralkommission wurde und kurz vor seiner Ernennung zum Generalkonservator der österreichischen Denkmalpflege stand, veröffentlichte am 1. Februar 1902 in der Zeitung „Neue Freie Presse“ ein Feuilleton mit dem Titel „Das Riesenthor zu St. Stephan“¹². In diesem äußerst feinfühlig und kulturpolitisch klug verfaßten Artikel kündigte sich schon die Grundlinie von Riegls denkmaltheoretischem Hauptwerk „Der moderne Denkmalkultus“ an. Sein Hauptanliegen war es, den Beruf Kunsthistoriker in der Denkmalpflege fest zu verankern, die methodische Sicht dieser zur Autonomie strebenden Wissenschaft als bestimmenden Faktor in einer bis dahin romantisch-historistischen Kulturbewegung zu sichern. In der außerordentlich heftig geführten Polemik um das Wiener Riesenthor sah er sich und seine Kollegen als eine Vermittlergruppe zwischen Künstlern und Regierenden, die eigentlich dazu am besten befähigt war, das alte Kunstwerk dem modernen Beschauer begreiflich zu machen. Die psychologische Betrachtung von Kunstwerk und Geschichte – als Riegls Verdienst schon vielfach gewürdigt¹³ – konnte eine psychologische Lösung der Streitfrage bedeuten, ob nämlich das Riesenthor stilgerecht verändert, oder aber in seinem „gewachsenem“ Zustand belassen werden sollte. Riegl versuchte den Standpunkt des modernen Betrachters zu relativieren, ihn aus seinem Fixiertsein auf eine vermeintliche historische Wahrheit herauszubewegen. Er zeigte, daß geschichtliche Abläufe und deren Produkte so kompliziert beschaffen sind, daß es unmöglich ist, diese auf e i n e r richtigen Ebene zu empfinden, diese in ein enges Interpretationsschema hineinzupressen. Riegls Relativismus mag taktisch konzipiert worden zu sein, aus ihm wurde jedoch im nächsten Jahr, 1903, eine kleine Denkmalphilosophie, die bis heute noch als „Bibel“ zitiert wird: „Der moderne Denkmalkultus“¹⁴ brachte den Begriff „Alterswert“ als achsiales Anliegen der modernen Denkmalpflege zum Ausdruck, durch diese Stimmungskategorie hoffte Riegl das Denkmal – nach dem Zusammenbruch des eklektizistischen Historismus – in das 20. Jahrhundert hinüberzuretten, seine Existenzbegründung in theoretischer Hinsicht zu sichern. Auf die Schwächen des Begriffs „Alterswert“ kommen wir noch später zu sprechen, vorerst interessiert uns aber die Genese der neuen Denkmaldenkweise. Riegl schreibt im zitierten Feuilleton: „Daher muß auch dem Kunsthistoriker Gothisches und Romanisches gleich viel gelten, und in diesem Sinne hat nicht allein Ruskin, sondern – was uns in Wien näher liegen sollte – auch schon Thausing gewirkt und gestritten.“¹⁵

In der Tat veröffentlichte Moriz Thausing, Riegls Vorgänger als Wiener Ordinarius der Kunstgeschichte, am 26. April 1882 einen eigenwilligen Artikel in der genannten Zeitung „Neue Freie Presse“ mit dem Titel „Phylloxera renovatrix“.¹⁶ In humorvoller Weise versuchte der Autor den Dom als Person sprechen zu lassen, wie etwa: „Mein Doctor sagt ja, daß das, woran man sich nicht erinnern kann und woran so gut wie gar nichts mehr übrig ist, daß das eben das Wahre und Richtige ist. Es ist aber doch schon zu arg, wie man mit mir umgeht. Erst haben sie mich neu frisiert, dabei haben sie mir so viele falsche Locken aufgesetzt, daß mir die neue Zipfelmütze, die sie mir angepfriemt haben, nicht einmal mehr passen will. Unten an meinem Fuße, in der Katharinen-Capelle, da leide ich schon die längste Zeit an acutem Polychromatismus...“ „Möchte mich doch der liebe Herrgott eher mit seinem Donnerkeile zerschmettern, es wäre ein rühmlicher Untergang, statt daß ich nun zusehen muß, wie man mich zitzelweise zerstört und davonschleppt, indem man mir fremdes Gestein in willkürlich erklügelten Formen in den Leib bohrt, bis nichts Echtes mehr von mir übrig ist und ich schließlich auf die alten Tage wie eine Caricatur dastehen soll zum Gespötte der Zukunft...“ Thausings leidenschaftliche Stellungnahme gegen die „phylloxera reno-

vatrix", also die Restaurierungswut der puristischen Architekten, hatte nicht gering dazu beigetragen, daß das Unterrichtsministerium Schmidts Pläne doch nicht bewilligt hat, und das Riesentor mit seiner gemischten Stilsprache nicht revidiert wurde. Was bei Thausing auffällt, ist – abgesehen von seiner eigenwilligen Sprache – eine organische Interpretation der Geschichtlichkeit. Der alte Dom wird mit edlen Gewächsen verglichen, seine Veränderungen werden als Krankheiten definiert. Das Denkmal ist hier nicht mehr in erster Linie ein Kunstwerk im Sinne von ästhetischen Vorstellungen, sondern ein unantastbares Entwicklungsobjekt, dessen Existenz wichtiger zu sein scheint, als seine Intentionen. Nicht der ursprüngliche Zweck und dessen Formensprache, sondern das gewordene Produkt von geschichtlichen Entwicklungen sollte im Wiener Stephansdom respektiert werden. Schon in seiner Antrittsvorlesung mit dem Titel „Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft“¹⁷ hatte Thausing betont, daß die Form der Kunstwerke nicht in erster Linie eine Trägerin von ästhetischen Normvorstellungen ist, sondern ein autonomes Produkt von geschichtlichen Entwicklungen, in denen die Frage ob schön oder nicht-schön eigentlich unwichtig ist. So hatte also hier schon ein Reinigungsprozeß im Denkmalbegriff eingesetzt, der schließlich zum Riegls „Alterswert“ führte. Thausing band die Kunstgeschichte ganz stark an den Wagen der Geschichte und schrieb: „Unsere Kunstdenkmäler geben uns aber nicht bloß Abbildungen aus der Vergangenheit, eine Illustration der Urkunden, ein Correctiv für unsere rastlose Einbildungskraft, sie geben uns zugleich auch eine untrügliche Kunde von der Art, wie ein vergangenes Zeitalter dachte und fühlte, von der ganzen geistigen Potenz, über welche dasselbe verfügte. Auch aus diesem Gesichtspunkte, und vornehmlich aus diesem, ist die Kunstgeschichte eine Hilfswissenschaft der allgemeinen Geschichte, und zwar eine unentbehrliche.“¹⁸ Dieses 1873 gemachte Bekenntnis war ein gewaltiger Emanzipationsversuch, die junge Wissenschaft von den Künstlern und Restauratoren zu befreien und sie auf die objektiven Füße der Geschichtswissenschaft zu stellen. Thausing wollte die Kunstgeschichte von den zahlreichen hilfreichen „Händen“ loslösen, und sie bloß unter der Alleinherrschaft des „Auges“ stellen: „Unsere Aufgabe ist es, nur unser Auge zu bilden, ohne Rücksicht auf eine besondere Schulung der Hand. Wir wollen eben bloß sehen lernen.“¹⁹ Damit wurde schon 1873 ein bis Otto Pächt immer wieder vorgebrachter Leitsatz²⁰ der Wiener Schule der Kunstgeschichte formuliert. Und damit begann sich der Denkmalbegriff zu verändern: denn in ihm war ab jetzt nicht mehr die Handlung, sondern die Betrachtung die Hauptsache. Solcher Paradigmawechsel führte notgedrungen zu einem beruflichen Konflikt zwischen Architekten und Kunsthistoriker, zwischen Künstlern und Wissenschaftlern, ein Konflikt, der sich 1902 zur zitierten Auseinandersetzung um Wilhelm Anton Neumann verdichtete.

Die „allgemeine Geschichte“ war aber für Thausing sicherlich nicht die wertbeladene Nationalgeschichte der Romantik; unter „allgemeiner Geschichte“ verstand er eine stark formalisierte Urkundengeschichte, die im Institut für Österreichische Geschichtsforschung definiert wurde.²¹ Damit wurde in Österreich ein eigenartiges Bündnis zwischen historisierter Kunst und ästhetisierter Geschichte vollbracht, in dem Objekte abgehoben von anderen Realitätsebenen eben „objektiv“ untersucht, dargestellt und bewahrt werden konnten. Denkmale waren demnach keine Träger von ästhetischen oder nationalen Vorstellungen, sondern ehrwürdige Formgebilde der Vergangenheit, die vom gegenwärtigen Hickhack der Künstler oder Politiker scheinbar befreit werden konnten. Denkmale gerieten damit in eine Zone der „Interessenlosigkeit“, in der nicht mehr ihre Aussagen, sondern nur mehr ihre Echtheit oder Falschheit überprüft wurde. Und dazu reichte aus Auge vollkommen.

Das Institut für Österreichische Geschichtsforschung ermöglichte also – vor allem durch die enge Verbindung von Theodor von Sickel und Moriz Thausing – das Entstehen einer Kunstgeschichtswissenschaft, die zur Erneuerung der Denkmalpflege entscheidende Impulse gab.

Ohne dieses Institut und seine „objektive“, quellenkritische Haltung gegenüber der allgemeinen Geschichte wäre die Entstehung der Wiener Schule der Kunstgeschichte undenkbar gewesen.²² Das Institut hatte die formale Beschaffenheit der Urkunden als wichtigsten Gegenstand der Forschung definiert und damit die Frage der „Echtheit“ in der Historie in den Vordergrund gestellt. Rudolf von Eitelberger war der erste Kunsthistoriker, der die geschichtliche Sehweise in die Kunstforschung übertrug und damit die herkömmliche Vorherrschaft von Ästhetik bekämpfen wollte.²³ Wenn die Geschichtsforschung an der formalen Beschaffenheit der Urkunden solch ein reges Interesse entfaltete, war es dann kein Wunder, daß die Kunstgeschichte ihr nicht nur sehr gut folgen konnte, sondern ihr für diese Sehweise ein anschauliches Beweismaterial liefern konnte. Baudenkmale wurden zu Urkunden und unterstrichen das schon erwähnte Bündnis zwischen einer historisierten Kunst und einer ästhetisierten Geschichte. Eitelberger gehörte zu den Schülern des aus Oberungarn stammenden Zipers Joseph Daniel Böhm, der schon im Vormärz das unmittelbare Studium von Originalen propagierte und in einem kleinen Kreis die Grundlagen für die neue Wiener Kunstgeschichte gelegt hatte.²⁴

Die Liebe zum Originalen sowohl in der Geschichts- als auch in der Kunstforschung hatte spezifische österreichische Wurzeln: In der Metternichschen Ära des Vormärz war die deutsche Romantik und die damit verbundene Idee einer Nationalgeschichte stark unterdrückt. Der Universitätsunterricht wurde ständig zensuriert und die bekanntesten Historiker der zwanziger, dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts – wie etwa Hornayr, Ossolinski, Kopitar oder Chmel – durften nicht formal zur Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde dazugehören, obwohl sie wichtige Beiträge zur Monumenta Germaniae Historica erarbeitet haben. Die Schwerpunkte der österreichischen Geschichtsforschung existierten also nicht auf der Universität, sondern – wie Alphons Lhotsky feststellt – „vielmehr wiederum dort, wo große Denkmälersammlungen bestanden: in den Klöstern, in der Hofbibliothek und in den Archiven...“ „... Hier gab es auch gar keine nennenswerte Beschränkung des begabten einzelnen. Wie sehr hatte sich der junge Chmel vor wissenschaftlicher Meinungsäußerung wegen der damit verbundenen Bespitzelung gefürchtet und wie angenehm war er überrascht durch die Liberalität, mit der man ihn dann förderte!“²⁵ Nämlich als Archivar in der Wiener Hofburg. Durch die Verdrängung der Nationalidee war in Österreich bis 1848 auch eine allgemeine geschichtstheoretische Auseinandersetzung nicht erlaubt. So entstand schon zu dieser Zeit eine Aversion gegen das Theoretisieren und eine große Vorliebe für die objektive Quellenforschung. Joseph Chmels Haltung ist besonders charakteristisch in diesem Zusammenhang: „Ich werde täglich mehr in meiner schon so oft ausgesprochenen Ansicht bestärkt, daß wir vielzuwenig Quellen, viel zuviel 'Geschichte' haben. Es ist eben nicht schwer, Phrasen und Gemeinplätze aneinanderzureihen und aus zehn Büchern ein eilftes zu machen.“ (1849)²⁶ Und für die Denkmalpflege noch wichtiger, was Joseph Feil 1845 in Schmidls Österreichischen Blättern geschrieben hat: „Während aber Ignoranten aller Art unter dem Prätext des Patriotismus höchstes Pathos entwickelten, gingen unersetzliche Kulturdenkmäler aller Art zugrunde“.²⁷ Das feindschaftliche Spannungsverhältnis zwischen Theorie und Objekt scheint also in der spezifischen politischen Situation des Vormärz zu fußen. Die erfolgreiche 48-er Revolution muß diese Haltung verstärkt haben, sie wurde in die liberale Kulturpolitik der nachrevolutionären Zeit immer stärker eingebaut. Helfert und Eitelberger, Begründer der institutionalisierten Denkmalpflege in

Österreich²⁸ waren Befürworter einer objektiven Denkmalanschauung, die sich vor allem als Materialsammlung mit strenger Quellenkritik äußerte.

Es wäre aber sicherlich vereinfacht, die Objektverbundenheit der jungen Wiener Kunstwissenschaft und die daraus resultierende institutionalisierte Denkmalpflege bloß durch eine resignative Haltung der wissenschaftlichen Öffentlichkeit erklären zu wollen. Mit der Betonung der Wichtigkeit von Objekt- d.h. Denkmälerkenntnis war auch eine liberale Hoffnung verbunden, das Primat und die Unabhängigkeit der Wissenschaft gegenüber dem halbabsolutistischen Staat zu sichern. Vom Zurückdrängen der Ästhetik in der Kunstgeschichte konnte Eitelberger den neuen Minister für Kultus und Unterricht, den Grafen Leo Thun überzeugen. Er sah 1852 die Zeit gekommen, das Studium der Ästhetik „auf neue Grundlagen zu stellen, nämlich die Regeln der Theorie und einer eindringlichen Betrachtung der Denkmale der Künste selbst zu entwickeln, und nicht wie bisher eine auf abstraktem Wege gewonnene Theorie zur Würdigung der Kunstdenkmale anzuwenden“.²⁹

Was war nun logischer als die Begründung einer staatlichen Institution für Denkmalpflege, wo das eingehende und unmittelbare Studium der Denkmale bestände, ihre Registrierung und Rettung die Hauptziele waren. Eine pragmatische Aufgabestellung, die weder mit nationalen noch mit ästhetischen Theorien zu tun hatte. Ähnlich wie im Institut für Österreichische Geschichtsforschung die allgemeine Geschichte eine Kette von zu untersuchenden Quellen bedeutete, stellte die Kunst in der k.k. Central-Commission für die Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale den Bestand von überprüfbaren Urkunden der Geschichte dar, die man zu bewahren hatte.

Die neu errungene methodische Sauberkeit konnte jedoch die Öffentlichkeit von der Notwendigkeit einer strengen Denkmalpflege nicht überzeugen; hier mußte man doch über eine Urkundenkritik hinausgehen und auf allgemeinere Gefühle appellieren. Eitelberger schrieb über den erwähnten J. D. Böhm: „Je stärker seine Liebe zur Kunst wuchs ... desto mehr bildete sich bei ihm die Überzeugung heraus, dass die moderne Kunst an grossen inneren Schäden leide und die alte Kunst der modernen in allen wesentlichen Theilen weit überlegen sei“.³⁰ Durch das Studium der Denkmäler sollte daher – nach Eitelberger – der Geschmack veredelt werden, durch das Studium der alten Kunst hätte eine bessere neue Kunst entstehen müssen. Die Krise von Kunst und Kultur im 19. Jahrhundert, die von Eitelberger in zahlreichen Schriften feinfühlig beobachtet wurde, sollte daher durch institutionelle Einrichtungen – wie etwa ein eigenes Institut für Kunstgeschichte oder die Central Commission – überwunden werden.

Dieser Glaube an der Aussage- und Überzeugungskraft des alten Denkmals wurde jedoch – weil eben Glaube – im Interessenkonflikt zwischen Kirche und Staat auf dem Bereich der Schulpolitik erschüttert. Wie Margaret Olin kürzlich in einem Artikel gezeigt hat,³¹ waren die ersten Verfechter der neuen Denkmalprinzipien, Adalbert Stifter, Alexander von Helfert und Rudolf Eitelberger begeisterte Vertreter einer liberalen Schulreform, die zu einem neuen österreichischen Staatsbewußtsein führen sollte. Die Kunst war in diesen Überlegungen quasi als Ersatz für die Religion gedacht, die Verehrung bzw. Bewahrung des Denkmals erlangte einen kultischen Charakter und sollte gleichzeitig das Bedürfnis nach nationaler Identifikation ersetzen. Stifter schrieb: „Wenn die Kunst-Erinnerung ein Volk inniger zu einem solchen macht als jede andere Erinnerung: so müssen wir Ehrfurcht haben vor jedem Denkmal vergangener Kunst“.³² Die religiöse Verehrung von Geschichtsurkunden als Originalen mußte notgedrungen den Widerstand der Kirche hervorrufen, die im 19. Jahrhundert nicht bereit war in einem Kirchengebäude anstatt des lebendigen Gotteshauses das Denkmal der Vergangenheit zu sehen. Auch Eitelberger schrieb noch 1848: „Die Freiheit verlangt die Entnationalisierung des Staates wie die Entkirchlichung

desselben.“³³ Diese liberale Denkweise wurde dann im absolutistischen Jahrzehnt nach 1848 weitgehend abgeschwächt, lebte jedoch in der Gründung einer staatlichen Denkmalpflege latent fort, denn hier ging es um eine gewaltige Ersatzreligion, die ihre Schatten vorausgeworfen hat.

Der Kult des „Originalen“ war also nicht nur – wie schon gesagt – ein resignatives Ableiten von grundsätzlichen Forderungen nach Unabhängigkeit des Bürgertums, sondern auch eine anfänglich zwar kleine, doch immer gefährlicher werdende Waffe in den Händen der sachkundigen Wissenschaftler, die sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich als Kunsthistoriker benannten.³⁴ Die Auseinandersetzung zwischen staatlicher Denkmalpflege und kirchlicher Verschönerung ging natürlich weiter und erreichte 1902 beim Riesen- tor von St. Stephan einen vorläufig letzten Höhepunkt.

Zu dieser Zeit war schon Alois Riegl am Werk, der der stolzen Tradition der Wiener Schule der Kunstgeschichte entsprechend den „modernen“ Denkmalbegriff zu erklären versuchte. Ihm ging es wiederum um die Verteidigung des „Originalen“, dessen Entdeckung und methodischer Einbau in die Kunstwissenschaft seit Eitelberger ein vordringliches Ziel der Wiener Schule gewesen ist. Riegl mußte um 1900 einsehen, daß sich die liberale Hoffnung der Ahnen bezüglich einer aufklärerischen Funktion des Originalen nicht erfüllt hat. Eitelbergers Vision, daß das Studium der alten Denkmale zur Verbesserung der neuen Kunst führen sollte, trat nicht ein; im Gegenteil, mit den alten Denkmalen wurde im Zeichen des eklektizistischen Historismus ständig Schindluder getrieben, Aufklärung schien durch eine „Restaurierung“ besser verwirklicht worden zu sein als durch eine urkundliche Konservierung. Purifizierte Dome haben zur Erklärung der Geschichte für die breite Öffentlichkeit mehr beigetragen als konservierte Ruinen. Deshalb betrachtete Riegl das originale Denkmal nicht mehr als Träger von Aufklärung, sondern als Herauslöser von allgemeingültigen und modernen Stimmungen. Er hatte es bei der Ablehnung von Aufklärung in der Geschichte der Kunst leicht gehabt, da die mechanistischen und dogmatischen Erklärungsversuche einer materialistischen Geschichtstheorie am Gegenstand Kunst um die Jahrhundertwende einen ersten großen Schiffbruch erlitten.³⁵ Die Qualität des Originalen konnte nicht mehr durch eine lineare Geschichtsauffassung definiert werden, und in dieser Qualität erkannte man immer mehr die Substanz des Denkmals, die zu schützen die wichtigste Aufgabe bedeutete (und heute noch bedeutet). Riegl sah in dieser Eigenschaft des Denkmals nicht nur seine Autonomie, sondern auch die Möglichkeit, es dem subjektiven Betrachter als objektiv Vergangenes begreifbar zu machen. Sein berühmt gewordener „Alterswert“ war nichts anderes als das reine interessenlose Denkmal „an sich“ (oder wenn man will die historische Zeit in ihrer gestalterischen Qualität an sich),³⁶ das (die) weder künstlerisch noch national mißbraucht werden sollte. Marion Wohlleben, Herausgeberin der Riegl-Texte vor einem Jahr schreibt allerdings: „Wenn man sich heute auf den Rieglschen Alterswert beruft, sollte man sich all jener problematischen Aspekte bewußt sein, die diesen konstituieren. Als allgemeinstes Kriterium für Denkmäler geht es beim Alterswert weniger um spezifische Geschichte als um das diffuse Erlebnis der Differenz von Alt und Neu, von Vergangenen und Gegenwärtigem. Der Betrachter wird reduziert auf eine naive und kontemplative Haltung. Die Denkmäler erscheinen ihm unter diesem Aspekt wie natürliche Organismen, nicht wie Werke früherer Gesellschaften mit ihren unterschiedlichen Entstehungs-, Auftrags-, Nutzungs- und Rezeptionsbedingungen.“³⁷ Zweifellos liegt hier ein großes Problem der Rieglschen Denkmaltheorie, die sich mit der sozialen Differenziertheit und Beschaffenheit der Denkmalrezipienten noch gar nicht auseinandersetzte. Riegl ging es vielmehr darum, dem kunstbetrachtenden Subjekt durch eine neue Aufbereitung der Kunstobjekte noch nie dagewesene Erlebnisperspektiven zu eröffnen.³⁸ Er glaubte, daß Denk-

mäler – ähnlich wie Kunstwerke in formaler Hinsicht – als inhaltsfreie Zeitangelegenheit eine große Überzeugungskraft ausstrahlen werden. So gesehen war nun logisch, die Denkmälerwelt mit der Naturwelt zu vergleichen, da eigentlich nicht ihr Gegenstand, sondern ihr Entstehen und Vergehen in den Vordergrund des öffentlichen Interesses gerückt wurde. Riegls Denkmaltheorie wird man ohne die Kenntnis seiner Kunsttheorie nicht verstehen können. Seine Bemühung, den Betrachter in das Kunstwerk zu integrieren, wurde auch auf das Denkmal übertragen, welches für ihn nicht mehr in erster Linie als historisches Dokument – wie noch bei Eitelberger –, sondern als emotioneller Altersträger erschien. Damit wurde das Denkmal von den Ballaststoffen des 19. Jahrhunderts befreit und konnte als „gereinigter“ Gegenstand in die methodischen Überlegungen des Kunsthistorikers mit einbezogen werden. Dieser konsequente Kult des Originalen blieb jedoch in der Praxis eine unerreichbare Maxime, denn man konnte sich mit Kunstwerken als reinen Stilträgern in der akademischen Kunstgeschichte beschäftigen, war und blieb es bis heute viel schwieriger – wenn nicht geradezu unmöglich – mit Denkmälern als reinen Altersträgern zu arbeiten, da Kunstwerke ihre materielle Originalität meist nur „auf dem Papier“ bewahren können. Auch die Öffentlichkeit verstand nicht so den Alterswert, wie Riegl es für sich gewünscht hätte.

Die Frage lautet heute, ob es möglich oder notwendig ist, Denkmäler in erster Linie als materielle Substanzträger der Geschichtlichkeit anzusehen.³⁹ Ist ihre Substanz in der Stofflichkeit – deren Echtheit oder Falschheit das geübte Auge des Wiener Kunsthistorikers präzise festzustellen vermag – (also in der Materie des Denkmals) restlos definierbar? Daß alte Stoffe für eine akkumulative Gesellschaft großen Reiz ausüben, ist gewiß; ist aber das Horten von Alterswerten eine hinreichende Begründung für Denkmalschutz und -pflege? Oder ist Geschichtlichkeit ein Mehr als die Einmaligkeit ihrer Materie? Gerade die beiden Weltkriege und der Umgang der Dritten Welt mit den kultischen Bauwerken geben in diesem Zusammenhang einiges zum Bedenken. Daß in der Wiederaufbauphase so viel gegen Dehios und Riegls Konservierungsprinzipien gesündigt wurde, kann nicht als Kette von Zufällen oder als ein ständiges Abweichen von der richtigen Methode angesehen werden. Die Rekonstruktionen in Warschau haben mit „Alterswert“ nur wenig zu tun gehabt, aber kann man diese Aktivitäten außerhalb der Denkmalpflege sehen? Ist der japanische Holztempel, der alljährlich für kultische Zwecke erneuert wird, kein Denkmal mehr? Wo liegen die Grenzen des Originalen?

Das ist auch eine Frage an die Kunstgeschichte, sollte sie den Anspruch beibehalten, in der Denkmalpflege weiterhin eine führende Disziplin zu sein.

Das Original – wie komisch es auch klingen mag – war in der kunstgeschichtlichen Theorie, die aus der akademischen Stube in die breite Öffentlichkeit herausgetreten ist, immer eine Hoffnung. Bei Eitelberger im Zusammenhang mit der Erneuerung der Kunst, bei Riegl um die Jahrhundertwende als Bereicherung des modernen Subjektes. Was ist aber das Original heute?

Um diese Frage zu beantworten, müßte man in die anfangs angedeutete und sehr schwierige Frage der „Postmoderne“ eingehen.⁴⁰ Unabhängig davon, wie man zu diesem Begriff steht, die Diskussion erfaßte in den letzten Jahren nicht nur die Architekturtheorie, sondern Literatur, Musik, Soziologie, Film, usw. Sie stellt eine große Herausforderung gerade für die Denkmaltheorie dar, da es hier anscheinend wieder einmal um das Weiterleben der Geschichte, um ihre Originalität geht. Die Verfechter der „Postmoderne“ bekämpfen die „solitäre Arroganz“ der Moderne, ihre Unfähigkeit, ein Gespräch zwischen Vergangenheit und Zukunft zu führen, ihre antipluralistischen, verabsolutierenden Tendenzen und ihren prophetischen Formalismus, in dem das „wie“ das „warum“ verdrängte.⁴¹ Wir sehen

heute immer klarer, daß Alois Riegls Kunst- und Denkmaltheorie in der Wiener Moderne der Jahrhundertwende fußt und ihre Stärken und Schwächen mittransportiert. Riegls prophetischer Formalismus ermöglichte die saubere Abtrennung des Alten vom Neuen, er gab eine Existenzberechtigung für die Denkmale der Vergangenheit und wurde unterstützt von den Verfechtern der Moderne, die mit dem Alten nichts mehr zu tun haben wollten. Diese Gewaltentrennung konnte theoretisch solange aufrecht gehalten werden, bis der „Ensemblebegriff“ in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts in die Denkmalpflege Eingang gefunden hat. Ungefähr parallel mit den ersten Regungen einer „postmodernen“ Denkweise hat man das Denkmal nicht mehr isoliert sehen wollen; man versuchte die Vergangenheit immer intensiver in die Gegenwart zu integrieren. Das Denkmal verwandelte sich von einer „Verteidigungsbastei“ in ein „Kommunikationszentrum“ freilich mit allen Vor- und Nachteilen für die Sache des Originalen. Man hat erkannt, daß die Denkmäler nicht nur Objekte der individuellen oder kollektiven Erinnerung an die Vergangenheit sind und nicht nur einen zur Schau zu stellenden Schatz demonstrativer Kulturgeschichte darstellen, sondern daß sie auch einen lebendigen Kontext bedeuten, in dem die Vergangenheit mit der Gegenwart ständig kommuniziert.

Der Ensemblebegriff bedeutet eine Neuinterpretierung des Begriffs Original, der nicht mehr nur die Materie des Denkmals, sondern auch die Authentizität des „geschichtlichen Ortes“ und die Kontinuität der Überlieferung umfaßt. Denkmal ist also nicht mehr nur der alte Stoff von Kunstwerken, aus dem ein Fluidum des Alterswerts ausstrahlt, sondern Denkmal ist eine Funktion, für die „Materie“, „Ort“ und „Verwendung“ ein dialektisches Spannungsfeld bedeuten. Dieses Feld der Originalität darf nicht auf einen von diesen Faktoren reduziert werden.

Originalität bedeutet aber einen Kampf gegen die simulierte Geschichte von Heute ebenso, wie sie einen Kampf gegen die purifizierte Geschichte des 19. Jahrhunderts bedeutete. Aber genauso, wie sich der Begriff der Originalität im Verlauf des 19. Jahrhunderts verändert hat, so muß er im späten 20. Jahrhundert mit neuen inhaltlichen Aspekten versehen und mit neuer Hoffnung erfüllt werden. Für die Kunstgeschichte stellen sich also die Kunstdenkmale nicht mehr nur wie „Vorbilder“ (Eitelberger) und auch nicht nur wie „Stimmungsspenden“ (Riegl) dar, sondern wie „Kommunikationsträger“, die nach einer langen Phase der Isolierung nach Öffnung und Mitsprache verlangen. Inwieweit dieses Desideratum der Denkmalpflege nach neuen Methoden in der Kunstgeschichte verlangt, sollte in der Wiener Schule etwas intensiver diskutiert werden als bisher.

ANMERKUNGEN

1. Dieser Vorwurf betrifft nur die akademische Hauptlinie der Methodik am Wiener Institut, er gilt aber nicht für das Gebiet der Praxis: für konkrete Belange der Denkmalpflege treten sehr wohl die Wiener Ordinarii ein, es sei stellvertretend z.B. das Oberseminar von Professor Schmidt genannt, in dem Geschichte und Gestaltungsproblematik der stadträumlichen Bodenbeläge erörtert wurden. Professor Rosenauer trat in der Öffentlichkeit zusammen mit Professor Fillitz gegen eine Veränderung und für eine zentrale kulturelle Rolle der traditionsreichen österreichischen Denkmalbehörde auf. Außerhalb des Wiener Institutes entstanden wohl sehr wichtige theoretische Arbeiten für die Denkmalpflege; aus jüngster Zeit seien die Namen von Eva Frodl-Kraft, Norbert Wibiral und Ernst Bacher erwähnt.

2. Vgl. E. Bacher, Kunstwerk und Denkmal – Distanz und Zusammenhang, in: *Kunsthistoriker*, 1(1984) Nr.4 – 2(1985) Nr. 1, S. 22 ff.

3. Georg Dehio · Alois Riegl, *Konservieren, nicht restaurieren – Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*; mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch; in: *Bauwelt Fundamente* 80, Braunschweig-Wiesbaden.1988.

4. Ebenda, S. 11 ff.

5. Vgl. dazu G. Hajós, *Denkmalpflege und Postmoderne*, in: D. Bogner/P. Müller (Hg.), *Alte Bauten Neue Kunst*, Wien 1986, S. 44–62. In ungarischer Übersetzung: *A műemlékvédelem és a posztmodern*, in: *Magyar Építőművészet*, 1986.3., S. 9 ff.

6. Vgl. dazu M. Olin, *The Cult of Monuments*

as a State Religion in Late 19th Century Austria, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVIII (1985), S. 189 ff.

7. John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (1849); Hg. von George Allen, Sunnyside, Orpington; and 156, Charing Cross Road; London 1899, S. 339: „For, indeed, the greatest glory of a building is not in its stones, nor in its gold. Its glory is in its Age, and in that deep sense of voicefulness, of stern watching, of mysterious sympathy, nay, even of approval or condemnation, which we feel in walls that have long been washed by the passing waves of humanity.”

8. W. A. Neumann, *Ruskin und die Renovierung von St. Stephan in Wien*, in: *Die Zeit*, Nr. 380 (11.1.1902), S. 25.

9. Ebenda.

10. Ebenda, S. 26.

11. O. Wagner, *Erhaltung, nicht Renovierung von St. Stephan in Wien*, in: *Die Zeit*, Nr. 381 (18.1.1902), S. 42.

12. A. Riegl, *Das Riesenthor zu St. Stephan*, in: *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 13448, 1. Februar 1902, S. 1–4. Etwas früher, am 26. Jänner 1902 äußerte sich auch der andere Wiener Ordinarius für Kunstgeschichte, Franz Wickhoff zu dieser Frage und schlug eine strenge kunsthistorische Monographie des Stephansdomes vor.

13. Zuletzt bei J. Oberhaidacher, *Riegls Idee einer theoretischen Einheit von Gegenstand und Betrachter und ihre Folgen für die Kunstgeschichte*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVIII* (1985), S. 199–218.

14. Neuabgedruckt im zitierten Band der *Bauwelt Fundamente* (zit. in Anm. 3), S. 43–87.

15. Riegl, zit. in Anm. 12, S. 3.

16. M. Thausing, *Wiener Kunstbriefe. Phylloxera renovatrix*, in: *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 6344, 26. April 1882, S. 1–3. Thausing setzte sogar seinen Pressekampf fort, im selben Blatt am 29. Mai 1882 unter dem Titel „Das Riesenthor des St. Stephansdomes, wie es ist und wie es war“.

17. Vgl. dazu A. Rosenauer, *Moriz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte XXXVI* (1983), S. 135–150. Hier findet der Leser den kompletten Text dieser Antrittsvorlesung. Rosenauer schreibt: „In dem geistreich-witzigen Feuilleton „Phylloxera renovatrix“, geschrieben, um die drohende Gefahr einer Regotisierung des Stephansdomes abzuwenden, äußert Thausing Gedanken, die es verdienten, im Hinblick auf Riegls „Modernen Denkmalkultus“ und Dvořáks „Katechismus der Denkmalpflege“ gelesen zu werden“ (S. 138).

18. Ebenda, S. 145.

19. Ebenda, S. 148.

20. A. Rosenauer, *Am Anfang war das Auge, nicht das Wort – Eine Erinnerung an den Wiener Kunsthistoriker Otto Pächt*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. Mai 1988.

21. A. Lhotsky, *Geschichte des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 1854–1954*, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband XVII*, Graz-Köln 1954, S. 53 ff (über Theodor Sickels neue Methoden).

22. J.v.Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband XIII, Heft 2*, S. 159 ff.

23. T.v.Borodajkewycz, *Aus der Frühzeit der Wiener Schule der Kunstgeschichte – Rudolf Eitelberger und Leo Thun*, in: *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München 1962, S. 330 ff. Ganz charakteristisch ist der Konflikt zwischen dem Maler Waldmüller und dem Kunsthistoriker Eitelberger, wo es schon darum ging, eine Klärung zwischen künstlerischer Praxis und wissenschaftlicher Systematik herbeizuführen. Vgl. dazu Eitelbergers Schrift „Die Reform des Kunstunterrichtes und Professor Waldmüllers Lehrmethode“ Wien 1848 zit. ebenda, S. 329.

24. Schlosser, zit. in Anm. 22, S. 145 ff.

25. Lhotsky, zit. in Anm. 21, S. 14 f.

26. Ebenda, S. 2.

27. Ebenda. Es handelt sich hier aber nicht um ein wortwörtliches, sondern um ein sinngemäßes Zitat.

28. W. Frodl, *Die Einführung der staatlichen Denkmalpflege in Österreich*, in: *Ausst. Kat. Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs*, Bd. 1., Grafenegg 1984, S. 395–400. In das unmittelbar vor Drucklegung stehende Buch von Professor Frodl über die Geschichte der österreichischen Denkmalpflege konnte ich noch nicht Einblick nehmen; es erscheint Ende des Jahres 1988: W. Frodl, *Idee und Verwirklichung*, Wien 1988.

29. Borodajkewycz, zit. in Anm. 23, S. 322.

30. Zitiert bei G. Fliedl, *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne – Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918*, Salzburg und Wien 1986, S. 59.

31. Olin, zit. in Anm. 6.

32. A. Stifter, *Über den geschnitzten Hochaltar in der Kirche zu Kefermarkt (1853)*, in: *A. Stifter, Sämtliche Werke*, hg. von G. Wilhelm, Bd. 14, Prag 1901, S. 309.

33. R. Eitelberger, in: *Abendbeilage Nr. 183 und 186 vom 13. und 17. Oktober 1848 der Wiener Zeitung*: „Wir, die wir Österreich als freien, auf eine Anerkennung gleicher Volksrechte für alle Nationalitäten fest begründeten, mit Deutschland innigst verbundenen Staat zu sehen wünschen, nehmen entschieden Parthei gegen jede Ultrarichtung, sei sie deutsch, czechisch, magyarisch, sei sie soldatisch oder republikanisch, anarchisch oder reactionär; wir nehmen entschieden dagegen Parthei, weil wir gleiche Freiheit für alle wollen, aber kein Privilegium für irgendein Volk oder eine Ansicht.“ Zitiert bei Borodajkewycz, zit. in Anm. 23, S. 325.

34. H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution – Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979.

35. E. Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, I, ed. Suhrkamp 11, Frankfurt/Main 1963, S. 167 ff.

36. E. Bacher interpretiert den „Alterswert“ als Wahrnehmung, Anerkennung und Sorge für das Schicksal des Kunstwerks.

37. Zit. in Anm. 3, S. 31.

38. Oberhaidacher, zit. in Anm. 13.

39. Georg Mörsch spricht über „die schicksalhafte Bindung des Denkmals an die Einmaligkeit seiner Materie“, zit. in Anm. 3, S. 121.

40. Vgl. Anm. 5.

41. A. Colquhoun, *Zwischen Architektur und Philosophie: Rationalismus 1750–1970*, in: *Das Abenteuer der Ideen (Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution)*, Katalog zur Internationalen Bauausstellung, Berlin 1987, S. 267.

Géza Hajós: A bécsi iskola 19. századi útja a műemlékvédelem modern elmélete felé

Az „eredeti” fogalmáról napjainkban folyó, „posztmodern” vita a műemlékvédelem jelenlegi gyakorlata és elmélete számára kényszerítő erejű kihívás és egyben jó alkalom arra is, hogy történetileg vizsgáljuk meg ennek a fogalomnak a kialakulását. A bécsi művészettörténeti iskola volt az, amely a késő 19. században saját tudományossága próbaköveként újra és újra a műalkotások eredeti minőségét hangsúlyozta, és ezzel lehetővé tette egy modern műemlékvédelmi elmélet megszületését. Manapság, amikor a posztmodern homlokzatok egy hamis történelmet jelenítenek meg, és a városképekben eluralkodott a kulisszaszerűség, hajlunk arra, hogy ebben a 19. század purizmusával párhuzamos jelenséget lássunk, és etikai tekintetben egyenesen arra kényszerülünk, hogy ismét azt a nézetet helyezzük előtérbe, miszerint „a műemlék sorsszerűen kötődik anyagához”.

A bécsi Stefan dóm főkapujának stílszerű kialakítása körül 1882 és 1902 között kibontakozott vita tükrözi azt a nehéz folyamatot, amelyben az „eredeti” fogalmát próbálták tisztázni. Az „eredeti” a 19. században még egész másképp értelmezték, mint ma. A „kusza és nem stílszerű” főkapu „kialakult” állapotának meghagyása 1900 körül még semmiképp sem volt magától értetődő. Érdekes módon ebben a kérdésben találkozott a művészettörténész Alois Riegl és az építész Otto Wagner véleménye, mindketten azon az állásponton voltak, hogy a történeti produktumokon – melyek különböző folyamatok eredményeképpen jöttek létre – semmit sem szabad változtatni. Riegl szerint egy régi, befejezetlen és töredékes mű a modern szemlélő számára attraktív élmény, Otto Wagner pedig okvetlenül ki akarta kapcsolni az építész feladatköréből a „történelem revíziójának” feladatát annak érdekében, hogy az építész kizárólag modern feladatoknak szentelhesse magát. A „régiség érték” tehát mind a történészek, mind a modern művészek számára elfogadható volt, annak alapján lehetett az illetékességi területeket egyértelműen tisztázni és elválasztani egymástól.

A bécsi művészettörténeti iskola ebben a tekintetben elismerésreméltó úttörő munkát végzett: Moriz Thausing 1888. április 26-án a „Neue Freie Presse” c. újságban megjelent „Phylloxera renovatrix” című nagy feltűnést keltő cikkében szenvedélyes támadást intézett a purista műemlékfelújítók ellen, akik az ő szemében történelemhamisítók voltak. Thausing számára a műemlék lényege nem mondanivalója vagy esztétikai minősége volt, hanem dokumentumértékű formája. A műalkotás „eredeti” formáját kellett felismerni, amihez iskolázott szemű művészettörténészre volt szükség. Ehhez az új felfogáshoz az Osztrák Történelemtudományok Intézet okmánytana és okmánykritikája nyújtott módszertani segítséget. Ennél az intézetnél dolgozott Theodor von Sickel, melynek hagyományai a forradalom utáni időkbe nyúlnak vissza, amikor Helfert és Eitelberger lefektette az ausztriai intézményesített műemlékvédelem elméleti alapjait. A fiatal bécsi művészettudomány számára már akkor is a „tárgyhoz való kötődés” volt a legfőbb elv, ellentétben néhány német állam nemzeti romantikájával, ahol még sokáig az esztétika határozta meg tudományként a művészettörténetet. A bécsi művészettörténet eme tárgyhoz kötöttsége és ideológiátlansága, amely kezdetben kimondottan liberális vonásokkal rendelkezett, logikus módon vezetett Alois Riegl említett műemlékelméletéhez.

Ennek az elméletnek a gyenge pontjait ma világosabban látjuk, mint húsz vagy harminc évvel ezelőtt, amikor a műemlékvédelem amely akkor még egyértelműen elkülönült a modern építészeti gyakorlattól, küzdeni tudott azért, hogy megtartsák a régi műemlékállományt. A hatvanas évektől azonban, miután megszületett az együttes fogalma és meghozták az óvras megőrzéséről szóló törvényeket, a Riegl-féle műemlék fogalom egyre kevésbé tartható. Ezzel már nem lehet győzni a műemlékek tömegét, és a régiség érték szintén nem alkalmas a létfontosságú szelekció elvégzésére. Így most ismét azon kellene vitatkoznunk, hogy mit értünk ma „eredetin”. Fogalomként az „eredeti” mindig valami reményt jelentett, Eitelbergernél a művészet megújítását, Riegnél, a századforduló körül, a modern subjektivitás horizontális kiszélesítését. De mit jelent ma az „eredeti”?

Az együttes fogalma az „eredeti” új értelmezését jelenti, amely már nem csupán a műemlék anyagát, hanem a hely hitelességét és a fennmaradás kontinuitását is magába foglalja. A műemlék tehát nem csupán a műalkotások régi „anyaga”, amelyből a régiség érték fluiduma árad, hanem egy funkció, amely szempontjából anyag, hely és hasznosítás egy olyan erőteret jelent, amelyet nem szabad valamelyik összetevőjére redukálni.

HENSZLMANN, AVAGY: A MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZ HELYE A MAGYAR TÁRSADALOMBAN

Henszlmann Imre halálának centenáriuma tulajdonképpen azoknak a vitáknak a századik évfordulójára emlékeztet, amelyek öreg korában bizony már kikezdték – ha nem is a tudományszakunkat megalapítók között is az igazi kezdeményezőnek számító nagy mester személyes tiszteletét, de kétségtelenül tudományos véleményének egyedülálló tekintélyét. 1888-ban, 2 évvel Ipolyi Arnold halála után, s csupán egyvel Römeré előtt, a 75 éves Henszlmann férfikorának társai közül már csak a gyermekkori jóbarát Pulszky Ferenc jelenlétére számíthatott, aki még tudományos főművének, a Magyarország archaeológiájának megírása előtt állt. A már egyre magányosabb, de tevékeny öregúr igazi nagy teljesítményei már múltnak számítottak: 47 éve ekkor a Párhuzam megjelenésének, 42 telt el a kassai monográfia óta, 30–32 éve kapta Angliában és Franciaországban azokat a nagy impulzusokat, amelyeket kortársai is felfedezésekként ünnepeltek. 28 éve múlt reményteljes hazatérésének s az azt követő kiábrándító csatározásnak az Akadémia épülete körül. De akkoriban, ötvenedik éve táján, nem volt ideje arra, hogy reményét veszítse: a Corvinák felkutatásának, a régészeti és művészettörténeti tudományos élet és publikációk megszervezésének s utóbbiak részben sajátkezű megírásának, ásatásoknak és helyszíni szemléknek, a műemlékvédelem szervezete megalkotásának, kiállításoknak, mindezen célok parlamenti képviselőnek feladatai álltak előtte. Amikor 1888-ban felesége az aranylakodalm előtt fél évvel meghalt – mily jellemző, hogy magánéletéről szinte csak e gyászbeszéd kapcsán tudunk valamit – a megrendült aggastyán 15 éve töltötte be a budapesti egyetem művészettörténeti tanszékét.¹

Hagyatékában évekig folyt a kutatás a kassai dómmonográfia kézírata után,² de végül a bizakodóknak be kellett látniuk, hogy a nagy műnek csak kezdeményei készültek el. Írásai azóta is összegyűjtetlenül hevernek. Könyveit, nagy tanulmányait sokszor elméleteinek túlsúlyán bosszankodva, megfigyeléseit – nem egyszer jobb híján – forrásként értékelve használja a szaktudomány,³ eszméi iránt inkább csak elnéző a közvélemény.

Általában ugyanilyen viszonyban állunk korai művészettörténetírásunk művelőinek többségével – s e ponton máris szociális jelenségeket érintünk. Egyedül Ipolyinak jelentek meg összegyűjtött munkái halála után, s erre azon a nem mellékes körülményen kívül, hogy – mint Műtörténeti tanulmányainak alcíme kifejezi: „a boldog emlékezetű szerző megbízásából közrebocsátja volt könyvtárnoka, Bunyitay Vince” – mégiscsak nagy javadalmakkal rendelkező főpap volt; bizonyára tanulmányainak aktualitása, különösen historizáló és nemzeti művelődéstörténeti koncepciójának szuggesztivitása is ösztönzött. Egész oeuvre-je, teljes hagyatéka azonban ismeretlen, még gyűjteményeit sem mérhetjük fel teljesen. Csoda-e ezután, ha az állandóan az Ipolyi gyámolítására szoruló, szorgos Römer közleményei csak addig áradtak, míg maga adta őket közlésre, a befejezetlen nagy kézíratos munkái azóta is alkalmat adnak időnkénti újra felfedezésére és önzetlen szerénységének talán túlságosan is készséges elismerésére.⁴ Nem igen akadt vállalkozó vagy testület Henszlmann örökségének megmérésére és kiadására sem. Ez részben műfaji okokra is visszavezethető.

Henszlmann nagy műfaja a teoretikus fejtegetésekkel kísért, igényes és terjedelmes anyagközlés volt. Ilyenek nagy kutatási beszámolóit, kezdve a korai Kassa-monográfiával, folytatva a kalocsai, pécsi, a többszöri székesfehérvári stb. köteteken. Minden pozitív megfigyelés egy nagyobb, teoretikus építmény részévé vált: az alaprajz vonásaira éppúgy az építészeti egyetemes története adott magyarázatot, amint a töredékes ábrázolások is ön-

ként illeszkedtek nála az elvileg elvárható tipológia kereteibe, vagy az egyetlen kéz ujjain előszámlálható nagy művészeti „jskolákba”. A monográfia kerete csak ürügy volt a történetfilozófiai ihletésű tanok előadására. Jellemző, hogy III. Napoleon után senki sem kívánta támogatni végül is félbemaradt teoretikus főművét, arányelméleti munkáját, amelynek töredékei beleszivárogtak egyéb közleményeibe.⁵ Jellemző az is, hogy tulajdonképpeni nagy munkája, a Magyarország ... műemlékeinek ismertetése, történeti kézikönyvnek, topográfiának és műemlék-klasszifikációnak ez a sajátos, de pl. a bécsi Zentralcommission korai vállalkozásaihoz mérve egyáltalán nem példátlan vegyüléke, az Árpád-kor után a hön szeretett gótikának már első területi egységével, Nyugat-Magyarországgal torzó maradt.⁶ E művek olyanok nagyban, mint kritikái kicsiben: bennük alapelveknek, egyetemes történeti előadásoknak mintegy illusztrációként szolgálnak az emlékek. Ez a pedagógiai jelleg leginkább ott van a helyén, ahol retorikával párosul, s bevallott az érvelés célja: parlamenti beszédeiben; s a legfrissebb, viszonylag a legkevésbé doktrinér hangot útjegyzeteti, nem egyszer hivatalos útjairól is a romantikus útleírás-irodalom hangnemében készített beszámolóí ütötték meg.

Általában e korban válik külön a művészettörténeti irodalom a szépirodalomtól és a publicisztikától, kialakítva sajátos szabályait, terminológiáját, értékrendjét, egyszóval: a szakszerűség normáit. Még – Thausing nevezetes maximájára hivatkozva⁷ – nincs tilalom a „szép” jelzőre és társaira, de ettől kezdve a szakíró szigorú önmegtadással válik meg szépírói erényeitől. A későbbiek közül nemcsak Tarczay György alias Divald Kornél lehet példa. Külön tanulmányt érdemelne Genthon István mint művészettörténész és mint a római napló szerzője.

Rómer még az útleírásban is tárgyilagosabb Henszlmannál: közelebb áll előbb az országismereti irodalom, utóbb a topográfia ideáljához, s tulajdonképpeni műfaja az adatközlő, tárgyleírás történeti dátumokra vonatkozó tanulmány, legyen szó benne régészeti leletről, írott forrásról, épületről vagy iparművészeti tárgyról egyaránt. Nem véletlen nagy reputációja: a legtisztábban pozitív ismeretanyagot az ő közleményei örökítették ránk. Ismét más Ipolyi műfaja: műveinek javarésze nagylélegzetű művelődéstörténeti esszé. Előadásait olvasva, szinte hallgatónak türelme bilincsel le igazán. Közülük leginkább Rómernek volt kizárólagos célja a tudomány alapjainak megvetése, Henszlmannak és Ipolyinak ezen túl mindig voltak egyéb, propagatív, – mondhatni – alkalmi és alkalomhoz illő szándékai is.

Ez esetben annak a célkitűzésnek különböző értelmezéseiről van szó, amelyet legszebben egy, a Kubinyi–Vahot-féle Magyarország és Erdély képekben című munka előszavában, 1853-ban idézett üdvözlő levél fejezett ki: „Üdv és áldás a közhasznú vállalathoz. Egy ez azon eszközök közül, melyek hatalmunkban állanak, szép honunkat azon öntudatra emelni, mikép csak tőlünk függ belülről is erősödni, mint csillogtunk eddig külsőleg. Nemzet, mely ez öntudattal bír, nem veszhet el, hanem lesz naponta nagyobb és dicsőbb...”⁸ A cél a nemzet felemelése volt. Ahogyan a Tudományos Akadémia 1847-es, 1859-ben újra kiadott, a műemlékek védelméről szóló felszólításában Toldy Ferenc fogalmazott: „... más nemzetek múltjok mind azon ereklyéit, amelyek egykori műveltségök és fényök felől tanulságot tesznek, nagy gondnal, magányos, egyesületi és országos költséggel fenntartják, megőrzik, megújítják, hű és díszes rajzmunkákban a művelt világgal közlik, műértőik és tudósaik azokat vizsgálataik tanulságos tárgyaivá teszik, költőik pedig a költészet varázsfényében támasztják fel halottaikból...”⁹ A közhellyé vált programból levont közhelyszerű következtetés pesszimiztikus változata Hampel József megfogalmazásában, 1869-ből, konkrét műemlékrombolási eset kapcsán: „Látni, hogy nálunk századok fognak kelleni, míg Európa műveltebb nemzeteihez fölemelkedhetünk, és hogy azon csekély tisztelet, melyet az absolutis-

mus közegei csak nagy nehezen tudtak saját nemzeti emlékeink irányt reánk erőszakolni – a szabadság és alkotmány alatt elpárologván, visszaesünk a tatárok és törökök vandalizmusi korszakába.”¹⁰

Az idézett szövegekből világosan kitűnik a művészettörténet és vele a műemlékvédelem megalapításának programja: a cél a civilizáció, kettős értelemben is: egyrészt a történeti emlékek óvása tekintetében, másrészt, ezek *nemzeti* történeti jellegének megbecsülésében. A civilizáció azonosul a historikus értéknek minden másnál előbbre emelésével. Hampel hivatkozása az idegen, osztrák Zentralcommission üdvös tevékenységére a műemléki törvény 1869–1871 közötti vitájában mások által is használt, paradoxon-mivoltában figyelemfelkeltő érv, de tudományos és szervezeti mintakép is volt.

Az akadémiai felhívás röviden a művészettörténet egész struktúrájának tervezetét is tartalmazza. Lényeges a műalkotások tulajdonjogának kérdése, amiből a fenntartás költségeinek viselésére vonatkozó kötelezettségek erednek. A magánosok, főurak, főpapok vagy vagyonos tulajdonosok, gyűjtők szerepe nem volt ismeretlen, az egyesületi forma sem, a reformkor óta gyakori gyűjtések, a Dombauvereinek mintájára alakult társulások, a Képtár-egylet, szaporodó városi és megyei múzeumi- és könyvtáregyletek és hasonlóak mintájára.

A lényeges hangsúly az országos költségvetésen van, amely a nemzeti tulajdonból eredő kötelezettséget ismeri el, a Nemzeti Múzeumnak a maga korában úttörő alapítása után a nemzeti emlékkállomány védelmét is állami feladattá emelve.¹¹ Ez a tendencia figyelhető meg az Esterházy-képtár nemzeti kincs-jellegét elismerő vásárlás aktusában, ami által a nemzeti műkincs-fogalom szükségképpen kibővül a hazai történelem emlékeinek körén túl az ország vagyonát alkotó egyetemes értékekkel is. Ez az értékváltás, az egyetemes művészeti érték fogalmának uralma, amely a következő múzeumalapításokban, a Szépművészeti Múzeum illetve az Iparművészeti Múzeum életre hívásában is érezeti hatását, tulajdonképpen már a civilizációnak más normáit juttatta érvényre, mint a dicső nemzeti történelem hagyományának megbecsülését: előtérbe mindenekelőtt a kvalitást helyezve.¹²

A Toldy Ferenc fogalmazta felhívás „a művelt világra” appellált a publikáció címzettjeként. Soha olyan élénk és olyan gyors nem volt a művészettörténeti kutatás eredményeinek kiadása, kiállításokon való bemutatása, mint az 1870-es s a következő években; ezeknek sorozata a millenniumi kiállításig és az 1900-as párizsi világkiállításig tartott. Mellettük a legjellemzőbb műfajt a díszmunkák képviselték, kiállítási emlékkönyvek vagy Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képből-hez hasonló vállalkozások formájában. Ugyancsak a felhívás a műértők és a tudósok kategóriájával számolt az értelmezők sorában, s az interpretáció netovábbjaként tekintette „a költészet varázsfényének” megelevenítő hatását. A műértő a régebbi kor gyermeke; közreműködését a szerveződő tudomány nem nélkülözheti: a vidéki papra, tanárra, jegyzőre, szolgabíróra, birtokosra számítanak levelezőként a kor folyóiratai, nekik küldi ki törzslapjait a Műemlékek Országos Bizottsága, számukra készül a Műrégészeti Kalauz, a Keresztény archaeologia enciklopédiájának fordítása, ők alkotják a kevés számú tudós hátszágát.¹³ S „a költészet varázsfényét” Arany János epikája, a historizáló színpad, majd a műemlékrestaurálás, a történeti festészet és a látványos kiállítás, a díszmenet csillantja fel a nagyközönség számára. Ettől a szép és tanulságos építménytől azonban lassan elidegenül a tudós, aki immár nemcsak nemzeti értékrend letéteményese, hanem kiképzésénél, nemzetközi összehasonlítási lehetőségeinél fogva is, mint állami hivatalnok, egyetemes értékek hivatásos ismerője is. Épp e kor kezdi elválasztani a művészet történetének elméleti ismeretét a tényleges műtermi gyakorlatától: általánosság válik a követelés, hogy a múzeumok elméleti, történeti képzettségű szakemberek, s ne mint eddig, a művek konzerválásában, restaurálásában, sokszorosításában is tevékeny mű-

vészek irányítása alá kerüljenek.¹⁴ Alig kezd megvalósulni a magyar művészettörténetírás megalapításának tervezete, máris magában hordja a konfliktusok magvait.

Ez a konfliktus potenciálisan már az alapító „nagy triász” tagjai között jelen volt, ha még csak tehetségük eltérő irányának vagy munkamegosztásuknak tűnt is. Henszlmann, aki a Párhuzamban még egyértelműen a nemzeti jelleget tartotta „mindenkor a’ leggazdagabb kútfő”-nek, „melyből minden nagy, minden jó, igaz és művészi eredett”, s a divat schilleri kárhoztatásával illetve „a’ francia általános és felőleges nézetek”-et, a hatvanas években – az általa oly fontosnak tartott Mertens törvényeit követve – a magyar művészet eredetiségét már alapjában kétségbevonta. Történetfilozófiai doktrínáját pontokba, „törvényekbe” szedve egyfajta fejlődés szükségszerű érvényesülését: a hazai művészettörténetnek örökös fáziskésését, másodlagosságát tételezte fel.¹⁵

E szemléletmód Joseph Daniel Boehm tanítására vezethető vissza. A bécsi mester mindkét nagy tanítványára, Henszlmannra is, Eitelbergerre is a műalkotások közvetlen stúdiumból, szemléletéből kifejlesztett teória révén gyakorolt jelentős hatást. Innen ered Henszlmannnak az a módszere, amely minden magyarországi műből valamelyik egyetemes jelenség, törvényszerűség (pl. stílusok és fokozataik, arányelméleti törvények) megnyilvánulását bontja ki, hosszas, deduktív fejtegetések során. (Itt ki nem fejthető kérdés, mire vezethető vissza a bécsi iskolával kimutatható alapvető különbség. Bécsben ugyanis ugyanez a Boehmtől eredeztethető alapelv nem a dedukciónak, hanem az analízis konkrétjának tradícióját indította el.) A magyar művészet értékeivel illetve ezek fáziskésésével kapcsolatos Henszlmann-féle elmélet alapja tehát egy olyan szkepszis, amely végső soron Boehm egyetemesség-fogalmának konfliktusából ered. Tudvalevőleg ugyaninnen indult ki Eitelbergernek a magyar művészet középkori történetére alkalmazott „összmonarchia”-konceptiója, amely programja lehetett a Zentralcommission magyarországi tevékenységének, de már aligha lett volna elviselhető az Archaeologiai Közlemények vagy az Archaeologiai Értesítő lapjain.¹⁶ Ma, a közép-európai összefüggéseket kutatva, a „Gesamtmonarchie” elviselhetetlen politikai töltésének elavultával, lényegesen több realitást tulajdonítunk az Eitelberger által kitűzött földrajzi keretnek.

A henszlmanni koncepció belső konfliktusaival és ezek következtében olvasóközönségét is irritáló tudálékosságával szemben vonzó és használható magyar művészettörténeti összképet az az Ipolyi alkotta meg, aki az emlékek alapján nem a művészet teoretikus világ-történetét, hanem a történelmet akarta megközelíteni. Módszere az „histoire par les monuments” mabilloni koncepciójától a kultúrtörténet egykorú törekvéseiig számos inspirációra visszavezethető, döntő eleme azonban magyarsága. Ha Henszlmann a „propagatio” törvényéből vezette le a magyarországi fejlődés visszamaradását, Ipolyi szerint „... mindezen emlékeken, valamint ha jól sejtem, egész történetünkön, meglátszik ugyan egy tehetséges és szelleműs nemzet fellengős és nagyratörő iránya; mely azonban a külső körülmények által fokozatos kifejlődésében vajmi gyakran meggátolva, amint elkésett rendes fejlődése menetét sokszor fellengős érzetével megelőzte, úgy mégis műveit, fájdalom, teljesen soha meg nem érlelhette.”¹⁷ Ipolyi igen határozottan a történeti stúdium szerepét szánta a művészettörténetírásnak: „E műarchaeologiai nyomokban és tanulmányokban is kétségtelenül van legalább annyi, ha nem több történelmi tanúság, van annyi „authenticia és vis probandi”, mint az eddig ép oly elkeseredetten, mint szellemtelenül űzött szőrszálhasogató diplomatikai vitákban, melyek a pannonhalmi vagy a görög szövegű veszprémvölgyi sz. istváni okmányok eredetisége felől oly sűrűn foglalkoztatták történelmi vizsgálatunkat.”¹⁸ Alapjában Ipolyi nézetei és művészettörténeti koncepciója számíthatnak nagyobb népszerűsége és több követőre, mindenekelőtt a magyar művészet történetírásában.

Bármily igazságtalan, sőt sértő is minden tipológia, mégis, az áttekinthetőbb kifejtés érdekében meg kell kockáztatnunk e durva leegyszerűsítést, s meg kell állapítanunk, hogy Henszlmann és Ipolyi két különböző típusú művészettörténetet képviselt, különbözőt nemcsak belső struktúrájában, hanem szociális célzata tekintetében is. Henszlmann már a Párhuzam lapjain olyan magyar művészeti intézményeket követel, amelyek mentesek az akadémiai hagyományától: „A célirányos köréből szándékosan kizárom ... p.o. az allegóriát, 's a' művek valami adott 's meghatározott körülményre alkalmaztatását”,¹⁹ s véleménye szerint „Legtermészetesebb volna nemzeti tárgyakat kítűzni, ez által művészeinket magyar életre 's természetre figyelmeztetni”.²⁰ Ipolyi ezzel szemben tudatosan vállalja és gyakorlati funkcióiban műveli is a winckelmanni, „értelemben mártott ecset” akadémiai programját, amelynek megfelelően a magyar kulturális intézményrendszerben a tudományos akadémiaától elváló képzőművészeti akadémia számára a művészettörténetírás – és a történelem – játssza az ideák megformálásához nélkülözhetetlen szellemi partner szerepét. Henszlmann attitűdje, az egyetemességre támaszkodó szigorú bírós és független műkritikusé, vált azóta a ritkább állásponttá. Ipolyié, a programadó többször volt aktuális a magyar kultúra történetében. Legközelebb és legerőteljesebben a Klebelsberg-féle művészetpolitikai kurzus idején, legutóbb pedig az ötvenes évektől napjainkig tartó állami művészetpártolás keretében. Ez álláspontnak változata valamely csoporttörékvés historizálása, a művészettörténészek a művész mellett kvázi-munkamegosztásban vállalt íródeák- vagy szócső-szerepe: elegendő jeles példaként Lyka Károly, Kállai Ernő, Hevesy Iván tendenciózus művészettörténetírását említeni. A művészettörténész helyzetére azonban mindkét – mondjuk így – alkalmazott művészettörténetírási-kritikusi pozíció módosítóan hat: az egyik szélsőséges esetben a hatósági közeggé emelkedéshez, másik a magántitkári feladatkörhöz vezethet. Mindkettő elegendő ok az örök kulturális értékek égíse alatt nevelt művészettörténész rossz közérzetére, s kétszeresen jaj, ha a hatósági és a magán- vagy csoportkötelékek még össze is fonódnak!

Tipológiánk realitását igazolni látszanak a két világháború közötti korszak művészettörténetírásának deklarált programjai. Gerevich Tibor értékelése szerint „Ipolyit ma – 1931-ben – méltán tekinthetjük a magyar művészettörténet megalapítójának, akit kortársa, Henszlmann Imre fölé helyez a nagyobb történeti látókör, a magyar művészet emlékeinek szélesebb ismerete, a műveltség-történet iránti érzéke és nemesveretű, kifejező, magyaros stílusa.”²¹ Ugyanő, korábban, 1923-ban, így nyilatkozott: „A magyarországi művészet történetének, mint tudományszaknak fejlődése oly sajátosan alakult, hogy ha a műtörténetnek ránk nézve mindenestre e legfontosabb mezején tovább akarunk jutni, előbb néhány lépéssel vissza kell mennünk. Vissza kell térnünk felfogásban, módszerben és tudományszakunk etikája tekintetében arra az ösvényre, amelyet az úttörő régi nemzedék taposott, élén ... Ipolyival...”²² Mert „... műtörténetünk az építészet és a hazai barokkművészetben tett szerencsés kezdeményezés kivételével még mindig a rendszertelen feltárás kezdetleges stádiumában van s nem sokkal jutott tovább, mint Henszlmann, Ipolyi és Rómer. Az ő eredményeik titkát kell ellesnünk, hogy tovább juthassunk: az emlékanyaghoz előítéletek nélkül való közeledést, annak rendszeres felkutatását és leírását, az európai összefüggések meglátását, a művészeti és régészeti szempont mellett a magasabb történeti szemléletet, mely a műemlékekben egy nemzet lelkének és sorsának kőbe meredt, márványba vésett vagy ecsettel elvárázolt kifejezését látja, mely a művészetben – Ipolyi szavával élve – 'a nemzet monumentális történetét' keresi.”²³

Ha Gerevich a wölflini látási formákat, a riegli művészi akaratot, a Schlosser–Croce-féle formanyelvet hívta segítségül a magyar művészi habitus elképzelésének támaszaiként, kétségtelenül mások, Hildebrand formaproblémáitól Dvořák világnézeti kérdéseigi, szenzualiz-

mus és spiritualizmus, naturalisztikus és expresszionisztikus törekvések történelmi ingamozgása meghatározó szerepének feltételezéséig vezetnek Hekler Antal elméleti kiindulópontjai.²⁴ A kettejük és iskolájuk közötti rivalizálás ellenére Hekler viszonya a művészettörténetírás hagyományához hasonló, mint Gereviché. Szerinte is „Művészi emlékeink gondos topographiai fölvétele s levéltáraink művészettörténeti vonatkozású anyagának ezzel párhuzamosan haladó rendszeres feldolgozása a legégetőbb, megoldásra váró föladat”.²⁵ A kiindulópont számára is Ipolyi: „Mióta Ipolyi szavai elhangzottak, csaknem félszázad telt el s ez alatt az idő alatt a történeti és művészettörténeti tudomány szorosabb fegyverbarátság helyett mindjobban elidegenedtek egymástól. A művészettörténet tisztán szemléleti alapokra helyezkedve a természettudományok és az esztetika felé keresett igazodást ... A művészettudomány a történeti mozgató erők kikapcsolásával az évszám és művésznév nélküli művészettörténetet állította a kutatók elé eszménykép gyanánt.”²⁶

E nyilatkozatokból az következne, hogy eszerint a két világháború közötti korszak fő eredményei a művészeti topográfia és a levéltári kutatások terén mutatkoztak. Nem így volt, még akkor sem ha e követelések, a céltudatos oktatói módszerek, disszertációk és a kutatómunka nélkül aligha jelenhetett volna meg pl. Fülep Lajos 1951-ben meghirdetett programja után már két évvel Csatai Endre soproni topográfia-kötete, sem a további topográfiai és corpus-kötetek azóta bizony elakadó sorozata. A két világháború közti időszak vezető műfaja ugyanis a történeti szintézis volt, nem Hekler fenti reális helyzetfelmérésének, hanem másik, 1922-ben meghirdetett programjának megfelelően: „Munkánkban ihlessen meg bennünket múltunk szelleme, az a szellem, mely nem a mai csonka, hanem az egész történeti nagy Magyarországé. Nemzeti öntudatunknak a múlt kultúrértékei legnagyobb erőforrásai. Történeti öntudatunk ápolása ma fontosabb, mint valaha.”²⁷ – Az igazság kedvéért meg kell jegyeznünk, hogy még egy tudománytörténeti szakaszt foglalt el ennyire a művészettörténeti szintézis problematikájával való pepecselés: a mienket, a hetvenes évek közepétől kezdve úgyszólván kizárólagosan. Olcsó megoldás lenne az itt részletesebben nem kutatható okokat egyszerűen a szembeötlő párhuzamossággal elintézni.

Gerevich a nemzeti művészet értékeinek megtagadásával vádolta a történész Marczali Henriket és Pulszky Ferencet, Éber Lászlót,²⁸ Hekler a „Kunstgeschichte ohne Namen” koncepcióját vetette el. Mindkettőjük kritikája a századvég és a 20. század első évtizedeinek tudósai ellen irányult. 1930-ban Péter András adta a magyar művészettörténet-tudomány fejlődéstörténetének rövid vázlatát, művészettörténetének bevezetőjében. Generációk szerint tekintve át a kutatókat, természetesnek találta, hogy Henszlmann, Ipolyi, Rómer „nem a tisztán művészi problémák felé fordították figyelmüket”, hanem „tisztán leíró archeológiát” és „nemzeties irányú történetírást” műveltek. A második generáció, „amelynek élén Pasteriner Gyula állott, elsősorban az idegen, nyugati művészetek felé fordította figyelmét és nem kutató munkát végzett, hanem magáévá akarta tenni az európai művészi fejlődés óriási anyagát és a mind véglegesebben kialakuló tudománynak elvi és módszeres problémáit. A magyar művészet terén e második műtörténész nemzedék tagjai alig végeztek kutató munkát” – Pasteriner cikkeinek „anyagát elsősorban az előttük járt romantikus generáció kutatásainak eredményei szolgáltatták” – így regisztrálja programjának és munkájának ellentmondását. Péter András értékelése szerint a „harmadik nemzedék tagjai, akiknek munkássága a háborút megelőző években kezdődik ... a fiatal tudomány nemzetközi értelemben is teljes vértezetében léptek a kutatás porondjára. Miután azonban tanulmányaik az európai művészet alkotásai és nagy összefüggései felé irányították figyelmüket, ... a nagy nyugati fejlődések és alkotások mértékével mérve a magyarországi művészet termelését szükségszerűen provinciálisnak és eklektikusnak kellett tekinteniök.” Péter

András e nemzedék fő érdemének a Riegl, Wölfflin és Dvořák ismeretében kialakult új történeti szemléletet, „a Burckhardt-i ideális dogmatizmus” leküzdését tartotta.²⁹

A Péter András által tárgyalt és óvatosan mentegedett folyamat valójában nem két generációnyi közjáték hanem fontos és törvényszerű tudományszociológiai jelenség: a tudományosan képzett, egyetemi államvizsgája révén a múzeumi és műemlékvédelmi konzervátori posztok betöltésére egyaránt képesítést szerzett szakembergárda – egy újabb típus a mi tipológiánkban – fellépésének következménye. Pasteiner már 1875-ben írja, Comte pozitívizmusát idézve: „...talán éppen azon tudományok törekvése volt leglázásabb (ti. a bölcsészet követésében), melyek tárgyak összerűségénél fogva legtávolabb állnak a rendszertől, sőt, mondhatjuk, hogy a rendszert teljesen hiányolják és egyelőre csak arra vannak utalva, hogy az egyszerű tényeket tudomásul vegyék.”³⁰ Hamarosan sorra érik a fiatalok, Ortvy Tivadar, Irmei Ferenc kritikái Ipolyi, Czobor Béla módszerét, a legelősebben pedig a Henszlmann által támogatott Myskovszky Viktort. Pulszky Károly, az új tudóstípus legelősebb képességű alakja, mind az Iparművészeti, mind a Szépművészeti Múzeum szervezésében kitűnt szakértője – tragédiája az európai látókörű szaktudós és a társadalom közötti szakadásnak szimptomája – Franz Bock kritikáját használja fel alkalmul nézeteinek kifejtésére. Hamis eljárásnak minősíti azt, hogy a datálás alapjául a „nyugat-európai, rendszeren a német művészetek általános fejlődési mozzanatait” tették: „Pedig fordítva kellene eljárunk. Lehetőleg sok honi emlék keletkezési korát megtudunk; ezeket összehasonlítunk a külföldiekével.”³¹ – Hiszen: „Okmányadta bizonyítékok nélkül alig foghatunk a lényeges kérdések szellőztetéséhez”,³² és „ne elégedjünk meg a sajtóságos vonások constalálásával; ne magyarázzuk őket a kényelmes „deus ex machinával”: a magyar ízléssel, hanem keressük a művészet történetéből indokolható okaikat.”³³ Ebben a szellemben vitázik Hampel József és Radisics Jenő a szintén a Műemlékek Országos Bizottságánál nélkülözhetetlenné vált dilettáns Huszka József őstörténeti és a magyar művészet keleti eredetére vonatkozó teóriáival.³⁴ amelyek azonban azóta is virulnak – ami viszont nem a tudós érvelés igazát, hanem a vita szociális közegét minősíti.

Henszlmann arányelméletével majd a fiatal Gerevich Tibor számol le,³⁵ annak németes spekulativitását szerzőjének felvidéki német származásából vezetve le. Stílusis előítéleteinek legkövetkezetesebb kritikusa Gerecze Péter volt.³⁶

Nem egyszerűen a pozitívista kritika hullámáról van itt szó, hanem az új szakember-típus hangadóvá, uralkodóvá válásáról. A módszertani felzárkózás követi a külföldet, egymást követik a morellianus módszer, a modern ikonográfiai metódus, a riegl eredmények alkalmazásai, a műemlékvédelem új elveihez való csatlakozás. A századforduló táján az Archaeologiai Értesítő igen gyors és alapos recenziói (íróik között Éber László, Hekler Antal, a fiatal Supka Géza játszanak vezető szerepet) mindennél jobban tanúskodnak az orientáció frissességéről, európai mércéjéről.³⁷ Ha Gerecze és Éber fénykorában a Műemlékek Országos Bizottsága volt a legerősebben és legszigorúbban szakmai központ, a század második évtizedére a Szépművészeti Múzeum vált azzá, s ezt a jelentőségét még a közelmúltig is megőrizte. Petrovics Elek korszakának kezdetétől, 1914-től a múzeum egyre erőteljesebben képviselte vásárlásaiban is a modern törekvések iránti nyitottságot, munkatársai mind művészeti szimpátiáikban, mind szociális tekintetben erőteljesen radikalizálódtak.³⁸ Nem véletlen, hogy ez a kör – szinte az egy Hoffmann Edith kivételével - 1919 után emigrációba kényszerült.

Talán a szolid stíluskritikai módszer nagymesterének, Wilde Jánosnak a példája a legalkalmasabb arra, hogy eltűnjünk a paradoxonon, amely a művészettörténeti szakszerűség, például a következetes stíluskritikai módszeresség és a radikalizálódás között észlelhető. Nem véletlen, hogy ebben az időben Dvořák hatása igen erős volt a magyar művészet-

történetírásban, s az első világháború éveiben két kiváló tanítványa, Wilde és Antal Frigyes is Budapesten működött. Dvořák mindenekelőtt Johannes von Neumarkt-tanulmányával adott példát arra, hogyan lehet alkalmas a stíluskritika egy olyan regionális fejlődés gyökereinek, szellemi hátterének és jelentőségének meghatározására, amilyen a 14. századi csehországi festészet. Benne találta meg könyvfestészeti tanulmányai kezdetén a nagy módszertani mintaképet Hoffmann Edith, s benne látta a cáfolandó ellenfelet Gerevich Tibor is. Ő 1931-ben ekként bélyegezte meg Hoffmann Edit eredményeit: „Nem lehet elhallgatni, hogy olyan időkben midőn a cseh–szláv műtörténeti fajelmélet az elfogulatlan külföldi kutatók előtt már hitelét veszítette, egy különben igen érdemes magyar hölgykutató a magyar miniatúrafestészet egyrészt érthetetlen nagylelkűséggel, tévesen, indokolatlanul áldozta fel a cseh gyarmatosításnak”³⁹

Dvořák módszerének, s valószínűleg nemcsak legkésőbbi tanulmányainak legjelentősebb inspiráló tényezője, szakmai etikai aktualitása a Dilthey-i magyarázat-elv következetes érvényesítésében, a történeti megismerés relativitásának hangoztatásában rejlett. Egyet jelentett ez a feltétlen megállapítás, a történeti ítélet érvényébe vetett hit megrendülésével éppúgy, mint a jelenkornak viszonyítási alapként való felfedezésével. Hans Tietze idézi 1924-ben megjelent emlékezésében azt az 1913-as beszélgetésüket, amelyben Dvořák a forradalom előérzetéről szolt.⁴⁰ Ebben látta Tietze Dvořák metodikai fordulatának magyarázatát, az utolsó tanulmányok katasztrófaérzetének, a spiritualizmusnak mint válsághelyzeteket kísérő világnézeti jelenségnek forrását. E művészettörténeti szakmai problematika köréből csak egy lépés vezetett a Vasárnapi Körhöz, a már 1910 körül Fülep Lajos A Szellem folyóirata körül szerveződő fiatal magyar értelmiséghez, akiknek törekvéseit, akkor Zalai Bélát ajánlván Lukács György így jellemezte: „Z. a mi emberünk: antipszichológus, antipozitívista, metafizikus stb.”⁴¹ Még jellemzőbb a művészettörténeti orientációra ugyanebből az évből Popper Leó beszámolója berlini tanulmányairól: „sokat járok egyetemre Simmelhez, Cassirerhez, Wölfflin, amint megjósoltam, tényleg egészen hülye.”⁴² A későbbi visszatekintések és kritikák alighanem még szelídítenek is e tudományos útkeresés radikalizmusán. A történeti megismerés relativitásából levont, végsőkéig vitt következtetést épp 1910 táján Popper félreértés-elmélete tartalmazta.

1919-ben, jóval a Panofsky által „német diaszpórának” nevezett emigrációs hullám előtt, „magyar diaszpóra” is volt. Oka mindenekelőtt a fent idézett radikálisan szaktudományos következetességű tudóstípus konfliktusa helyzetével, a hivatalnoki hely betöltésére képesítő tudásnak és megszerzett módszerességnek összeütközése a pozícióval, amelyre képesít; az európai látókörnek összeegyeztethetlensége a nemzeti művészettörténetírás régi megfogalmazású igényével. Ennek az összeütközésnek köszönheti az egyetemes művészettörténetírás Wilde János, Tolnay Károly, Antal Frigyes, Hauser Arnold munkásságát. S hogy a konfliktus nem egyetlen történelmi momentum eredménye volt, bizonyítja többek közt Bodonyi József, Péter András, Gombosi György, Rabinovszky Máriusz sorsa, a 32 év előtti újabb művészettörténetész-diaszpóra, s az azóta eltelt idő szórványosabb, de nem kevésbé tekintélyes személyi veszteségei.

Egy jubileum talán nem a legmegfelelőbb alkalom a magyar művészettörténetírás társadalmi közegével kapcsolatos, szükségképpen vázlatos ötletek felvetésére, még kevésbé a jelenbeli szituáció elemzésére. Száz évvel ezelőtt Henszlmannak, ha értelmezésünk helytálló, megtörtén, talán saját nagy érdemeit is kétségbevonva kellett meghalnia. Ha nem lettek volna kétségei, kimondták azokat a háta mögött mások, s hamarosan le is írták. Hetvenötödik évére megváltozott körülötte a társadalom, megváltoztak munkatársai, maga a tudomány is, amelynek meghonosításáért harcolt. Mindez változik ma is, körülöttünk is:

aligha tehetünk tehát jobbat, mint ha a művészettörténetírás alapkérdéseit idézzük emlékezetünkbe.

JEGYZETEK

1. Henszlmann életrajzához és bibliográfiájához mindmáig a leghasználhatóbb és legteljesebb összeállítás: SZINNYEI J.: Magyar írók élete és munkái IV. Budapest 1896. 707. ssk. col.
2. Archaeologiai Értesítő IX(1889) 285; Felső-Magyarországi Múzeumegylet Évkönyve X. és AÉ X(1890) 92 – vö. MAROSI E.: Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom középkori építéstörténetéhez. Művészettörténeti Értesítő XVIII (1969) 1. sk.
3. A székes-fehérvári ásások eredménye, Pest 1864, HENSZLMANN I.—REISENBERGER L.: A nagyszebeni és a székesfehérvári régi templom, Budapest 1883; Die Grabungen des Erzbischofs von Kalocsa, Dr. Ludwig Haynald, Leipzig 1873. – vö.: KÖHEGYI M.—KOZÁK K.: Henszlmann Imre kalocsai ásata, AÉ CII(1975) 101. ssk.
4. Az Ipolyira vonatkozó kutatások újabb áttekintése jól – és ijesztően – jelzi művészettörténeti munkássága értékelésének elmaradását tevékenysége más területei mögött: Ipolyi Arnold emlékkönyv. Halálának századik évfordulója alkalmából az esztergomi Keresztény Múzeumban 1986. december 12-én rendezett emlékülés anyaga, szerk. Cséfalvay P.—Ugrin E. Budapest 1989. – BARDOLY I.: Rómer Flóris élete, Műemlékvédelem XXXII(1988) 223. ssk.
5. Théorie des proportions appliquées dans l'architecture depuis la XII. dynastie des rois égyptienne jusqu'au XV^e siècle. Style égyptien, ordre dorique, avec atlas, Paris 1860; A középkor arányai, in: A székesfehérvári ásások eredménye, Pest 1864. 46. sk.
6. Magyarország ókeresztény, román és átmenet-stylü műemlékeinek rövid ismertetése, Budapest 1876, Magyarország csúcsíves stílü műemlékei, Budapest 1880.
7. „...die Frage z.B. ob ein Gemälde schön sei, ist in der Kunstgeschichte gar nicht gerechtfertigt”, és „Ich kann mir die beste Kunstgeschichte denken, in der das Wort 'schön' gar nicht vorkommt”. THAUSING, M.: Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft (1873), Wiener Kunstbriefe, Leipzig 1884. Újra kiadta: ROSENAUER, A.: Moriz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVI(1983) 143 – a fordulat hagyományához uo. 137.
8. KUBINYI F.—VAHOT I.: Magyarország és Erdély képekben I. 1853. Előszó 4.
9. TOLDY F.: A Magyar Tudományos Akadémia 1847. február 22-i felhívása, Előszó. Archaeologiai Közlemények I(1859) V.
10. (H. J.): Temesvár melletti kiasott alapok elrombolásáról, AÉ I(1869) 147.
11. Vö.: FORSTER GY.: A Magyar Tudományos Akadémia és a műemlékek védelme, Budapest 1928.
12. Vö.: MRÁVIK L.: Pulszky Károly műve. Pulszky Károly emlékének, szerk. Mravik L., Szépművészeti Múzeum, Budapest 1988. 8. ssk.
13. DOBROVITS D.: A magyar műemléki nyilvántartás története, Magyar Műemlékvédelem 1969–1970, Budapest 1972. 83. ssk.
14. Művészek helyett szakembereket követel THAUSING: i. m. 1873/1983 (7. jegyz.) 146. sk. – A kérdés szerepelt a bécsi első művészettörténeti kongresszus hivatalos kérdései között is (1873) uo. 20. és SCHMIDT, G.: Die internationalen Kongresse für Kunstgeschichte, uo. 12. sk.
15. A kis-bényi egyház, AK III(1860) 6. ssk.; Magyarország ókeresztény, román és átmenet-stylü műemlékeinek rövid ismertetése, Budapest 1876. 5. ssk.
16. SCHLOSSER, J. v.: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrsamkeit in Österreich, Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband XIII, Heft 2 (1934) EITELBERGER, R.: Bericht über einen archäologischen Ausflug nach Ungarn in den Jahren 1854 und 1855, Jahrbuch der Zentralcommission... I(1856) 92. ssk – vö.: Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule, kiállítási katalógus, Collegium Hungaricum, Wien 1983. 16. sk., illetve: CENNERNÉ WILHELM G.: Rudolf Eitelberger und die Wandmalereien im Ungarischen Nationalmuseum, uo. 29. ssk.
17. A magyar műtörténeti emlékek tanulmánya (1878), Kisebb munkái IV. Műtörténeti tanulmányok, Budapest 1887. 35.
18. Uo. 33.
19. Párhuzam az ó- és újkori művészeti nézetek és nevelések között, Pest 1841. 30.
20. Uo. 77.
21. Művészettörténet, A magyar történetírás új útjai, szerk. Hóman Bálint, Budapest 1931. 124.
22. A régi magyar művészet európai helyzete, Minerva III(1923) 98.
23. Uo. 99.
24. Művészet és világnézet, Vox Academica 1927. Kny. 1. sk.; Hagyomány és forradalom a művészetben, Magyar Művészet X(1934) 11.
25. A művészettörténelem főladatai, Budapest 1922. 3.
26. Uo. 1.
27. Uo. 11.
28. A régi magyar művészet európai helyzete, Minerva III(1923) 98. és A magyar művészet szelleme, Mi a magyar? szerk. Szekfű Gy., Budapest 1939. 420.
29. A magyar művészet története I. Budapest 1930. 5. sk.
30. A régi művészetek történetének mai tudományos állása, Budapest 1875. 4.
31. Az esztergomi főegyház kincstára, AÉ XIV(1880) 273.
32. Uo. 270.
33. Uo. 275.
34. A kérdés jó dokumentációja: A népművészet felfedezése. Tanulmányok a népművészetről és iparművészetről 1875–1899, bev. és vál. Kresz M., szerk. Szabolcsi H. Documentatio Ethnographica 4. Budapest–Szolnok 1973, vö.: SZABOLCSI H.: Kunstgewerbe-Bewegungen, Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule i. m. 1983 (16. jegyz.) 46. ssk.

35. Az arányosság elméletének története a művészetben, Athenaeum XIII(1904) 46.
36. GERECEZ P.: Épületi maradványok az Árpádok korából, AÉ XV (1895) 365.
37. Vö.: Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule i. m. 1983 (16. jegyz.) 68. sk. — A műemlékvédelem elveinek változásaihoz I.: Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, hrsg. v. N. Huse, München 1984: „Restaurieren oder Konservieren?“ és „Denkmalwerte: Alois Riegl und Georg Dehio“ fejezetek: 84. skk.
38. Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule i. m. 1983 (16. jegyz.) 71. sk.
39. Művészettörténet i. m. 1931 (21. jegyz.) 123 — HOFFMANN E.: Henrik csukárdi plébános miniátor, Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei IV(1924–26) 4. skk.
40. Die Kunstwissenschaft in Selbstdarstellungen, szerk. J. Jahn, Leipzig 1924. 183. skk.
41. Lukács György levelezése 1902–1917. Budapest 1981. 120. sz., 1910. november 18 körül, 277.
42. 1910. február 17. uo. 72. sz., 176.

Ernő Marosi: Henszlmann, oder die Stellung des Kunsthistorikers in der ungarischen Gesellschaft

Die hundertste Wiederkehr des Todestages von Imre Henszlmann gibt dem Verfasser Anlaß zu Überlegungen über grundlegende Charakterzüge der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung, die ihre Begründer — zu denen Henszlmann auch zählte — gekennzeichnet haben, und die bereits am Ende des 19. Jh. von einer jüngeren Generation der Kunsthistoriker bestritten wurden.

Verschiedenheiten der Methode, der Zielsetzungen und der literarischen Gattung der Veröffentlichungen kennzeichnen bereits die Mitglieder der „großen Trias“ der Begründer der ungarischen Kunstgeschichte. Henszlmann vertritt dabei eine stark von der Theorie durchsetzte Kunstgeschichte, in der umfangreiche Materialveröffentlichungen auf deduktive Weise in doktrinaire Konstruktionen eingebaut wurden. Die Tätigkeit von Flóris Rómer entspricht am stärksten dem Ideal der Sachkunde, die sich von einer allgemeinen Landeskunde ausgehend stark an die Forderungen der Kunsttopographie nähert. Arnold Ipolyi folgt dagegen bewußt den Zielsetzungen einer umfassenden Kulturgeschichte.

Diese parallel laufenden Lebenswerke entsprechen verschiedenen, durch persönliche Überzeugung und Methode bedingten Deutungen der nationalen Kunstgeschichte, deren Ziele die Ungarische Akademie der Wissenschaften bereits 1847, in ihrem Aufruf zur Pflege der Kunstdenkmäler, ausgesteckt hat. Die Denkmäler erfuhren dabei eine Wertung als Reliquien der Vergangenheit der Nation, und das Beispiel der gebildeten Völker wurde empfohlen, sie auf öffentliche Kosten zu erneuern, in Prachtwerken zu veröffentlichen und im Lichte der Dichtung zu beleben. Dieses Programm der nationalen Kunstgeschichte wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jh. durch die Ausbildung der Organisation der Denkmalpflege, durch Museumsgründungen, durch die Einführung der Lehre der Kunstgeschichte in die Universitätspraxis sowie in äußerst lebendiger Publikations- und Ausstellungstätigkeit verwirklicht. Bei der Verwirklichung der Ziele gerieten bald Kunstliebhaber und -Kenner — die einzigen Verbündeten der Gründergeneration — mit universal gebildeten Fachmännern in Gegensatz, die als professionelle Staatsbeamten die Schlüsselpositionen im Denkmal- und Museumswesen erwarben.

Die Keime dieses Konflikts sind bereits in der Auffassung der ersten Generation zu finden. Henszlmann war ein Schüler von Joseph Daniel Boehm, dessen universalgeschichtliche Auffassung ihn zeit lebens beeinflusste. Dieser sein Universalismus führte ihn zu einer gewissen Skepsis der Originalität des Kunstschaffens in Ungarn gegenüber, während in der gleichen Zeit der ebenfalls Boehm folgende Rudolf Eitelberger seinem universalgeschichtlichen Konzept den Rahmen der „Gesamtmonarchie“ fand. Diese Auffassung konnte in Ungarn freilich keine Nachfolge finden. Viel reibungsloser entsprach die kulturgeschichtliche Methode Ipolyis den Erwartungen der ungarischen Gesellschaft, indem er der Konzeption der „histoire par les monuments“ folgend die Kunstwerke als Dokumente der Nationalgeschichte deutete.

Grob typisierend könnte man die Standpunkte, die Henszlmann und Ipolyi vertraten, als zwei grundlegende Verhaltensweisen der Kunsthistoriker bezeichnen, indem Henszlmann von vornherein kritisch dem Akademismus gegenüber auftrat, während Ipolyi die Kunstgeschichte im Dienste der Kunstübung des akademischen Historismus sehen wollte. Letztere Zielbestimmung im Dienste einer Kunstpolitik kommt öfters in der neueren Geschichte der ungarischen Kunstgeschichte vor. Dementsprechend sahen die beiden bestimmenden Persönlichkeiten der ungarischen Kunstgeschichte der Zwischenkriegszeit, die Professoren Tibor Gerevich und Antal Hekler das Vorbild von Ipolyi als gültig an, dem Ideal der national ausgerichteten Kunstgeschichtsschreibung entsprechend. Die Zielsetzungen der Sachforschung wurden dabei durch diejenigen der kunsthistorischen Synthese verdrängt — eine Aufgabe, die bis heute im Vordergrund steht.

Die beiden Theoretiker der zwanziger Jahre griffen die Nachfolger der „großen Trias“ als Verleugner der Werte nationaler Kunst bzw. als Vertreter der „Kunstgeschichte ohne Namen“ an. Ihr Verteidiger, András Péter schrieb ihnen 1930 ein den Großen der Stilgeschichte gerechtes, wissenschaftlich begründetes Bewußtsein der Werte und der Zusammenhänge zu. In der Tat handelte es sich im letzten Viertel des 19. Jh. um den Auftritt einer professionell hochgebildeten Generation von Fachmännern, die – vorerst im Zeichen des Positivismus – scharf kritisch der Produktion der älteren Generation und dem ausschließlich nationalen Standpunkt auch gegenüberstanden. Erst dieser Professionalismus, dessen Herden die Landeskommission für Denkmalpflege und seit 1907 das neubegründete Museum für Schöne Künste in Budapest waren, macht die rasche Aneignung moderner Methoden der Kunstwissenschaft verständlich. Ein auffälliges Phänomen der ungarischen Kunstgeschichte am Anfang des 20. Jh. stellt die Verbundenheit fachmännischer Folgerichtigkeit mit sozialem Radikalismus dar.

In diesen Kreisen läßt sich besonders der große Einfluß Max Dvořáks nachweisen, dessen Schüler in Ungarn eine führende Rolle gespielt habe. Die Vorahnung der Katastrophe des Weltkriegs und die Auffassung des Spiritualismus als krisenbedingte Weltanschauung sind Elemente bei Dvořák, die auf eine Sympathie bei der jungen, antipositivistisch gerichteten Budapester Intelligenz Anspruch haben mögen, die sich zuerst gegen 1910 um die Zeitschrift *A Szellem* (Der Geist, Herausgeber L. Fülep und G. Lukács) versammelte. Der Konflikt dieser Kunsthistoriker fand 1919, nach dem Sturz der ungarischen Revolution, in einer Emigrationswelle seinen Ausdruck, die sogar „ungarische Diaspora“ genannt werden dürfte. Ähnliche Konflikte haben seitdem die besten Wissenschaftler der ungarischen Kunstgeschichte mehrfach dezimiert oder in die Emigration gezwungen.

Kerek évfordulók – szerencsénkre – időnként rákényszerítenek bennünket az emlékezésre, kiprovokálják, hogy feltegyük a kérdést, ki is volt tulajdonképpen az ünnepelt, mit tudunk ma róla, munkásságából mit ismer a szűkebb szakmai, és mit a tágabb közvélemény.

Nos, ha röviden és sarkítva akarunk válaszolni e kérdésekre, akkor azt kell mondanunk, hogy Henszlmann Imre munkásságát a tágabb közvélemény egyáltalán nem ismeri, neve nem fordul elő a kötelező tananyagokban, életéről, tevékenységéről nem írtak regényt vagy regényes életrajzot, nem készítettek sem filmet, sem TV játékot. Utcát ugyan elneveztek róla a Belvárosban, de ez olyan kicsi, s annyira nincs benne semmi, hogy aligha ismeri valaki. Nevét semmilyen intézmény, iskola, egyesület, díj vagy alapítvány sem őrzi. Sajnálatosnak kell tartanunk, hogy a Régészeti és Művészettörténeti Társulat díjai közül sem viselte egy sem eddig Henszlmann nevét.¹ Arcvonásait a korabeli metszeteken, fotókon kívül csupán egyetlen köztéri műalkotás, Schaár Erzsébet portrészobra őrzi a Műemlékfelügyelőség épületének falán.

A szakmai közvélemény természetesen ennél többet tud Henszlmannról, tevékenységének egy-egy részletét legalább szakmánként számon tartják. Irodalomtörténészek, filozófusok, művészettörténészek, régészek, a középkori építészet vagy a műemlékvédelem történetének kutatói időnként nekirugaszkodnak, hogy az életmű egy-egy számukra érdekes vonatkozását értékeljék, történetileg elhelyezzék. Összegzésre, szintézisre azonban eddig még nem került sor, Henszlmannról nem készült tudományos monográfia, folyóiratokban, napilapokban megjelent cikkeit, tanulmányait sem életében, sem halála után nem gyűjtötték kötetbe, sőt írásainak még a bibliográfiáját sem állították össze.² Kéziratos hagyatéka lényegében szintén feltáratlan maradt, s némiképp szét is szóródott az elmúlt száz év történelmi viszontagságai közben.³

A végső mérleg tehát – ismét sarkítottan fogalmazva – negatív. Azt a kevés eredményt sem szabad azonban lebecsülnünk, amit az eddigi kutatások minden hiányosságuk, alkalmi és szórványos jellegük ellenére létrehoztak. Ezeknek rövid, vázlatos áttekintését kívánja adni a jelenlegi előadás.

Henszlmann Imre tevékenységére természetesen már kortársai is reagáltak. Párhuzam c. könyvéről Pulszky Ferenc írt alapos kritikát 1842-ben,⁴ kiemelve a gondolatok eredetiségét, de szóvátéve stílárius nehézkességeit is; színbírálatait, dramaturgiai nézeteit pedig elsősorban Bajza József vitatta.⁵ Első művészettörténeti monográfiájáról, a kassai templomokról szóló könyvről is jelentek meg recenziók szép számmal,⁶ A hellén tragédia c. könyvnyi tanulmányáról a Magyar Szépirodalmi Szemle írt 1847-ben.⁷ Esztétikai elveit Erdélyi János elemezte és méltatta több ízben is az 50-es években.⁸ Külföldi tudományos tevékenységét is figyelemmel kísérték: 1853-ban Tassner Antal⁹ számolt be az Akadémia ülésén Henszlmann 1852 decemberi londoni előadásáról: ekkor adta elő először szakértő hallgatóság előtt arányelméleti kutatásainak eredményeit. 1858-ban pedig Csengery Antal¹⁰ tudósította szintén az akadémiai gyűlést arról, hogy Henszlmann tovább folytatta kutatásait Franciaországban, s elkészült munkáját Lenoir professzor véleményezte. Hazatérése után, a 60-as évek elején az Akadémia székházára kiírt építészeti pályázat kapcsán főleg a gótikáról vallott nézetei kerültek előtérbe. Henszlmann tervét és gótika-elméletét Ipolyi Arnold méltatta behatóbban.¹¹

Pályafutásáról, addigi munkásságának egészéről 1859-ben a Vasárnapi Újság,¹² 1862-ben Az Ország Tükre¹³ című képes hetilap számolt be. A nagyközönségnek szóló, arcképpel ellátott népszerűsítő írások adatai azonban nem mindig megbízhatóak. A szakmai reflexiók viszont elmaradnak. A hazatérte utáni csaknem három évtizedes alkotói periódusnak minimális a visszhangja, nagyobb építészettörténeti monográfiáiról alig ismerünk érdembeli bírálatot vagy vitacikket,¹⁴ jelentősebb írások már csak nekrológiaként jelentek meg róla.¹⁵ Ezek – jellegüknél fogva – természetesen magukban rejtik az egész életmű értékelésének alapelveit, de kifejtésükre, – a részletes elemzésre – terjedelmük miatt nem kerülhetett sor. Nem érdektelen azonban kiemelni néhány megállapítást belőlük, a retorikus külső mögött kirajzolódnak ugyanis a későbbi értékelés fő irányai. Beöthy Zsolt gyászbeszédében azt hangsúlyozta, hogy „első hirdetője a való kultuszának ... a realizmust egész haláلودig mintegy megváltó elvül tanítottad...” „Neked köszönjük, hogy szemünk először fordult a magyar művészet múltja felé... Neked a tudatot, hogy e földet nemcsak vérünk hullása, hanem szellemünk alkotásai is magyarrá szentelték.” Gyulai Pál is azt tekintette legfőbb érdemének, hogy a magyar archeológia és műtörténelem kezdeményezője és megalapítója volt, s az esztétikai irodalomban is új irányokat tűzött ki. Myskovszky Viktor szükségesnek érezte még azt is hozzátenni, „hogy igazi magyar tudós, ki a tudományban a németek alaposságát a magyar lelkesedéssel és kedélyességgel fűzte egybe.”

A nekrológokat azonban hosszú ideig nem követték részletkutatások, az életmű összegyűjtésére, feldolgozására, monografikus értékelésre pedig kísérlet sem történt. Az első nagyobb igényű tudományos dolgozat, Korach Regina: Henszlmann Imre művészeti elmélete c. könyvecskéje Henszlmann halála után tizennégy évvel, 1902-ben jelent meg. Ezzel a művel kezdődik a tulajdonképpeni Henszlmann kutatás.

Korach Regina több oldalról közelítette meg Henszlmann elméleti munkásságát. Egyrészt felvázolta azokat a szellemi folyamatokat, amelyek szerinte Henszlmann tevékenységének háttérét képezték, s ezek párhuzama, ill. kifejezéseként értékelte írásait. Ez a folyamat – kissé leegyszerűsítve – az irodalmi klasszicizmus és a romantika korszakváltása, majd a „népnmzeti irány” térhódítása volt, de utalt az ezzel párhuzamos, bár szerényebb képzőművészeti mozgalmakra is. De alkalmazott egy másik megközelítést is: Henszlmann teljesítményét a gyakorlatias indíttatású elméletek közé sorolta, szembeállítva a filozófiai spekulációkból kiinduló – Kant, Schiller, Fichte, Hegel – típusú esztétikákkal, az alulról építkező, a gyakorlati tapasztalatokra alapozó Winckelmann, Lessing, Mengs, Goethe, Hirt típusú művészetelméletek közé. Az idealizmus-realizmus viszonylatrendszerében pedig egyértelműen a szépség elsőbbségét, egyeduralmát tagadó realiztikus irányzathoz sorolta Henszlmant. Sőt a naturalizmustól is elhatárolta: „Amily ellenszenvvel viseltetik Henszlmann a művészeti idealizmus iránt, épp úgy vélekedik az ún. naturalizmusról is, amely irány a természet hű megfigyelésére és pontos utánzására törekszik; ezt Henszlmann majmolásnak nevezi... Henszlmann felfogása tehát a két túlzó irány között foglal helyet, s jellemző vonásául a realitást, a valószerűségekre való törekvést nevezhetjük meg. Elmondhatjuk ezt általában a magyar esztétikáról, amelyben a magyar fajnak természeti viszonyok fejlesztette józansága is megnyilatkozik.”¹⁶ Két évvel később, 1904-ben jelent meg Gerevich Tibor nagy tanulmánya az arányosság elméletekről, ebben Henszlmann munkásságára is kitért. Szakmailag is megalapozatlannak tartotta Henszlmann számításait, végkövetkeztetése pedig éppen ellentéte annak, amit Korach állított: „egész elmélete tisztán spekulatív jellegű, mely hajszálgyökerekkel sem kapaszkodhatik az építészet fejlődésének szerves életet adó talajába... megvannak a természetes okai. Henszlmann tősgyökeres felvidéki német családból származik... mindig a németekkel rokonszenvez, a franciák rovására... annyi tény, hogy egy tipikus magyar egyenes, gyakorlati eszejárásával az ő helyén csakhamar

belátta volna a hasonló irányú arányossági törekvések meddő voltát.”¹⁷ Igaz, hogy Gerevich ezt csupán Henszlmann arányelméletéről állítja, s lehet, hogy ez az elmélet valóban megalapozatlan, téves, de ez semmiképp sem a szerző magyar vagy német voltából fakad. Mint ahogy realizmushoz való vonzódása sem.

A Korach Regiünáéhoz hasonló feladatot vállalt Kelecsényi János, amikor 1910-ben Henszlmann Imre aesthetikája címen megírta tanulmányát. Ő is a nem spekulatív, történeti megközelítésű művészetbölcselek sorába helyezte Henszlmant, de a Korach említette neveket még kiegészítette Herder, Gotfried Semper s a kortársak közül Taine nevével. Henszlmann elméletét azonban végül is a romantikához sorolta: „hirdeti a romantika fő elveit: az egyéni, a nemzeti, a népi kidomborítását a művészetben.” Azt is kiemelőnek tartotta, hogy „az összehasonlító műbölcséleti módszer első magyar alkalmazója lett.” A hatásokat, a forrásokat Korachhoz hasonlóan sorra vette, de sok eredetiséget is tulajdonított – szintén Korachhoz hasonlóan – Henszlmannak. Értékelésének végső summája: „az egyetemes műelméletben egyike az első művészetbölcseleknek, az első magyar művészetbölcselelő és az első magyar romantikus művészetbölcselelő.”¹⁸

Hamarosan megjelent egy harmadik, Henszlmann esztétikáját tárgyaló cikk is, Jánosi Béláé, ez azonban már nagy mértékben felhasználta a két előzőt. Jánosi is hangsúlyozandónak tartotta: „Henszlmann nem ír filozófiai esztétikát. Magasba törő spekulatív hajlam nem vezérli. Célja gyakorlati.” De azt is hozzátette: „Vannak azonban lapjai, melyek a tanulmányoknak az elméleti esztétika történetében is előkelő helyet biztosítanak.”¹⁹ Jánosi cikkében az az újdonság, hogy együtt tárgyalta Henszlmann és Erdélyi János esztétikáját, megvizsgálva sorsuk párhuzamos és eltérő vonásait, kettejük kapcsolatát és a kétségtelenül meglévő szellemi kölcsönhatásokat. Ez a cikk 1914-ben jelent meg, s némiképp a két jeles férfiú születésének századik évfordulója inspirálta.

Az évfordulóra való emlékezés egyébként igencsak szerényre sikeredett. 1913-ban csupán Schauschek Árpád – a Műegyetem rajztanára, Henszlmann közvetlen tanítványa – publikált egy rövid, ismeretterjesztő jellegű cikksorozatot a Rajztanítás c. folyóiratban.²⁰ A szerény terjedelem ellenére megpróbálta Henszlmann életét és tevékenységének valamennyi területét áttekinteni, számottevő újat azonban – alaposabb kutatások nélkül – nem tudott hozzátenni a korábbi Henszlmann képhez. Figyelemre méltó viszont, hogy mivel indokolta Henszlmann időszerűségét: „Ma, a darabművészet, darabtudomány, darabemberek korában minő követendő példa!”

1914-ben Szabó László írt egy megkésett emlékezést, szóvá téve Henszlmann méltatlan mellőzését, műveinek elhallgatását.²¹

Talán az évforduló, talán a figyelemfelkeltő cikkek végül is kiprovokálták, hogy pályázatot írjanak ki a Kisfaludy Társaságban. Ezt azután Schauschek Árpád dolgozata nyerte meg. A tekintélyes méretű tanulmány 1918-ban jelent meg a Társaság Évlapjaiban, mind-ezideig ez a legrészletesebb, legmegbízhatóbb életrajz és pályakép Henszlmann Imréről.²²

A Henszlmann kutatásnak az I. világháborúval záródó első korszakából még két, kis terjedelmű, speciális témájú cikket kell megemlíteni. Leffler Béla 1909-ben Henszlmann szépirodalmi munkásságát – két nyomtatásban megjelent és két kéziratban maradt német nyelvű drámáját – ismertette, elemezte, 1912-ben pedig Henszlmann dramaturgiai elveinek német forrásait kutatta fel.²³

A két világháború közti korszakban a Henszlmann kutatás szinte a semmivé zsugorodott. Forster Gyula 1928-ban egy akadémiai előadásában megemlékezett Henszlmann műemlékvédelmi érdemeiről,²⁴ Magyar Bálint pedig egy 1934-ben publikált írásában a Bajza–Henszlmann vita felvázolásával próbálkozott.²⁵ Több részletkérdést érintő kutatásnak nincs nyoma. 1938-ban, Henszlmann halálának 50. évfordulóján Petrovics Elek mondott egy szép,

esszé szerű emlékbeszédet,²⁶ Gerevich Tibor is írt egy Henszlmann érdemeit méltató újságcikket.²⁷

A kutatás történetének legújabb fejezetét Zádor Anna 1952-ben megjelent A magyar művészettudomány történetének vázlata 1945-ig című tanulmánya nyitja meg. Bár „Henszlmann elméleti magasságra törő, széles látókörű munkássága” – a pályakép részletes bemutatása, a művek ismertetése, az alapelvek és módszerek kritikus elemzése után – méltó helyére került tudományunk történetében,²⁸ az újabb részletkutatások ismét sokáig vártak magukra.

Nem hallgatható el az 50-es éveknek egy igencsak sajnálatos félresiklása sem. Míg a művészettörténet alapítóját tisztelte Henszlmannban, a haladó hagyományok marxista igényű feltárása során a magyar dramaturgia múltjának értékelésekor Hegedüs Géza – alig érthető, alig kideríthető okokból – Henszlmant „a dramaturgiai reakció legfőbb szószólójának” bélyegezte.²⁹ Ezzel az értékeléssel szállt szembe Oltványi Ambrus egy kéziratban maradt pályázati dolgozatában: „A romantika negatív tendenciáival való elvi leszámolás igénye az 1840-es évek elején már halaszthatatlan, sürgető szükségességgént jelentkezett. Ezt a feladatot végezte el Henszlmann Imre a „Regelő”-ben megjelent dramaturgiai cikksorozatában.” Henszlmant – nem alaptalanul – a realizmus elmélet előfutárának tekintette, aki „szinte már a visszatükrözés elméletét közelíti meg.”³⁰

A tulajdonképpeni részletkutatások csupán a 60-as években kezdődtek meg. Készült két szakdolgozat,³¹ melyek érintették Henszlmann munkásságának egy-egy részterületét, új lendület azonban ismét Zádor Anna egy tanulmánya adott a kutatásnak. A Henszlmann Imre építészetelmélete és a „gotizálás” kialakulása c. írás tisztázta a nevezetes londoni előadás előzményeit, körülményeit, a gotizálás tendenciájának belső igényéből magyarázta Henszlmann fellépésének jogosságát, s arányelméletét nem matematikai problémának tekintette, hanem történészként a kor kihívására adott sajátos válaszként kezelte: „Az észbe vetett hit, amely szerint meg kell találni a középkori szerkesztés »titkát,« eltanulni szépségének »elméleti« alapjait és ennek segítségével azonos értékű és szépségű alkotások foghatnak keletkezni: jellegzetes következménye a felvilágosodás kora továbbélő racionalizmusának, amely ekkor már – túlélve igazi céljait – elfajult.”³²

1969-ben Levárdy Ferenc vállalkozott arra, hogy Henszlmann egyéniségéről portrét rajzoljon. A pályakép ismertetésén túl legrészletesebben ő is Henszlmann arányelméletével foglalkozott, kritikája azonban más oldalról közelítette meg Henszlmann elméletének problematikusságát: „Rendszerének leglényegesebb fogyatékosága, hogy egy 4000 éves építészeti fejlődési folyamatot lényegében azonos elvek segítségével akar megmagyarázni... Az alchimisták romantikus rajongása kellett ahhoz, hogy a buktatókról tudomást nem véve egyetlen elvből próbálja megmagyarázni a pécsi, kalocsai székesegyház, a kisbényi, belpátfalvai, jáki, lébényi templomok arányait...”³³

Henszlmann építészettörténeti módszerének konkrét kritikájára szintén 1969-ben került sor, Marosi Ernő a kassai templom monografikus feldolgozása során – a tudománytörténeti előzményeket áttekintve – oldotta meg ezt a régóta aktuális feladatot.³⁴

A 70-es évek közepén az irodalomtörténetírás is törlesztett valamit régi adósságaiból. Sor került végre arra, hogy a Bajza–Henszlmann vitát kellő alaposással, tárgyilagossággal, történészhez méltó pártatlansággal feltárják. Ezt a munkát Széles Klára végezte el.³⁵ Elemzéseinek végkövetkeztetése, mely szerint „Henszlmann kritikai tevékenysége minden téren művészetelméletének összefüggő rendszeréhez kapcsolódik, annak alkalmazása” – átvezette a szerzőt az újabb megoldandó feladatokhoz, Henszlmann művészetelméletének, művészettörténeti módszertanának vizsgálatához. A végső rendező elvet abban találta meg, hogy Henszlmann „nemcsak a művészettörténet fejlődését tekinti egységes, organikus fo-

lyamatnak, hanem ezt a művészi fejlődést ill. hanyatlást szorosan összekapcsolja az egyes történelmi korszakok fejlődésével ill. hanyatlásával is.” „Az organizmus törvényeire, alapjában a fejlett természettudományokra tekintő, azokat mintául vevő felfogás Henszlmann művészetelméletének egészét s minden egyes részletét áthatja.”³⁶

Az elmúlt két évtized egyébként sok kisebb részletkérdésben is hozott eredményeket. Több olyan tanulmány is született, amely ugyan nem kifejezetten Henszlmannal foglalkozott, de róla is fontos új ismereteket közölt. Borsos Béla például a műemlékvédelem hivatali szervezetéről írt tanulmányokat,³⁷ Czagány István³⁸ és Komárik Dénes³⁹ a Vigadórol szóló tanulmányaikban érintették Henszlmann szerepét. A nemzeti stílus problematikáját vizsgálva Hajnóczy Gábor⁴⁰ és Keserü Katalin⁴¹ foglalkozott Henszlmann írásaival, készült egy cikk Henszlmann építészeti kritikáiról⁴² is, Kőhegyi Mihály és Kozák Károly a kalocsai ásatásokról írt tanulmányt,⁴³ legutóbb pedig a Bajza–Henszlmann vitáról jelent meg egy újabb, a vita felszín alatti dimenzióit feltáró írás, Korompay H. Jánostól.⁴⁴

E rövid, vázlatos áttekintésből is nyilvánvaló, hogy sok részletkérdés napjainkig sincs kellőképpen feltárva, kikutatva. A helyzet jellemzésére változatlanul igaz az, amit Zádor Anna 1966-os cikkében leírt: „Henszlmann munkássága nem nyert mindeddig kielégítő feldolgozást. Ennek fő oka az, hogy Henszlmann mint korának több más tudósa is, sokoldalú, polihisztor-típusú egyéniség volt. Munkásságának modern igények szerinti feldolgozása számos tudományterület alapos ismeretét igényli. Egy összefoglaló feldolgozás alapjaként számos részmonográfiára lenne szükség...”⁴⁵

A szükséges további kutatásokat remélhetőleg a mostani évforduló, s ez az ülésszak is serkenteni fogja, s akkor talán belátható távolságra kerül a Henszlmann munkásságát feldolgozó monográfia elkészülése is.

JEGYZETEK

1. Az évforduló alkalmából a Társulat alapított egy Henszlmannról elnevezett díjat, amelyet első ízben 1990-ben ítéltek oda.

2. Fontosabb írásait természetesen felsorolja Szinyei József (Magyar írók élete és munkái. IV. köt. Bp. 1896. 707–721.) a folyóirat és hírlapi cikkek listája azonban közel sem teljes. A mostani évfordulóra készült egy ajánló bibliográfia [Mendöl Zsuzsa: H. I. 1813–1888. Baranya Megyei Könyvtár, Pécs. (1988) 32.], de ez sem tekinthető teljesnek.

3. Henszlmann hagyatéka halála után a kassai Felsőmagyarországi Múzeumba került (lásd erről: Récsy Viktor: Azon gyűjtemények vázlatos ismertetése, melyeket Dr. H. I. a felsőmagyarországi múzeumegyletnek hagyott. A Felső magyarországi Múzeum-Egylet tizedik Évkönyve. Kassa, 1889. 14–24.), egy része ma is ott található, más része később, feltehetően Mihalik Sándor révén Budapestre került, s ma az OMF-ben található.

4. Pulszky Ferenc: Párhuzam. Athenaeum, 1842. aug. 4. VI. évf. II. félév, 15. sz. 113–118.

5. A vitában megjelent írásokról lásd: Széles Klára: H. I. – Bajza József vitája. Irodalomtörténet, 1876. 1. sz. 37–62. lap. Korompay H. János: Bajza József és H. I. vitája a francia drámáról. Irodalomtörténeti Közlemények, 1986. 5. sz. 507–522.

6. Pesti Hírlap, 1846. dec. 22. 800. sz. 411. – Egyházi Literatúrai Lap, 1847. jan. 3. 10. IV. évf. 1. sz. 1–3., 2. sz. 6–8. lap – Nemzeti Újság, 1847. febr. 18. XL. évf. 439. sz. 111–112.

7. Magyar Szépirodalmi Szemle, 1847. aug. 8. 6. sz. 87–91.

8. Erdélyi János: A hazai bölcsészet jelene. Irodalmi levelek. Esztétikai előtanulmányok. Esztétikai tanulmányok (Filozófiai és esztétikai írások. Bp. 1981. 91–92., 613., 645–650. és 678.)

9. Tassner Antal: H. I. I. tagnak az építészek angol kir. intézetében tárgyalt fölfedezéséről... Magyar Akadémiai Értesítő, 1853. ápr. XIII. évf. II. sz. 45–53.

10. Csengery Antal: Tudósítás H. I. építészeti felfedezéséről... Magyar Akadémiai Értesítő, 1858. XVIII. évf. I. sz. 60–67.

11. Ipolyi Arnold: A nagy. Akadémia palotájának tervei. Pesti Napló, 1861. febr. 28. márc. 2. 6. 9. 10. XII. évf. 49. 51. 54. 57. 58. sz.

12. Vasárnapi Újság, 1859. máj. 22. VI. évf. 21. sz. 241–242.

13. Az Ország Tükre, 1862. márc. 1. I. évf. 5. sz. 65–66. Hasonló arcképes ismertetés később is jelent meg róla: Magyarország és Nagyvilág, 1871. dec. 31. VII. évf. 53. sz. 685–686. és Ungarische Illustrirte Zeitung, 1872. jan. 17. II. évf. 3. sz. 17–18.

14. Francia nyelvű arányelméleti munkájáról Szumrák Pál írt ismertetést (Pesti Napló, 1860. okt. 18. XI. évf. 241. sz. 2.), az Arch. Közleményekben megjelent Mátyás királyról szóló cikkét szintén a Pesti Napló méltatta (1862. febr. 28. márc. 1.). A székesfehérvári ásatásokról szóló könyvről két recenzió jelent meg (Magyar Sajtó, 1864. máj. 7. X. évf. 104. sz. 488. és Pester Lloyd,

1864. máj. 28. XI. évf. 120. sz. 2., G. W. aláírásal – feltehetőleg Wenzel Gusztáv írása.). Rómer Flóris 1866-ban az Arch. Közleményekben megjelent Belpátfalvát tárgyaló tanulmányát méltatta (Pesti Napló, 1866. júli. 12. XVII. évf. 158. sz. 2.), Ipolyi Arnold pedig a Műregészeti Kalauz kötetét (Pesti Napló 1866. szept. 28., 29., 30. XVII. évf. 222, 223., 224. sz.). A kalocsai ásátásokról szóló német nyelvű beszámolót két lap ismertette (Pester Lloyd, 1874. júli. 10. XXI. évf. 157. sz. 5. és Mittheilungen, 1874. XIX. évf. 277–279.). S végül a Magyarország ó-keresztény, román és átmenet stíly műemlékeinek rövid ismertetése című kézikönyvről a Századokban írtak. (1877. febr. 15. II. füzet, 159–161.).

15. Haláláról, temetéséről szinte valamennyi fővárosi napilap és folyóirat megemlékezett: Abendblatt des Pester Lloyd, 1888. dec. 6., 281. sz. 1. – Archaeologiai Értesítő, 1888. 442. – Budapesti Hírlap, 1888. dec. 7. VIII. évf. 338. sz. 1–2.: Három halott (vezércikk). A tudomány halottjai. Hunfalvy János, H. I. (nekrológ) 5. Két tudós a ravatalon (a temetésről) – Egyetértés, 1888. dec. 7. XXII. évf. 338. sz. 5.: Két tudós halála. Hunfalvy János és H. I. – Fővárosi Lapok, 1888. dec. 6. XXV. évf. 337. sz. 2479–2480., dec. 7. 338. sz. 2485., dec. 8. 339. sz. 2496.: Beöthy Zsolt beszéde a temetésen. – Magyar Tud. Akadémia Almanach. Bp. 1890. 359–361. – Nemzet, 1888. dec. 6. VII. évf. 337. sz. 2–3. – Pesti Napló, 1888. dec. 6. 39. évf. 337. sz. 2–3., 1889. máj. 23. 24. 40. évf. 141–142. sz. 1.: Myskovszky Viktor: H. I. emléke (emlékbeszéd Kassán). uaz: A Felsőmagyarországi Múzeum-Egylet tizedik Évkönyve. Kassa, 1889. 1–13. – Századok, 1888. XXII. évf. X. füzet. 961–962.: (Szilágyi Sándor emlékezése) – Természettudományi Közöny, 1889. dec. XXI. kötet, 244. füzet, 602–603. – Ungarische Revue, 1889. I. Heft. 52–54. – Vasárnapi Újság, 1888. dec. 9. XXXV. évf. 50. sz. 814–815.: (Pulszky Ferenc: H. I.) – Gyulai Pál: H. I. (H. I. a képzőművészetek fejlődése Bp. 1906. Olcsó Könyvtár bevezetőjé-ként, 3–6. és Gyulai Pál: Emlékbeszéd. Bp. 1914. 414–416.).

16. Korach Regina: H. I. művészeti elmélete. Bp. 1902.

17. Gerevich Tibor: Az arányosság elméletének és gyakorlati alkalmazásának története a művészetben. Athenaeum, 1904. 1. sz. 38–63. 3. sz. 318–354. H. I.-ről: 325–333.

18. Kelecsényi János: H. I. aesthetikája. Athenaeum, 1910. XIX. kötet, 2. füzet, 83–131.

19. Jánosi Béla: H. I. és Erdélyi János aesthetikai elmélete. Budapesti Szemle, 1914. CLIX. köt. 26–65.

20. S. (Schauschek Árpád): H. I. (1813–1888) Rajzoktatás, 1913. 157–158., 180–183., 209–211., 1914. 71–73. 99–104.

21. Szabó László: H. I. a magyar építészet történetének úttörője. Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közönye. 1914. 7. sz. 116–119.

22. Schauschek Árpád: H. I. (1813–1888). A Kisfaludy Társaság Evlapjai. Új folyam, 54. kötet. 1917–1918. Bp. 1918. 151–213.

23. Leffler Béla: H. I. mint drámairól. Irodalomtörténeti Közlemények, 1908. XIX. évf. 4. füzet. 425–432. és Leffler Béla: H. I. dramaturgiája és a németek. Philologiai dolgozatok a magyar–német érintkezésekről. Szerk. Gragger Róbert. Bp. 1912. 228–237.

24. Forster Gyula: A Magyar Tudományos Akadémia és a műemlékek védelme. Bp. 1928.

25. Magyar Bálint: A francia romantika, Bajza és Henszlmann. Irodalomtörténeti dolgozatok Császár Elemér hatvanadik születésnapjára. Bp. 1934. 167–182.

26. Petrovics Elek: Emlékezés H. I.-re. Budapesti Szemle, 1938. CCXLVIII. kötet. 366–368.

27. Gerevich Tibor: Kassai német kisdiajból világhírű magyar tudós. Nemzeti Újság, 1939. jan. 1.

28. Zádor Anna: A magyar művészettudomány történetének vázlata 1945-ig. A Magyar Művészet-történeti Munkaközösség Évkönyve 1951. Bp. 1952. 9–40.

29. A magyar dramaturgia haladó hagyományai. Összeállította Csillag Ilona és Hegedűs Géza. Bp. 1953. 19., 341–343.

30. Oltványi Ambrus: A realista ábrázolás kérdései az 1840-es évek magyar irodalomkritikájában. (1954). MTA Akadémiai Könyvtár. Kézirat-tár, 48/I. oszt.

31. Marosi Ernő: A gótikus stílusorszak szemlélete a magyar művészettörténeti szakirodalomban. Bp. 1963. (németül: Das romantische Zeitalter der Ungarischen Kunstgeschichtsschreibung. Annales Universitatis Scientiarum Budapestensis de Rolando Eötvös nominatae. Sectio Historica. Tom. VII. Bp. 1965. 43–78.). Timár Árpád: H. I. és a reformkori műkritika. Bp. 1964.

32. Zádor Anna: H. I. építészetelmélete és a „gotizálás” kialakulása. Építés és Közlekedéstudományi Közlemények, 1966. 2. sz. 207–228.

33. Levárdy Ferenc: H. alkotó egyénisége. Művészettörténeti Értesítő, 1969. 3. sz. 193–200.

34. Marosi Ernő: Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom középkori építéstörténetéhez. I. A kassai Szent Erzsébet templom a művészet-történeti irodalomban. Művészettörténeti Értesítő, 1969. 1. sz. 1–45., 2. sz. 89–127.

35. Széles Klára: H. I. – Bajza József vitája. Irodalomtörténet, 1976. 1. sz. 37–62. Korábban, a Bajzával foglalkozó szakirodalom rendkívül elfogultan közelített H. szerepéhez. Szücsi József például így vélekedett: „... a német egyetemekről sokféle, de nem egészen megemésztett ismeretekkel mostanában hazakerült H. is vitázgatott ... Bajzának H. felelt egy tudákos, pökhendi cikkben...” (Szücsi József: Bajza József. Bp. 1914. 282., 284.)

36. Széles Klára: Egy magyar művészetelméleti koncepció a múlt századból (H. I.) Filológiai Közöny, 1975. 1. sz. 18–41. és Széles Klára: H. művészettörténeti előadásairól. Irodalomtörténeti Közlemények, 1975. 1. sz. 54–60.

37. Borsos Béla: A „Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottságá”nak működése és a gyűjtemények kialakulásának kezdete. Magyar Műemlékvédelem, 1967–1968. Bp. 1970. 43–63., és Borsos Béla: A magyar műemlékvédelem hivatala és gyűjteményei az 1881. évi törvény megjelenésétől Henszlmann haláláig (1888). Magyar Műemlékvédelem 1971–1972. Bp. 1974. 23–46.

38. Czagány István: A pesti vigadó épület-tombja. Építés-Építésztudomány, 1970. 1–2. sz. 173–268.

39. Komárik Dénes: A nemzeti építéstílus keresése. Feszli és a pesti Vigadó. Építés-Építésztudomány, 1985. 1–2. sz. 127–136.

40. Hajnóczy Gábor: Nemzeti építésztünk stí-luskérdései az Akadémia székházára kiírt pályázat

körül vitában. Építés-Építészettudomány, 1985. 1–2. sz. 81–98.

41. Keserü Katalin: A képzőművészet szerepének érzékelése a nemzeti jelleg reprezentálásában. Forradalom után – kiegyezés előtt. A magyar polgárosodás az abszolutizmus korában. Bp. 1988. 215–233.

42. Tímár Árpád: H. I. kora építészetéről. Építés-Építészettudomány, 1974. 3–4. sz. 547–552.

43. Kőhegyi Mihály – Kozák Károly: H. I. kalocsai ásátása. Arch. Értesítő, 1975. 1. sz. 101–116.

44. Korompay H. János: Bajza József és H. I. vitája a francia drámáról. Irodalomtörténeti Közlemények, 1986. 5. sz. 507–522.

45. Zádor Anna: H. I. építészetelmélete és a „gotizálás” kialakulása. Építés és Közlekedéstudományi Közlemények, 1966. 2. sz. 207–228.

+++

Az itt felsorolt cikkeken, tanulmányokon kívül H. neve természetesen megtalálható a legfontosabb lexikonokban, kézikönyvekben, irodalomtörténeti és esztétikatörténeti összefoglalásokban is. Adataik azonban sokszor hibásak, megállapításaik felületesek, megalapozatlanok. A legkritikább esetben érződik csak, hogy az értékelés önálló kutatáson, vagy legalább az eredeti H. szövegek ismeretén alapul. Legkirívóbb példája ennek A magyar irodalom története 1772-től 1849-ig. c. kézikönyv, amely a Párhuzam előszavának egy kiragadott, félreértett félmondatából H. felvilágosodás és forradalom ellenességére következtet: „... azokat az eszméket tartja a kozmopolitizmus megnyilvánulásainak H. amelyek Petőfiék számára az európai szellemi háttérrel jelentették...”. (Bp. 1965. 664–667.)

Árpád Tímár: Geschichte der Henszlmann-Forschung

Henszlmanns Tätigkeit wurde bereits von seinen Zeitgenossen gewürdigt. Über seine Bücher und Studien wurden Rezensionen und Kritiken unter anderem von Ferenc Pulszky, Flóris Rómer und Arnold Ipolyi veröffentlicht. Als er starb, brachten schier alle Budapester Tageszeitungen und Zeitschriften Nachrufe, in denen sein Leben und seine wissenschaftliche Leistung eingeschätzt wurden. Die wissenschaftliche Bearbeitung seiner Tätigkeit begann mit Regina Korachs im Jahre 1902 erschienener Dissertation. In den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurden vor allem seine ästhetischen, dramaturgischen und kunsttheoretischen Ansichten untersucht, aber auch über seine Proportionstheorie (Tibor Gerevich) sowie seine Verdienste um die Denkmalpflege (Gyula Forster) erschienen Schriften.

Eine neue Etappe der Forschung begann, als Anna Zádors Abhandlung im Jahre 1952 erschien, die Henszlmanns Platz in der Wissenschaftsgeschichte bestimmt hat. Die Ergebnisse der Detailforschungen wurden von den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts an veröffentlicht. Es wurden Studien über seine Tätigkeit im Bereich der Literatur, Architekturgeschichte, Denkmalpflege und Kunstkritik sowie über seine Gotik-Begriff, seine Proportionstheorie und die von ihm durchgeführten Ausgrabungen geschrieben. Die monographische Bearbeitung seines Lebenswerkes steht aber noch aus.

1. Alapelvek

Vajon lehet-e a művészetek *törvényeiről*, *fejlődéstörvényeiről* beszélni? Ha igen, miképpen lehet meghatározni ezeket a törvényeket?

Henszlmann Imre egyértelműen állást foglal ilyen törvények létezése mellett, s következetesen törekszik elméleti és gyakorlati megfogalmazásukra. Közismerten sokoldalú tevékenysége során – művészettörténettel, archeológiával, műemlékvédelemmel foglalkozva; egyetemi tanárként, vagy közjátékszerűen: irodalomkritikusként – vezérfonal gyanánt érvényesíti, kifejti és alkalmazza a művészetek törvényeiről vallott felfogását.

Közvetlenül, teoretikus formában, voltaképpen kétszer ír erről. Élete derekán, majd halála előtt. A Magyar Orvosok és Természetvizsgálók ülésén, 1864–65-ben, illetve *A képzőművészetek fejlődése* című összefoglaló munkájában (1884–85, – 1906.).¹ De közelebbről úgy láthatjuk, hogy a művészetek egymással összefüggő rendjének felvázolása szerepel már *A hellen tragoedia* érvelésében is. Ez volt a tárgya egy felolvasásának a Kisfaludy Társaságban.² Itt fent jelzett elméleti rendszere nyomán illesztette helyére a görög tragédiát, kifejtve, hogy miért indokolatlan és túlbecsülő a kortársi ítélet e műfajt illetően. Felolvasásának gondolatmenete mintegy folytatása a szépirodalmi lapokban, Bajza Józseffel folytatott dramaturgiai vitájának.³ S hasonlóképpen e továbbfejlesztett alapelvek vezérlik későbbi, kisebb és nagyobb dolgozatait, akadémiai előadásait, cikkeit, akár *A középkori építészet*-ről, akár a góthok művészetéről, vagy a középkori román építészeti chronológiáról, avagy *Az Akadémia palotájának történetéről*, *Magyarország csucs-íves stílyü műemlékeiről* van szó.⁴

Visszatekintve azt tapasztalhatjuk hogy lényegében már legelső könyvében, a *Párhuzamban* (1841) is felbukkannak a felfogás alapvető gondolatai, s különös hangsúlyt kapnak akkor, amikor válaszol Pulszky Ferenc bírálatára.⁵ Egyetemi előadásait pedig tekinthetjük úgy, mint e művészeti törvények jelentkezésének szisztematikus követését az ókori Kelet művészetétől, Egyiptomtól a németalföldi, holland festészetig. (Ez a legnehezebben hozzáférhető anyag, jelenleg hektografált kéziratként található meg, hét kötetben).⁶

Az említettek közül időrendben az elsőben, a *Párhuzam*-ban így nyilatkozik a művészeti törvények létezésének, felfedezésének igényéről:

„...nem elég többé, valamit csak éreznünk a művészetben, hanem egyszersmind tudnunk is kell és szükséges önmagunkkal számot vetnünk, e' vagy ama mű miért tetszik, miért mondjuk jónak vagy jelesnek”.

Kifejti itt, hogy egyik célja volt: „öneszmélkedésre ... ébreszteni”, „kivergődni a bizonytalan, alanyi ítéletekből”. Meggyőződésének ad hangot, mely szerint a művészetben a „külidomok” ugyan „tetemesen változnak”, de „az alapelv, a dolog lényege... mindig ugyan az marad”. Mivel a „szép”-nek nincs egyezményes meghatározása, szándékosan a „művészi” kifejezést választja mintegy terminus technicus-ként, s arra törekszik, hogy minél pontosabban körülhatárolja, elválassza a nem-művésziötől.⁷ Huszonhárom évvel később, – a szabadságharc, annak bukása, angliai, franciaországi emigráció után – a már felidézett, tudományos ülésen így tér vissza a felfogásának tételes megfogalmazása:

(nem),...áll azon már a szobrászatra és festészetre nézve is igen ingatag szójárás „de gustibus non est disputandum”, vagyis hivatkozás az egyéni ízlésre.”

Ugyanitt más szavakkal is megismétli állításának lényegét: „Egyéni ízlésnek nem lehet szava a műkritikában”.⁸

Igen, de vajon miként gondolja el Henszlmann azt a műkritikát, amely fölötté áll az ingatag, forgandó egyéni ízlésnek, amely másutt szereplő szóhasználatával élve: tudományos alapokon nyugszik? (Ma interszjektívnek nevezhetnénk.) A már citált tézisekben így körvonalazza álláspontját: „a műnek *léjtoga* az azt létrehozó *okoktól* és *körülményektől* van feltételezve, melyek meghatározott *cél* felé irányozvák, s így meg lehet tudni, vajjon e cél az összhangzatos esztétikai hatás eléretett-e vagy sem?” Az ítéletalkotás módszerénél a természettudomány („a természet bűvárok”) eljárását tekinti mintának, azaz az általános törvényeket „az *egyes tapasztalatok összegéből*” elvonó metodust. Mindezt a kijelölt, követendő út: „Szükséges tehát a *különféle korok és népek egyes műveit* tanulmányozni, egymáshoz hasonlítani, eredetök okait és körülményeit vizsgálni, s *így emelkedni a törvényekhez*, melyek parancsai alatt e művek keletkeztek.”⁹ Ez a fajta empirikus, induktív megközelítés az, amely egyben tükrözi Henszlmann kora tudományosságának eredményeit, s ezek – akkor – úttörő alkalmazási kísérleteit a műalkotások szakszerű megítélésére, a művészettörténet tudományos szintre emelésére.¹⁰

2. Az alapelvek a gyakorlatban

Ennek a programnak beváltása, az elvek alkalmazása, valóságos anyagra, példák összefüggő sorozatára, legteljesebben Henszlmann művészettörténeti előadásorozatában található meg.

Ezek az előadások természetesen nem alapulnak minden részletükben Henszlmann önálló kutatásain. Meg is jelöli az egyes korszakoknál, kultúráknál, hogy mikor, melyik kortárs-tudós legutóbbi munkájára támaszkodik. (Az asszír művészetnél például Rawlinson-ra, az olasz festészet esetében Crowe és Cavalcasselle köteteire stb.)¹¹ Mégis, az előadások egészen végigvonul, sokszor az idézett szerzőkkel való egyetértés vagy vita formájában hangot kap saját egységes, következetes, igen határozott felfogása a művészetek fejlődésének egyetemes érvényű törvényszerűségeiről.

Az érintett tárgyak köre a jelzett korszakhatárig teljességre törekvő. Például az ókori Keleten belül Egyiptom, Babylon, Asszírán kívül külön foglalkozik Chaldea-ával, Perzsiá-ával, Phonicia-ával stb. A kortársak közül csak Franz Kugler összefoglalása ölel fel jóval tekintélyesebb anyagot; ő a Csendes-óceáni szigetvilág, Mexikó, Ceylon, Nepal, Java művészetének tárgyalására is kiterjed.¹² Henszlmann saját, adott tárgykörön belül földrajzi, időrendi és fejlődésrendi hierarchiát alakít ki egyidejűleg. Az összefüggés rendjét a következőképpen látja:

„Valamint a természetnek általános, úgy az ember történelmének külön oekonomiája a *nemzetek és népek egymásbóli fejlődésére* utal; teljesen amabban, nyomtalanul emebben nem vész el sem test, sem szellem, ritkán technika; és vajjon nem elegendő-e hogy a Hellenek az Egyiptomiak és Középázsiaiak *vállán emelkedve* felnöttek nemcsak saját Olympusokig, hanem plastikájuk... emelkedettségével még...ma is mestereinknek kell ismernünk.”¹³

Ez az „egymásbóli fejlődés”, a kultúrák egymás „vállán emelkedése” Henszlmann felfogásának mintegy kulcs-kifejezése. Miközben a megfogalmazásmód érzékelteti, hogy példaképek tekinti a természettudományokat (anyagmegmaradás-elv szellemi változata); aközben a kiemelt fordulatok hordozzák a látásmód specifikumát. Eszerint például egymást időrendben követő kultúrák egymásból fejlődnek, azaz átveszik és továbbviszik egymás technikai, művészi eredményeit. Akkor is, ha földrajzilag ugyancsak távol esnek egymástól. Így szemlélteti ezt akár az egyiptomi – asszír – perzsa – szicíliai – görög építészet esetében:

„Ha... a persepolisi palotákat az assyriakkal összehasonlítjuk, feltűnik ama nagy haladás, melyet az építészet amazok emelésénél tett; feltűnik, hogy Persepolisban az építészetben az egyiptomi oszloprendszert véve mintául, ebben ismét mintát szolgáltattak a helléneknek, vagy legalább ezekkel egy irányban haladtak; mert hiszen a régi Parthenon, a korinthusi és assosi templom, keletkezése korára nézve a persepolisi épületekkel megegyezik és ezeket alkalmasint csak a legrégebb ... templomok Sziciliában valamivel megelőzhetik.”¹⁴

S ez a fajta fejlődési sor, láncolat tovább folytatódik a görög, római, illetve az ókeresztény, bizánci, majd gótikus művészeteknél. „A román építészet középett tart egyrészt az ókeresztény vagy bazilika-féle és bizánci, másrészt a csúcsíves építészet között, mégpedig valamint alakzására, úgy korára nézve is, mely utóbbi a VIII. század végétől terjed Franciaországban a XV. század mintegy derekáig, Németországban a XIII. század mintegy negyedik, nálunk kb. hatodik évezredéig.”¹⁵ Az így egymásbakapcsolódó láncszemek ekként összefűzik az egyiptomi síremlékeket a francia csúcsíves katedrálisokkal. Például a támfalak révén: a „támok láthatók már Egyiptomban (gizehi sírok falát erősítik), hellen akropolisokon és a római erődítéseknel; a bizánci építészetben támok kevésbé, a románban csak fejlődöttem korában fordulnak elő. Főképpen Németországban igen sokáig uralkodik a falszalag, míg Franciaországban, ...” az „ívtám rendszerén” elérték a „kifejlődés tetőpontját”.¹⁶ Ez a példa felmutatja azt is, hogy ez a fejlődési sor nemcsak bizonyos építészeti művekre, hanem az egyes összetevőkre, itt építészeti elemekre is vonatkozik. Többnyire ezek válnak az egyes technikai fogások eltanulásának hordozóivá, de a továbbfejlesztés, sokszor funkcióváltozás jól látható szemléltetőivé is. Henszlmann azt vallja, hogy tulajdonképpen már az egyiptomi óbirodalom kőépítészeténél „csaknem minden idomot megtalálunk”: a pillért, pilastert, oszlopot, gerendázatot, triglyph-et, metop-ot, támot, boltozatot. De mindezek, – a fentidézett témához hasonlóan – a későbbiekben nyerik el fokozatosan egyre fejlettebb formájukat, egyre jelentősebb statikai és művészi szerepüket. Hasonló a véleménye az alapvető díszítő elemekről is: a capituellek dóriai és növényi változatáról, a csigáról, meanderről, korinthusi capituelléről.¹⁷ Ugyanakkor ízelítőt adhatnak e kiemelt részletek abból is, hogy ez a szemlélet mennyire átfogó, teljeskörű; s hogy átmeneti változatok találhatóak népek, kultúrák között éppúgy, mint technikáknál, formák fokozatainál. Így az egyiptomi, ókori keleti és görög-római művészet kapcsolatát egyhelyütt eképpen világítja meg:

„Vannak, kik átmeneti láncszemnek a perzsa plasztikát tekintik; azonban ... ezen ... hidat nem az assyriánál gyöngébb perzsa szobrászatban, hanem inkább a lykiai vagy általán a kisázsiai művészetben kell keresni, mely ... két kút fölből merített: az egyiptomiból és az assyriból.” „...a görögökön kívül... szorosan ragaszkodott az assyri iskolához az etruszkok nemzete.”¹⁸

Azaz: megkeresi, felmutatja a földrajzi és történelmi; idő- és térbeli hagyományozódás lépésfokait. Itt most a szobrászatról van szó, de hasonló következetességgel fellelhető ez az összefüggésrend egyrészt a többi művészeti ágon belül, másrészt a különböző művészeti ágak között is. Egy-egy kultúrán belül, s a különböző kultúrák között, egyaránt. Előbbire példa lehet akár Egyiptom, ahol:

(ahogy) „a sziklasír a piramisból fejlődik, úgy a templom a sziklasírból ered s azon cellákból, melyek a piramisokhoz, mint kis szentségek voltak csatolva.” Vagy: „a gúlának rokon alakja az obelisz, sőt mondható, hogy az egyenesen a gúlából származik, annak mintegy összevonását, mintegy soványítását képezi, négy oldala egész úgy, csakhogy sokkal meredekebben csúcsa felé szökik, de nem kerül abba, hanem a pyramidionnak nevezett kis piramisba végződik, mely néme gúlánál is megvan”¹⁹

S ennek a piramis – sziklasír – templom, illetve: gúla – obeliszk – piramidion sorozatnak megfelelője az, amikor az építészet – szobrászat – festészet egymásratámaszkodását, egymásból-fejlődését a domborművek, reliefek átmenetein át például így hozza közel: „Úgy kell hinnünk, hogy azon korból, melyben a legrégebb egyiptomi *domborművek* származnak, ezek is, mint a *szobrok* túl voltak az *építészet* gyámságán, s elég önállólag léptek fel az emez által számukra készített falakon, sőt a halotti táblákon”. Az egyiptomi sírok sötétjében elsősorban az a cél, hogy tartós legyen a dombormű. S ezt azzal érik el, hogy vigyáznak: „ne emelkedjék túl a fal” felületén. „ne legyen alkalom inkább kiszökő részeinek könnyű letörésére” s Henszlmann úgy látja, hogy ezért lesz az egyiptomi dombormű úgynevezett „relief en creae, krilonoglyph az az a bemélyedésből a fal felületéig elég laposan kiemelkedő dombormű”, amely ily módon „közelebb áll a *festett kép*hez, semmint a szoborhoz, s ezért nem is nélkülözheti a színt, a befestést.”²⁰

Nemcsak a képző- (a „razoló”-) művészeteken belül mutatja fel ezt a fajta szabályszerű fejlődésrendet, földrajzi, történeti fokozatsort, s „egymásból szülemlest”, hanem velük szerves összefüggésben az irodalom, zene formáin, műfajain, elemein belül is.²¹ Ilyen összefoglalást nyújt erről a már idézett, 1864-es előadásában:

Születésük:	Költészet:	Zene:	Rajzművészetek:
első	epica	rhythmus	építészet
másod	lyrica	melodia	szobrászat
harmad	dramaturgia	harmónia	festészet ²²

A sorrend tehát, – mint a már taglalt példánál, – nem egyszerű egymásután csupán, hanem egymásra- és egymásból épülő, építkező, hierarchikus rend. A fejlődési foknak megfelelő hasonlóság felfedezhető így az egyes művészeti ágakon belül, de ezek között is. Henszlmann a három fő művészeti ágon, kifejezési módon belül az egymásra következő, kibontakozó fejlődési folyamat közös jegyeit szintén három alapvető felfogásmódban látja: a jelképes (szimbolikus), tipikai, s végül a legmagasabb szintű: jellemzetes, egyéni ábrázolásmódban.²³ Ez utóbbihoz sorolja a nemzeti jellem, avagy a mesterek alanyi jellemének megmutatkozását is. Ezt a különbséget szemléltetheti például az egyiptomi művészet szimbolikus jellege (például a színezésben is nem a természet az irányadó, hanem ez a jel-szerp: a férfitest mindig vörös, a női mindig sárga); a görögök szobrainak, – drámai figuráinak, hőseinek és isteneinek egyéniségtől elvont „mintegy fogalomféle” megjelenítése; illetve a legtöbbször ez utóbbival szembeállított, a keresztény művészetben főtényezőként megjelenő karakter: Michelangelo, H. Holbein, avagy Shakespeare figuráinak színes sokfélesége, egyedisége.²⁴ E legutóbbi, legmagasabb szintű ábrázolásmód érvényesül abban is, amikor például Krisztust más-más: német, angol, olasz stb. nemzeti változatban, „nemzeti képre” formálják, amikor „jó anachronizmus” tanúi lehetünk.²⁵

Henszlmann bevonja rendszerébe valamennyi művészeti ágat, minden művészi megnyilatkozást. (Egy helyütt a festészet legkezdetlegesebb jelentkezéseként a tetoválást említi;²⁶ voltaképpen a táncot, s a mimikát kezeli csak mostoha módon.)²⁷ De nem elégszik meg ezzel. Felfogásának szerves részét képezi az is, ami a művészet körén kívül esik; mindaz, ami a művészet eredetének, forrásvidékének, hátterének, feltételeinek nevezhető. Művelődéstörténeti, néprajzi tényezők alakulásától a földrajzi, gazdasági, anyagi és politikai körülményekig. Eszerint az eddig vázolt fokozatosság megmutatkozik például az anyagok felhasználásában is: előbb találkozzunk a nyers föld, s később a fa, majd a kő megmunkálásával, a technika fejlődésének megfelelően (l. terasz, gúla; könnyű oszlop; piramis). Ezen belül is megjelöljük a lépcsőzetességet: előbb a tömeghatással kezdik (sziklavágás), később térnek rá az alak-formálásra, annak is előbb a mennyiségével lenyűgöző változatára („colossal jellem”: Egyiptom)²⁸ Hasonlóképpen a művelődés különböző területein, szokásokban,

hitvilágban ugyancsak élénk áll a fent taglalt egymásból-fejlődés, a fokozatosság. Például:

„A hellen istenek cosmogonicus oldala, melyet még az átvétel után is részben megtartottak, leginkább Egyiptomból származik”²⁹

Így Jupiter: Amun-nak, Bacchus: Osiris-nek, Athene: Neith-nek felel meg. Ugyanakkor a változás az, hogy a görög nép az isteneket „emberiesítette”, „magához hasonlókká tette, megajándékozta emberi érzéssel”, azaz továbbvitte azon az úton, amely a jel-szerűtől, a típuszerűn át a jellemzeteshez közeledik. A francia csücsíves stílus, a székesegyházak építészeti kialakulásában pedig jelentékeny szerepe volt a szociális, s a politikai feltételeknek. Annak, hogy a városi mozgalmaknak köszönhetően polgári és egyházi reformok mentek végbe, s hogy ezzel összefüggően a katedrális „nem egyedül vallásos és egyházi célok-nak felel meg, hanem hogy városház, vásár, sőt színház is volt.”³⁰

Ebből, az így teljességre törekvő, az emberi létezés, tevékenység egészét átölelő összefüggésrendből kiemelkedik, speciális szerepet kap az építészet, ezen belül is a csücsíves stílus. Henszlmann megjelöli e kiemelés pontos okát:

„...az építészet története szigorúbb és tudományosabb volta miatt legelső helyen áll, mivel legbiztosabban, legérthetőbben felel minden ahhoz intézett kérdéseinkre”³¹

S azért is, mert a „rajzoló művészetek közt elsősülött”, mely a „többit nemzi”; a legönállóbb is; az anyag nagyobb szerepet játszik, mint a többinél; az ember legközelebbi szükségleteinek felel meg”; s ugyanakkor a legközvetlenebbül támaszkodik „a művészetek kívüli matematikai törvényekre”.³² Mindebből következik, hogy az építészetben belül – mind Henszlmann művészeti törvényeinek, felállított hierarchiájának megfelelően, mind pedig egész életművén, alapvető munkáiban tükröződően – fő helyet foglal el a keresztény, a középkori építészet, ott is a csücsíves architektúra.

„...mind annak vállán, amit megjelenése előtt előzői megismertek alkalmaztak és gyakoroltak áll a csücsíves styl” – írja művészettörténeti előadásában – s hozzáteszi: (mert) „...az igazán művészi építészet a szabadságot vagy felszabadulást, a függetlenséget tételezi föl”; „az egyetlen, az antik után támadt eredeti építészet”³³

Tudjuk, hogy életének, műveinek egyik kitüntetett darabja az építészeti arányokkal foglalkozó, nemzetközi pályadíj-nyertes dolgozat, a *Théorie des proportions dans l'architecture*, 1860. Párizs.³⁴ Nem csupán egy pályaműről van szó Henszlmann esetében, hanem egy mindig visszatérő, kedvenc vezér-eszméről, amely tulajdonképpen kicsiben magabasúriti, a számszerűségig lebontva és végigkövetve, mintegy egzakt módon szemlélteti az eddig művészettörténeti viszonylatban megidézett felfogását a művészetek törvényszerűségeiről.

Erre utalhat az is, hogy például a középkori építészetéről tartott akadémiai előadásában hivatkozik saját 1860-as munkájára, úgyszólván mint képzőművészet és zene összefüggésének egyik felmutatására. (Konkrét hivatkozása: a nagy akkord többszöri ismétlése a Parthenon arányaiban.) Ugyanitt felemlíti a művészetek különböző nemei között létező, hasonló törvények érzékeltetésére, az *arányérzet* közös, központi szerepét, azt, hogy „a hang és a látvány rezgéseit öntudatlanul megolvassa a fül vagy a szem”.³⁵ S a halála után megjelenő, összefoglaló kötetében a *metrum*, az *egyenmérték*, a *symmetria*, a „mértékek megegyezése egymás közt”, s a *ritmus* valamennyi művészetben meglévő jegyét emeli ki, ily módon állítva párhuzamba: (a ritmus) „a megegyező mértékek szervi mozgása, melyet a szóló művészetekben meghatóbban előadhatni, mint a képzőkben”. Ebben a művében folytatja a gondolatot, lényegében a képzőművészetekre, irodalomra, zenére egyaránt vonatkoztatva, hogy köztük az összefüggés, a *rokonság* világos,

„ha tekintetbe vesszük, hogy mind ... megjelenése igen hasonló okon alapul: a hangnak, a hang, s a fény hullámainak rezgésén ... Amazok számát olvassa a hangban a fül, emezekét a képbén, rajzban, plastikai vagy építészeti műben a szem”³⁶

Adott helyen Chladnyra hivatkozik (mint Arany János, később Babits, Nemes Nagy Ágnes), és Helmholtzra. Vagyis közvetlen kapcsolatra is utal gondolatmenete és a természet-tudományi kutatások között. Idézett akadémiai előadásában ilyen szónoki kérdésként fogalmazza meg felfogása egészének kivonatát, egy nagy ívvel összefogva azt, ami abban a legelvontabb, s ami a legkonkrétebb, leginkább konkrét számszerűségekre váltható:

„Vajjon az összhangzat nagyságai ... nem ugyanazok-e, akár hol jelenjenek meg? és, vajjon e nagyságok vagy arányok nemzője nem a köbháromszögből fejlődő sorozat-e?”

Ugyanitt mintegy felszólítja „a tudományos világot” ilyenirányú továbblépésre. Hiszen a „végképi eldöntés számtalan kísérletet föltételez”, de ily módon megteremthető a „harmónia tudománya”.³⁷

3. Összegezés

Vázlatosan idéztük csak fel Henszlmann nézeteit a művészetek fejlődési törvényeiről; érveit amellet, hogy léteznek ilyen törvények; s elgondolását arra vonatkozólag, miként lehet ezeket megismerni, kifejezni. Természetesen gondolatmenete kialakulásában nagy szerepet játszik kortársainak, elődeinek szellemisége, bizonyos eszméik termékenyítő hatása.

Elsősorban Hegel univerzális filozófiai, történeti, esztétikai rendszere, logikája hatja át, – csak úgy, mint közvetlen, művészettörténettel foglalkozó pályatársait: Franz Kuglert, Carl Schnaase-t. E bölcséleti szellem jelenlétét érezhetjük, amikor például így vall: „A művészeti összfejlődésnek ismeretét művészi világtudatnak nevezzük és ez bennünket az emberi nem folytonos haladásáról győzhet meg.” S akkor is, amikor szemléletét így körvonalazza: „Az antik és keresztény művészetek összes élete analóg az emberiség összes életével”³⁸ Ennek az analógiának közelebbi megvilágítása pedig ismét párhuzamot mutat: Hegelhez hasonlóan található meg Henszlmann áttekintéseiben a három történeti korszak, s az ezeknek megfelelő három nagy művészi ábrázolás-kategória. Az ókori Keletnek a jelkép; az antik görögségnek a típus; a keresztény világnak pedig a jellem a megfelelő kifejezési formája. Mindhárom egyben fokozatot is jelöl, mint Hegelnél a szimbolikus-klasszikus-romantikus tagolás. Ugyancsak megegyező az, hogy a három korszakon belül egymást követi az építészeti-szobrászat-festészet, mint reprezentatív művészeti ág. Hasonlóképpen történelmi és esztétikai fejlődés összekapcsolása; műfajok, műnemek, stílusok historizálása, hierarchikus rendje mindkét gondolatrendszerben megtalálható; vezérfonalat képvisel. Henszlmann hármas tagolásai, – konkrét és elvont szemléiben egyaránt – nyilvánvalóan a hegeli tézis–antitézis–szintézis logikumával épülnek fel. Mégis, mindemellet, s mindezek ellenére alapvető különbség az, hogy Henszlmannnál *objektív* folyamatként jelenik meg ez a kibontakozás; a kifejtés, bizonyítás túlnyomó többségében materiális, empirikus alapokon történik.

Hegel mellett jelentékeny hatású Herder (egyek korszakok és nemzetek esetében a különböző éghajlat, talaj stb. megmutatkozik az ott élő művészek szemléletmódjának eltéréseiben; hagyományos vallások, szokások, nyelvek szintén éreztetik hatásukat, mint „korszak-szellem” részei). Henszlmann változtatása: Herder esztétikai relativizmusa helyébe történelmi fejlődésrendet állít. Winckelmanntól is átveszi a *Kunst des Altertums* ítéletét, érvelésmódját (görögök eredetisége, rómaiak utánzása),³⁹ de tovább bővíti a képet a keresztény művészet korára, valamint differenciálja a Winckelmann-nál még egységként szerep-

ló „stílus” értelmezését. Festészet és költészet előadásmódjának párhuzamánál Lessing nézeteit felhasználja,⁴⁰ ám kijelöli a fejlődési átmenetek helyét is (építészet és szobrászat között a domborműt stb.), s az egyes művészeti ágakon belül megnevezi a változást hordozó műelemeket. A „stílus” értelmezésénél, meghatározó jegyek leírásánál alapvető szerepet játszanak, s minden teória próbájaként is érvényesülnek saját személyes tapasztalatai, illetve a közvetlenül, vagy közvetve megismert műértők megfigyelései, nézetei a műérzők finomítására, tudatosítására vonatkozóan. (Elsősorban D. J. Boehm-re és műhelyére kell gondolnunk, s C. Rumohr, Waagen útibeszámolóira.⁴¹) Az arányelmélet esetében, s a gótikus építészeti formák, azok történeti háttére tanulmányozásánál saját kora népes táborához csatlakozik, s egész csapatát nevezhetjük meg azoknak a szakkutatóknak, amelyek hasonlóan szenvedélyesen búvárolják az építészeti arány-összefüggések kérdéseit: Sulpize Boisserée, Stieglitz, Hofstadt, Kallenbach, Roritzer Mátyás, Violett-le-Duc⁴² stb. Annyiban tér el tőlük, hogy számára ez az architektúrális kérdés egy általános „művészi összhangzat” egyik megjelenési formájaként merül fel.

Mindezért Henszlmann művészeti törvényekről vallott nézetét, amiközben sokféle előző és korabeli felfogással hozhatjuk összefüggésbe, mégiscsak egyféle összegezésnek, szintetikus kísérletnek kell látnunk. Ha távolibb előzményeit keressük, – éppen azért, mert központi, kulcs-fogalma, az „egymásbóli fejlődés” tulajdonképpen a „szervesség”, „organikus-ság” kategóriáival, a világ, s a művészetek „organikus elméleteivel” áll szoros rokonságban, – az univerzum élőlényhez hasonlításában, a művészi alkotás növényi étellel való összetevésében találhatjuk meg. Platon, Arisztotelész után az olasz reneszánsz gondolkodóinál, 17. századi angoloknál (Shaftesbury, Newton), majd Herdernél, Goethénél. Esztétikai elmélet Coleridge-nél lesz, előtte Aug. W. Schlegel-nél (vö. „organikus forma” szemben a „mechanikus formá”-val).⁴³

Külön témát jelentene ennek az „organikus”-ságnak a korai, majd a romantikus értelmezése, különbsége; s az, hogy az eltérések ellenére milyen közös elemeket lelhetünk az elképzelések, intuíciók mélyén. Ehhez a legutóbbi közös vonás-sorozathoz pedig csatlakozni látszik saját korszakunk, közelmúltunk és jelenkorunk néhány alapvető állásfoglalása. Akár egy-egy kifejezési módra, művészeti ágra vonatkoznak (irodalom, néprajz stb.), akár pedig valamennyi kifejezésmódra, általános művészetelméletre, avagy azt is meghaladó, még tágabb összefüggésekre (szemiotika, kultúrszemiotika, mitopoétika), úgy vélem, bizonyos pontokon explicit vagy implicit lényeges megegyezés, egyetértés mutatkozik a felfogásokban. Például a műalkotások fejlődéstörténeti helyének meghatározása, a műalkotások felépítése, ennek speciális „szervessége” tekintetében; műközpontúság és történetiség összekapcsolásának törekvésében; összehasonlító történeti elemzésekben.

Egyetlen kiragadott példával, egyetlen párhuzammal szemléltetném búcsúzóul ezt a fajta összefüggést. Henszlmann egyik vezérgondolatát idézem, munkásságának egyik „vessző-paripáját”. A középkor építésze, az architektúra, az arányok szabályai kapcsán írja:

„...az összhangzat’ hatása soha nem származhat valamely önkényes módból, hanem az épen ellenkezőleg csupán szerves munkálatból eredhet, melyben minden nagyobb vonás vagy alrendszer a’ tőle függő kisebb vonásokat szüli, és mely szerves munkálat’ következtében továbbá minden rendszer (például a’ tövek vagy támoké) nem csak a főegységtől, hanem még az egyes rendszerek közti kölcsönös viszonytól is függ.”

Mintha visszhangozna az elgondolás lényege, természetesen más szavakkal, de talán nem csupán a szorosonvett irodalmi művekre, hanem általában a művészi alkotásra vonatkozóan is; korunk egyik kitűnő művészetelméleti gondolkodójánál:

„...az esztétikai értékminőségek polifonikus harmóniája ... olyan tényező, amely szerves egységet alkot a mű többi elemével. Olyan valami, ami az egyes rétegek minőségeiből illetve tartalmaiból, és a rétegek belső összefüggéséből adódik... Tehát az értékminőségek polifóniája olyan egész képez, mely belsőleg összefügg a mű valamennyi többi rétegével, s épp ez az egész az, amivel az esztétikai szemlélésben és élvezetben érintkezünk.”⁴⁴

Jelzés csupán ez a kiemelt párhuzam. Henszlmann elgondolása a művészetek fejlődésének törvényeiről, illetve ennek kapcsolata a jelzett modern elméleti irányokkal más keretek között, külön tárgyalást kíván.

JEGYZETEK

1. A művészet fejlődésének törvényei 1864–65. Magyar Orvosok és Természetvizsgálók Munkálatai IX. 358–359. ill. X. 296–298. A képzőművészetek fejlődése. Kísafaludy Társaság Évkönyve Új Folyam. XX. 1884–85. Ue. Könyvalakban: Budapest, Franklin, 1906. Gyulai Pál nekrológiájával, mint előszóval.

2. A hellen tragoedia tekintettel a keresztény drámára. Kísafaludy Társaság Évkönyve. 1846. (1843–45). 125–428.

3. HENSZLMANN I.: Az újabb francia színiköltészet és annak káros befolyása a miénk. Regélő Pesti Divatlap, 1842. I. 35., 36., 37., 38. szám. BAJZA J.: Shakespeare, francia színművek az Athenaeum. – Válaszul Henszlmann Imre úrnak – Athenaeum. 1842. II. 74–76. Ugyanebben a tárgykörben: HENSZLMANN I.: Keyenc, RPDL. 1842. I. 4., 5., 6. sz.; uő: Drámái jellemek. RPDL. 1842. I. 10. sz.; uő: Miért tetszik a francia dráma? RPDL. 1842. I. 31. sz.; uő: Julius Caesar, RPDL. 1842. I. 18–19. sz.; uő: Shakespeare Othelloja, a nemzeti színház közönsége és az Athenaeum színi kritikája, RPDL., 1842. II. 92. sz.; uő: A dráma alapelvei. RPDL. 1843. I. 3., 4., 5., 6. sz.; uő: Figyelmeztetés Shakespeare harmadik Richárdjára. RPDL. I. 1843. I. 21., 22., 23. sz. – BAJZA J.: Színészeti dolgokról, Athenaeum. 1842. I. 21., 22. sz.; uő: Valami a magyar dráma felől. Athenaeum. 1842. II. 38. sz.; uő: Végszó. Athenaeum. 1843. II.; uő: Tájékozások a Nemzeti Színház ügyében. Pesti Hírlap. 1847. 991. – Vö. SZÉLES K.: Henszlmann Imre – Bajza József vitája, Irodalomtörténet. 1976. I. 37–62.

4. A középkori építészet. Bp. é. n. 1–70.; A Magyar Akadémia épülete, Sörgöny, 1861. 26., 27.; uo. 1862. 8. sz.; Az Akadémia palotájának története. Kritikai Lapok. 1862. Különnyomatként is.; Tanulmányok a góthok művészetéről. Székfoglaló értekezés. MTA. 1874. I. 12. Bp. Eggenberg-féle akadémiai Könyvkereskedés. 1874.; Tanulmányok a középkori román építészet chronologia köréből tekintettel a magyar műemlékekre. Archeologiai Közlemények. IV. knt. é. n. 67–98.; Magyarország csúcspanasz stílus műemlékei. Bp. Egyetemi Nyomda. 1880. II.

5. Párhuzam az ó és újkori művészeti nézetek és nevelések közt különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon. Pest, 1841. 131.; Észrevételek Pulszky Ferenc úrnak Párhuzam... c. munkáinak f. é. Athenaeum 15. sz.-ban megjelent bírálatára. RPDL. 1842. II. 64. sz. 601–605.

6. A művészet története. I–VII. hektografált kézirat. Szépművészeti Múzeum Könyvtára. 2. 273.

sz. Vö. Sz. K.: Henszlmann művészettörténeti előadásairól. ItK. 1975. I. sz. 54–60., valamint: Sz. K.: Egy magyar művészetelméleti koncepció a múlt századból (Henszlmann Imre). Fil. Közl. 1975. I. sz.

7. Észrevételek. i. h. 601. hivatkozás a Párhuzam-ra I. 127, 129, 131.

8. A művészet fejlődésének törvényei. i. h. 297. 9. Uo. 298.

10. L. Marosi Ernő előszava: Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből. Bp., 1976. 63–106.

11. CROWE, SIR J. A. – CAVALCASELLE, G.: History of Painting in Italy. 1–5. 1864–71.; The Early Flemish Painters. London, 1856. I. még: OVERBECK, J. A.: Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, 1868. etc.

12. KUGLER, F.: Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart, 1842. Geschichte der Baukunst. 1–5. 1859. De például SCHNAASE, C. munkája szűkebbkörű. (Geschichte der bildenden Künste 1–7. Düsseldorf, 1865.

13. A művészet története. i. h. II. 31. Kiemelések itt és a továbbiakban is tölem: Sz. K.

14. A művészet története. I. 283.

15. I. m. III. 295.

16. I. m. IV. 32–33, 46.

17. I. m. I. 82.

18. I. m. I. 222.

19. I. m. I. 76, 63.

20. I. m. I. 103.

21. A művészet fejlődésének törvényei. i. h. 358. Megismétli, kifejti utolsó nagyobb munkájában: A képzőművészetek fejlődése. i. h. 46–144.

22. Lmft. 358. ill. 46. Hasonlóan: A középkori építészet. é. n. 48–70.

23. A képzőművészetek fejlődése, i. h. 7–8, 9–12, 17–18, 23, 32.

24. A művészet története. I. 153–4, 157. A képzőművészetek fejlődése 7–39. De már A hellen tragoediában is központi helyen szerepel főként a „typikai” és a fejlettebb „egyéni alak”, „jellem” különbsége. i. h. 168–427.

25. A művészet története V. 16–20–50, VI. II. rész 2–43. stb. A képzőművészetek fejlődése 17–39. De már a Párhuzam-ban is, „Az eleven, jellemzetes, és célirányosnak viszonyos szigorú kapcsolata” c. fejezet is ezt taglalja. I. h. 7–17.

26. A középkori építészet 61.

27. A képzőművészetek fejlődése 85–87–91.

28. A középkori építészet 4–5.

29. A művészet története. I. 371.

30. A művészet története IV. 14–6.; A közép-kori építészet, 16.

31. A művészet fejlődésének törvényei, i. h. 298.

32. A középkori építészet i. h. 68–69. E tematikai törvények konkrét vizsgálatához: Some Remarks Explanatory of a Series of Drawings Illustrative of the alleged Discovery of the Constructional Laws of Medieval Church Architecture. Read at an Intermediate Ordinary General Meeting of the Royal Institute of British Architects, December 6, 1852 by Dr. Henszlmann. Tasner Antal akadémiai levelezőtag jelentése alapján (Magyar Akadémiai Értesítő XIII. év II. sz. 1853. 45–53.) közli és feldolgozza: Zádor Anna: Henszlmann Imre építészetelmélete és a „gotizálás” kialakulása. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények 1966. 2. sz. 207–228.

33. A művészet története. IV. 2., 14, 25.

34. Vö. Zádor Anna: i. m. Gótika-szimpatijáról: Tímár Árpád: Henszlmann Imre kora építészetéről. Építés-Építésztudomány V. kötet 3–4. szám 547–552. Ugyanerről Marosi Ernő: Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom középkori építéstörténetéhez. Művészettörténeti Értesítő 1969. 1. 1–45; uo. 1971. 4. 261–291. Ez az előszöveg érvényesül műemlékvédelmi tevékenységében is, ahogy ezt Marosi Ernő kiemeli a kassai dóm esetében (i. m.); l. még Borsos Béla Magyar Műemlékvédelem 1967–68. I–II. 1872–1880. 1880–1888. – Akadémiai Kiadó, 1970.

35. A középkori építészet. 48–49., 43.

36. A képzőművészetek fejlődése, 50–69.

37. A középkori építészet. 43.

38. Uo. 70.

39. Hegel: Vorlesungen über die Aesthetik, 1820–1829. Magyarul: Szemeres Samu és Zoltai Dénes fordításában: 1952, 1955, 1956.; Herder: Von deutscher Art und Kunst, 1773. Sämtliche

Werke V. 217–8. Winckelmann, J. J.: i. m. 191–197; 248–278.

40. Lessing: Laokoön. 1963. 46.

41. Daniel Joseph Boehm-mel való kapcsolattartóról, nézeteiről maga Henszlmann ír megemlékezésében: Oesterreichische Revue 1866. I. 110–127. Már a Párhuzam-ban hivatkozik Carl Rumohr-ra (Italianische Forschungen, 1827.) és Gustav Waagen-re (Kunstwerke und Künstler in England und Paris, 1837–1839.). Itt kell megemlítenünk, hogy Schiller esztétikáján kívül hatással van nézeteire a Schiller lapjában: Die Horen-ben közölt dolgozat: Versuch über das Kunstschöne, Aloys Hirt munkája. (Die Horen, 1797. 7. sz. 1–37.)

42. Erről bővebben: FRANKL, P.: The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries. Princeton, 1960. Valamint Zádor Anna, Marosi Ernő idézett művei.

43. Vö. WELLEK, R.: A History of Modern Criticism. I–II. London, 1955. SCHLEGEL, A. W.: Über dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg. 1917. III. 8.: Sämtliche Werke, VIII. 122, XI. 187., Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst. Stuttgart, 1884. I. 49–50.

44. HENSZLMANN I.: Some Remarks... i. h. Zádor Anna i. m. 219. INGARDEN, R.: Das literarische Kunstwerk, magyarul Bonyhai Gábor fordítása, Gondolat K. 1977. 378–379. Vö. a műalkotás lényegére vonatkozó hasonló definíciókkal, értelmezésekkel: EHRLICH, V.: Russischer Formalismus, München, 1964. TINYANOV, J.: Russzkaja proza. Leningrad, 1926.; LOTMAN, Ju. M.: Lekcii po sztrukturalnoj poetike. Tartu, 1964.; MUKAROVSKY, J.: Esteticka funkce, norma a hodnota jako socialni fakty, 1936.; IVANOV, V. V.–TOPOROV, V. N.: Válogatott tanulmányok, Bp. 1977. etc.

Klára Széles: Imre Henszlmann über die Entwicklungsgesetze der Kunst

Imre Henszlmanns Auffassung nach hat die Kunst objektive Gesetze, objektive Entwicklungsgesetze. Wir können uns nicht damit zufriedengeben, daß unsere Werturteile letzten Endes subjektiv sind: „De gustibus non est disputandum”. Wie denkt er über die Bestimmung und Anwendung dieser Gesetze?

Die Studie umreißt, wie dieser Leitgedanke bereits in den Frühwerken von Henszlmann und später in seinen architekturgeschichtlichen, archäologischen und literaturkritischen Ausführungen erscheint, die im Laufe seiner vielfältigen Tätigkeit entstanden. Als Ausgangspunkt dient dabei Henszlmanns zuerst in der Mitte, dann am Ende seines Lebens nochmals verfaßte theoretische Abhandlung (*Entwicklungsgesetze der Kunst* (ung. *A művészet fejlődésének törvényei*) 1864–65; *Die Entwicklung der bildenden Künste* (ung. *A képzőművészetek fejlődése*) 1884–1885 – 1906). Im Mittelpunkt der Studie steht jedoch, wie er diese Prinzipien in der Praxis, bei der Untersuchung der einzelnen Kunstwerke bzw. der kunsthistorischen Entwicklungsprozesse anwendet. Seine theoretischen Thesen setzte er bereits in seinem Werk „*Parallele...*” (ung. *Párhuzam...*) (1841) und später bei der historischen Beurteilung der griechischen Tragödie, bei seiner Argumentation in der dramaturgischen Polemik gegen József Bajza konsequent durch. Die Interpretation seiner Theorie kommt jedoch am prägnantesten in der Sammlung seiner *kunsthistorischen Vorträge* zur Geltung. Diese Vorträge liegen zur Zeit nur als hektographiertes Manuskript vor (sieben Bände, etwa 3000 Seiten). Er verfolgt den Entwicklungsprozeß von der Kunst des altentümlichen Morgenlandes bis zur niederländischen und italienischen Renaissance in geographischer Breite und historischer Tiefe, wobei nicht nur die verschiedenen Zweige der bildenden Künste, sondern auch die Übergänge zwischen ihnen und auch die einzelnen Elemente der Kunstwerke berücksichtigt werden. Er untersucht auch die ökonomischen und technischen Bedingungen, unter denen die Werke entstanden, sowie

die organischen Zusammenhänge zwischen den Werken und den kulturhistorischen Faktoren. Zum Schluß wird der Horizont von Henszlmann noch mehr erweitert und das – ebenfalls vorausgesetzte – organische und gegenseitige Bezugs- und Entwicklungssystem von bildender Kunst, Literatur und Musik umrissen.

„Bizonyára tévednek életírói – állapítja meg Schauschek Árpád hetven esztendővel ez előtt írott tanulmányában –, midőn azt állítják, hogy már 1850-ben távozott külföldre. Mint látni fogjuk – írja –, még a következő évben is Pesten tartózkodott; külföldre utazási engedélyt, főleg kompromittált egyéneknek, minő szemükben Henszlmann is volt, nem adtak ...”¹

Mégis, kézikönyvekben, lexikonokban, tanulmányok említéseiben – nagyon kevés a kivétel – a mai napig tartja magát a megállapítás, hogy a szabadságharc után (1849-ben, 1850-ben) emigrációba vonult. Pedig Henszlmann valóban nem 1850-ben, még csak nem is 1851-ben, hanem csak 1852 nyarán távozott külföldre – s ami ennél fontosabb, nem emigrációs céllal.

Szolgáljon ennek bizonyítására az a mintegy 250 foliót számláló, eddig ismeretlen iratanyag, mely az ő külföldi tartózkodásával és visszatérésével kapcsolatos, évekig húzódó hivatalos eljárás anyagát tartalmazza; kiegészítve az önmaga által 1865-ben írt élet- és pályarajz adataival. Ez az írás a Magyar Nemzeti Múzeum igazgatói állásának megpályázása céljából készült, s szerzője hagyatékával Kassára, az egykori Felsőmagyarországi Múzeum gyűjteményébe került². Ismeretéért és felhasználásáért Tímár Árpádnak tartozom köszönettel.

Forrásaink helyes értelmezése érdekében, ill. az egész probléma szempontjából szükséges röviden felidézniünk Henszlmann életének néhány évvel korábbi eseményeit is: tudósi pályájának, érdeklődésének akkori alakulását, nagy fordulatát és 1848/49-es politikai szereplését.

A kassai, zsámbéki, pannonhalmi és más régi templomok tanulmányozása, felmérése, a velük éveken keresztül való foglalkozás során feltűnt neki bizonyos arányok rendszeres használata, és lassan megfogalmazott benne a középkori arány-törvény problémája, mely aztán élete végéig nem hagyta nyugodni. Hogy önéletrajza szavaival folytassuk: „Mind ez annyira elfoglalta lelkemet, hogy nem nyugodtam, míg ezen *középkori arány-törvényre világosan rá nem ismertem*. A sejtés bennem már 1845-ben támadt, 1847-ben a törvényt világosan megismertem ugyan, de általános alkalmazását még nem bírtam bebizonyítani. Tanulmányomat az 1848 ki és 1849 ki események félbe szakaszták.”

Mint ismeretes, 1848-ban a király személye körüli miniszter, Esterházy Pál herceg mellé államtitkáruk Pulszky Ferencet nevezték ki. Az elnöki titkár Kossuth javaslatára Varga István lett, kiben Pulszky nem bízott, ezért bizalmi embereiként kinevezte maga mellé minisztériumi fogalmazónak Henszlmann Imrét és Szontágh Pált, akik feltehetően május folyamán el is foglalták bácsi állomáshelyüket³. A bécsi forradalom leverése (1848. okt. 31.) után rövidesen mindkettőjüket elfogták. Szontághot később Bem tábornok megszökötése miatt várfogságra ítélték, Henszlmann viszont, mivel ellene bebizonyítható vád nem forgott fenn, idővel visszanyerte szabadságát. A különböző források szerint öt hónap, nyolc hónap, ill. 1849 augusztusáig tartó vizsgálati fogság után.

Az 1848/49-es eseményeknek már idézett szűkszavú említése után Henszlmann így számol be élete további alakulásáról: „1850 ki elején, mennyire körülményeim megengedték, megszereztem az e tárgyban addig megjelent munkák többjeit, és belemérültem rajzuk arányaiba. A feladat nehéz volt, mert akkor szempontomból még nem igen fogták fel a régi emlékeket, és e tekintetben használható kiadott példák száma még mindig csekély volt, más

részt mit magam nem szerezhettem meg, azt közkönyvtáraink akkori, sőt még jelen állapotában is, nélkülözni kellett.

Ily körülmények közt elhatároztam magamat egy *Német- Angol- és Franciaországba teendő új útra*, hogy példáimat kiegészíthessem, és a felfedezett törvény általános alkalmazását bebizonyíthassam. Németországban, mint példám legrégebbjét, *magam mértem fel a germrodí*, 960 körül, épített templomot, és Angliában felhasználtam, a mennyire lehetett, az akkori publicatiókat.”

Ezután Henszlmann beszél angliai studiumairól, előadásairól, a Fejérváry-gyűjtemény kiállításáról és végül arról a döntő jelentőségű előadásról, melyet 1852. dec. 6-án, londoni tartózkodása első felében tartott⁴.

„Londonban a „brittish architects” társaságnak, e célra kinevezett bizottsága előtt *tárgyaltam az általam felfedezett régi építészeti törvényt*, és elnyertem itt is az elismerést, csak hogy a bizottság még a csúcsíves styl anyaföldét, Franciaországot óhajtotta megvizsgáltatni velem, s így hathatós ajánlásokkal ellátva átküldött Franciaországba, hol 1853 ki július hóban érkeztem meg.

Franciaországban hét évig mulattam, ott nagy nehézségekkel kellett küzdenem, míg végre felfedezésem ott is a legjobbak elismerését elnyerte.” Végül – mint tudjuk – a francia közoktatásügyi minisztérium szakmai pártfogása és III. Napoleon császár anyagi támogatása lehetővé tette a nagy mű első részének megjelenését 1860-ban, gyönyörű acélmetszetes ábrákat tartalmazó atlasz-kötet kíséretében.

Henszlmann önéletrajza, mint láttuk, az útrakelés időpontjának megjelölésén kívül minden lényeges mozzanatot elárul az Angliában és Franciaországban eltöltött nyolc esztendőről: annak előzményeiről, motívumairól, kronológiájáról, ottani tevékenységéről. Mivel azonban ez az írás 1865-ben, még a kiegyezés előtt, és hivatalos beadványként született, benne esetleges politikai, emigrációs szándékokról, tevékenységről még akkor sem lehetett szó, ha az általános atmoszféra a tíz évvel azelőttinél lényegesen enyhébb volt is. Így tehát annak – legalábbis közvetlen – bizonyítékeként nem használható fel, hogy ilyenek nem is voltak.

E célra sokkal alkalmasabbak azok a kinttartózkodásával foglalkozó, már említett akták, melyeknek zöme a Magyar Országos Levéltárban⁵, kisebb része Budapest Főváros Levéltárában található⁶.

Henszlmann 1852. jún. 1-én Németország, Belgium, Hollandia és Anglia területére szóló, egy évre érvényes útlevelet kapott tudományos utazás céljából⁷. 1853 májusában a londoni osztrák követség útján útlevele érvényességének (feltehetően további egy évre szóló) megújítását kérte. Ezt a Magyarországi cs. kir. katonai és polgári kormányzóság – a bécsi rendőri főhatósággal egyetértésben – elutasította. Ugyanakkor felszólította a kérelmezőt, hogy hazájába visszatérjen⁸. Az elutasítás oka az volt, hogy időközben a hatóságoknak adatok jutottak tudomására, melyek alapján valószínűnek látszott: Henszlmann és Kossuth között törvényesen üldözendő együttműködés áll fenn. Henszlmannal ezt nem közölték, és az öt évig tartó ügy iratainak tanúsága szerint soha nem is tudta meg, mi volt az a, végeredményben véletlenszerű esemény, mely oly tartósan útjában állt helyzete rendezésének. Éppen ezért Henszlmann ezután rögtön Pesten maradt felesége révén próbálta a hosszabbítást megszerezni, de a pesti Polizei-Direction júl. 22-én kelt rendelkezésével ezt is elutasították⁹. Erről Henszlmanné, nyilván levélben, azonnal értesítette akkor már Párizsban tartózkodó férjét, aki rövid gondolkodás után státuszának rendezésére immár nem talált más megoldást, mint a szabályos kivándorlást. Ezért 1853. aug. 25-én a párizsi osztrák követségen keresztül kivándorló útlevél kérelmet nyújtott be¹⁰. Ezután hosszú ideig három, kezdetben egymástól független, később többször egymással összekapcsolódó

szálon folynak tovább az események. A *kivándorló útlevel kérelem* elbírálásának adminisztrációja; az *engedély nélküli külföldön tartózkodás* miatti eljárás; és háttérben a feltételezett *emigrációs tevékenység*, nevezetesen felségárulás kivizsgálása és az esetleges számonkérés előkészítése.

A kivándorlási útlevel kérelem vizsgálatának akkurátus, bürokratikus intézése, különböző fórumokhoz való küldözgetése, végül elutasítása 1853. aug. 25-től 1854 júniusáig tartott. A szövevényes ügyvitel nyomon követésére – noha nem lenne érdektelen – itt most nincs lehetőségünk, csupán Henszlmanné nyilatkozatát és a kormányzóság állásfoglalását emeljük ki. A pesti tanács kérdésére, hogy részesítsék-e őt is kivándorlási engedélyben – mert Henszlmann kérése csak saját személyére vonatkozott – Henszlmanné 1854. febr. 11-én azt válaszolta, hogy férjével egyetértésben addig nem vándorol ki, míg ő külföldön mindkettőjük megélhetését biztosító egzisztenciát nem tud teremteni¹¹. A cs. kir. katonai és polgári kormányzóság pedig 1854. márc. 14-én kelt, a budai Helytartóságnak szóló állásfoglalásában¹² a kérelmet feltétlenül elutasítandónak minősítette, mivel – mint mondta – Henszlmann a forradalmi eseményekben súlyosan terhelt és most is Kossuthhoz fűződő kapcsolattal gyanúsítható. Az engedély nélküli külföldön tartózkodás miatti, már megkezdett eljárás pedig szigorúan folytatandó.

Ez az eljárás az eredetileg csak az osztrák tartományokra, de 1849 után Magyarországra is érvényes, 1832. márc. 24-én kelt „kivándorlási pátens” alapján történt. Engedély nélküli külföldi tartózkodás esetében először nyilvánosan kihirdetett idézést adtak ki, három hónapos határidővel. Ha ezidő alatt a távollevő nem tért haza, „kivándorlási ítéletet” hirdettek ki ellene, mely őt „engedély nélküli kivándorlónak” minősítette, és ennek törvényszabta következményeit végrehajtották: vagyonek Kobzár, minden hazai nyilvántartásból való törlése, állampolgárságától való megfosztás.

Három hónappal Henszlmann második, felesége útján benyújtott útlevel hosszabbítási kérelmének elutasítása s egyben hazatérésre való felszólítása után, 1853. okt. 26-án a cs. kir. katonai és polgári kormányzóság elutasította a Helytartóságot, hogy az említett pátens alapján indítsa meg az eljárást, és az idézési határozatot adja ki¹³. Henszlmann azonban a nov. 5-én kelt, szabályosan meghirdetett idézésnek¹⁴ nem tett eleget, így a Helytartóság 1854. ápr. 29-i keltezzel „kivándorlási határozatot” adott ki ellene¹⁵. Egyidejűleg utasította a pesti tanácsot, hogy a határozatot függessze ki, és Henszlmann nevét minden városi összeírásból törölje; a pesti egyetemet, hogy a filozófia (sic!) doktorai sorából, a tudós társaságot, hogy tagjai sorából törölje¹⁶. Tájékoztatta továbbá a pesti rendőri hatóságot, valamint a pesti kerületi pénzügyi ügyészséget, hogy a megfelelő lépéseket tegyék meg¹⁷. Mivel a pesti egyetem felszólítása tájékoztatásból történt, nemleges válaszuk után még időbe tellett, míg kinyomozták, és a páduai orvosi anyagkönyvből nevét töröltették¹⁸. A pénzügyi ügyészség pedig csak azt tudta jelenteni, hogy mind a kassai¹⁹ és pesti városi nyilvántartások²⁰, mind felesége nyilatkozata²¹ szerint Henszlmannak semmilyen ingó vagy ingatlan vagyona nem maradt itthon²².

1854. jún. 27-én, azon a napon, mikor kézhez vette a pénzügyi ügyészség felszólítását férje itthon levő ingatlan vagyonának bejelentésére, Henszlmanné fellebezést nyújtott be a Helytartósághoz az ápr. 29-i „kivándorlási ítélet” ellen²³. Azzal érvelt, hogy férje az idézési határozat ellenére azért nem tért vissza mindeztideig, mert már korábban kivándorlási útlevel kérelmet nyújtott be, és joggal feltételezte, hogy annak elintézéséig ő nem tekinthető engedély nélküli kivándorlónak. E kérelem ügyében pedig az ő, mármint Henszlmanné tudtával a fellebezés benyújtásának napjáig döntés nem történt. – A Helytartóság a fellebezést a bécsi Belügyminisztériumhoz terjesztette fel²⁴. A minisztérium válasza²⁵ váratlan és meglepő fejleményeknek nyitott utat. Egyrészt megállapította, hogy a Helytar-

tóság helytelenül járt el, mert a kivándorlási ítélet csak az illetékes polgári bíróság ilyen értelmű előzetes döntése alapján adható ki; továbbá nem vette figyelembe a kivándorlási pátenst értelmezéséről az év máj. 8-án kiadott belügyminisztériumi rendelkezést. Ennek értelmében az engedély nélkül külföldön tartózkodó s egyben politikailag kompromittált személyek esetében alkalmanként kell elbírálni a kivándorlási pátenst alkalmazásának politikai szempontból való célszerűségét, ill. alkalmasságát. Végrehajtása esetében ugyanis megszűnik az ilyen személy osztrák állampolgársága, s vele szemben a továbbiakban semmilyen eljárás nem lehetséges. Az eredmény az lett, hogy 1855. ápr. 28-án a Belügyminisztérium a Helytartóság kivándorlási ítéletét, melyet az hatáskörét túllépve hozott, valamint annak végrehajtását érvénytelenítette, és Henszlmanné fellebezésének helyt adott²⁶. Az ügy további intézését illetően pedig az említett értelmező rendelkezés szem előtt tartására hívta fel a figyelmet.

Ez utóbbi arra készítette a budai cs. kir. katonai és polgári kormányzóságot, hogy végére járjon Henszlmann politikai vétkességének, és eljárást indíttasson ellene. Az ügy, melynek intézése most új lendületet vett, 1853-ban kezdődött. 1853. máj. 24-én – nagyjából akkor, amikor Henszlmann Londonban útlevel hosszabbítási kérelmét benyújtotta – Bécsben elfogták Varga Istvánt, ki, mint szó volt róla, 1848-ban minisztériumi titkár volt Pulszky mellett, s most Henszlmannra nézve terhelő dokumentumokat találtak nála. Vargáról tudnunk kell, hogy a bécsi titkos szolgálat embereként épült be az emigrációba, s ezúttal a korona rejtkehelyének elárulása céljából érkezett Londonból a császárvárosba. Hogy ekkor azért csukták le, mert túl sokat tudott, és már nem volt rá szükség, vagy csak azért, hogy róla az emigrációban minden gyanút eltereljének, nem tudjuk. Augusztusban mindenesetre kiengedték, és az ő személyes közreműködésével találták meg szept. 8-án a koronát Orsova közelében.²⁷ A nála talált – feltehetően inkább az általa átadott – terhelő dokumentum egy Vargához írott Kossuth-levél volt, melyben különféle, nagyrészt francia nyelvű, bizalmas írásokról volt szó. Mivel Varga nem tudott franciául, Kossuth javasolta neki, hogy szükség esetén vegye igénybe a Londonban tartózkodó Henszlmann segítségét. Majd említést tesz a „Morning Advertiser” előző napi számának Magyarországra való be-
csempészéséről, amiben esetleg Henszlmann segítségére lehet²⁸.

A bécsi katonai kormányzóság azonnal (máj. 27-én) utasította a budai kormányzóságot – a részletek ismertetése nélkül –, hogy Henszlmannal, kiről azt gyanították, hogy akkor már Pesten található, tartsanak házkutatást és vegyék őt őrizetbe. A házkutatást azonban – mivel felesége vidéken tartózkodott – későbbre halasztották, később viszont, nyilván azért, mert tudták, hogy nem jött haza, ez nem történt meg.

Henszlmann kompromittáltsága mint láttuk, attól kezdve a bizalmas iratokban állandóan szerepel, útlevel és hosszabbítási kéréseit ezért utasítják el. A Vargához kapcsolódó részleteket azonban a legfőbb rendőri hatóság a budai cs. kir. katonai és polgári kormányzósággal is csak most, 1855. szept. 30-án kelt leiratában²⁹ közölte, midőn tisztázni kellett Henszlmann politikai vétkességét. E leirathoz mellékeltek Kossuth gyanúokul szolgáló levelének Henszlmannra vonatkozó részét német fordításban³⁰. Mindezek alapján az ügyben illetékes budai kerületi törvényszék felszólítást kapott a kivizsgálásra³¹. 1856. jan. 7-én kelt állásfoglalásában azonban a bíróság úgy ítélte, hogy bűncselekmény hiányában Henszlmann ellen büntető eljárás nem indítható³².

Ezt a politikai hatóságok tudomásul vették, és 1856. júl. 6-án kelt idézési határozattal az engedély nélkül való külföldön tartózkodás miatti eljárást újból megindították ellene³³. A bíróság döntése után ugyanis már nem fűződött politikai érdek Henszlmann állampolgárságának fenntartásához.

Henzlmann felesége érthető meglepetéssel vette tudomásul az új fordulatot, és nem sokkal a három hónapos határidő letelte előtt ismét fellebbezést nyújtott be a Helyhatósághoz³⁴. Ebben előadta, mihelyt az idézés a napilapokból tudomására jutott, Párizsba utazott, hogy férjét a hazatérésre rávegye. Férje azonban elmondta, hogy egy új templom nagyszabású tervén dolgozik, melyet csak Párizsban tud megcsinálni, s melynek eredményétől igen sokat vár. Henzlmanné még hangsúlyozza, férje soha nem állította, hogy nem tér vissza, sőt eltökélt szándéka, hogy e munkájának befejezése után hazajön. – A Helytartóság azonban a fellebbezést ez év decemberében elutasította³⁵, mivel érvelését nem találta meggyőzőnek, s úgy vélte, Henzlmann hangoztatott hazatérési szándéka ellene mond, hogy útlevel kérelmét oly hosszú ideje nem nyújtotta be. – Az eljárás tovább folyik, s ezúttal – az előírásoknak megfelelően – a polgári bíróságok fóruma elé kerül. Először a pesti cs. kir. kerületi törvényszék, majd a budai cs. kir. kerületi törvényszék elé, de mindegyik visszaadja illetéktelenségére hivatkozva³⁶. Az illetékességi vita eldöntése érdekében az ügyet 1857 novemberében a pesti cs. kir. kerületi főügyészség elé terjesztik³⁷. Ekkor azonban az ügy döntő fordulathoz és végső kibontakozásának megindulásához érkezik.

1857. nov. 25-én ugyanis Henzlmann útlevel kérelemmel fordul közvetlenül a budai Helytartósághoz³⁸. Bő négy esztendő leforgása alatt tehát immár hatodszor tesz lépést, hogy hazai jogállása külföldi tartózkodása alatt is rendezett állapotban legyen, ezúttal azonban végleg eredményesen. Kérelmében röviden elmondja, hogy az antik és a középkori építészet általa felfedezett arányviszonyainak a fennmaradt emlékeken való tanulmányozása céljából s annak publikálása reményében távozott évekkkel ezelőtt külföldre. Aztán még évekig tartott, míg a szakmai közvélemény figyelmét munkájára fel tudta hívni, s elérte, hogy a francia közoktatási minisztérium történeti bizottsága szakértői véleményt készítessen erről. Ez a részletes és igen elismerő hangú jelentés a „*Revue Général de l'Architecture et des Travaux Publics*” c. folyóiratban meg is jelent. Henzlmann pedig még a publikáció megjelenése napján megírja útlevel kérelmét, és csatolja hozzá a folyóiratnak a szakértői véleményt tartalmazó ívét. Ezt egyébként annak igazolására is szánja, hogy a mű végleges tető alá hozatala céljából még továbbra is kint kell maradnia.

A Helytartóság az ügyet 1858. februárjában kedvező véleményezéssel terjeszti a kormányzóság elé³⁹. A kormányzóság kikéri az ügyben a bécsi legfelsőbb rendőri hatóság véleményét⁴⁰. Elfogadva a Helytartóság érvelését, annál is inkább támogatja az útlevel megadását, mivel egyrészt Henzlmann ellen politikai szempontból semmi kifogás nincsen, másrészt kívánatosnak tűnik, hogy elismert tudományos teljesítményei miatt útlevel kérelmét teljesítsék, s ily módon osztrák állampolgárnak megtartsák⁴¹. A legfelsőbb rendőri hatóság hozzájárulása nyomán a Helytartóság 1858. márc. 24-én a Külügyminisztériumon keresztül a párizsi osztrák követségnek a kiállított útlevelet megküldi, és minden egyéb szükséges lépést megtesz⁴². Így rendelkezik arról, hogy Henzlmann az első „kivándorlási ítélet” következményei alól rehabilitálják, egyebek közt szüntessék meg a páduai egyetem orvosi névjegyzékéből való törlést. Mindezek után Henzlmann 1858 szeptemberében egy hónapra Pestre látogatott⁴³, majd még további két évet Párizsban töltött, ahol 1860-ban könyve megjelent. Ugyanezen év augusztusában – az akadémia titkárának felkérésére – az akadémia palota építéséhez szükséges előmunkálatok vezetése céljából végképp hazatért Magyarországra⁴⁴.

Az elmondottak talán közelebb hozzák hozzánk azt a belátást, hogy Henzlmann nem politikai kényszerűségből távozott, és nem is ilyen célkitűzés vezérelte, kint tartózkodásának pedig nem a politikai, emigráns aktivitás volt a tartalma. Mindez akkor is igaz, ha az itthoni atmoszférát valóban nyomasztónak érezte, s ha külföldön egykori elvarátaival ma-

gától értetődő természetességgel érintkezett. Mégis, ami őt valóban mozgatta, vezérelte, az a tudós problématudat volt. Ez, és meggyőződése, hogy csakis ez volt az igazi feszítő erő, mely nyolc évre kiröpítette a világra. S a problémamegmoldás lázas munkája hozta meg azt az eredményt, mely máról-holnapra biztosította számára az akadálytalan visszatérést. Ugyanakkor ez az időszak tudóssá érlelődésének végső és legjelentősebb szakasza, melynek jelentőségét nem lehet túlbecsülni.

Igaz, Henszlmann összetett, gazdag egyéniség volt. Amellett, hogy tudós, szervező is volt, ugyanakkor közéleti érdeklődéstől is fűtött, a 48-as mozgalmakban résztvevő, a polgári átalakulást lelkesen munkáló férfiú. Profilján azonban a domináns, a meghatározó vonás mégiscsak a tudósé.

Legyen szabad tehát a nagy tudós ünneplésekor a hazafi koszorújából egy babérlevelet a tudós koszorújába fűzni, ezt is – a tudóshoz méltóan – pusztán az igazság érdekében.

JEGYZETEK

A jegyzetekben használt rövidítések:

FL = Budapest Főváros Levéltára

OL = Magyar Országos Levéltár

1. SCHAUSCHEK Á.: Henszlmann Imre (1813–1888). „A Kisfaludy-Társaság Évlapjai” 1917–1918. Bp. 1918. 173.

2. Most: Kassa, Východoslovenské múzeum.

3. PULSZKY F.: Életem és korom, I–II. Bp. 1958. (előszőr: 1880–82-ben) I. 358, 451.

4. Erről részletesen s az előadásnak mind angol, mind egykorú magyar szövegét közreadva: DR. ZÁDOR A.: Henszlmann Imre építészeti-mélete és a „gőtizálás” kialakulása. „Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények” X. (1966) 2. sz. 207–288.

5. A felhasznált iratok alábbi felsorolásában a jelzetek előtt zárójelbe tett betűjelet alkalmazunk. A továbbiakban ennek felhasználásával és a levéltári folio-szám feltüntetésével hivatkozunk rájuk.

(A) D.46. (K.k. Militär- und Civil-Gouvernement für Ungarn, 1851–1860; Civil Section) 1854:4362.

(B) D.46. 1854:17310.

(C) D.46. 1855:9575. V. I.

(D) D.46. 1856:2779. V. I.

(E) D.46. 1858:1116. VI. F.

(F) D.119. (K.k. Statthalterei Abtheilung Ofen; Üttvelügyi iratok, 1854–1860) 1857:1773.

(G) D.119. 1858:105.

(H) D.122. (K.k. Statthalterei Abtheilung Ofen, 1854–1860; Általános iratok) 1858:12795. II. I.

6. Az előző jegyzetben ismertetett módon felsorolva, azzal a különbséggel, hogy itt nem foliohanem pagina-szám szerepel.

(I) IV.1303. f. Pesti tanácsi iratok 16106/1853.

(J) IV.1303. f. Pesti tanácsi iratok 1976/1854.

(K) IV.1303. f. Pesti tanácsi iratok X. 37/1856.

(L) IV.1303. f. Pesti tanácsi iratok X. 254/1857.

(M) IV.1303. f. Pesti tanácsi iratok X. 472/1858.

7. OL: D.43. (K.k. Militär- und Civil-Gouvernement für Ungarn, 1851–1860; Polizei Section. Általános iratok) 54. csomó: A kiadott útlevelék jegyzőkönyvei, 1849–1856., 6. füzet. – Az útlevél száma: 1176. – Henszlmann pesti címe ekkor: Zrínyi utca 2. (akkori számozás!).

8. Ezt nem az eredeti ügyviteli iratokból, hanem a budai Kormányzóság 1853. okt. 26-án kelt, 7348/1853. Pz. leiratából és a Helytartóságnak a pesti tanácshoz küldött, 1853. nov. 5-én kelt, 20419/1853. sz. leveléből tudjuk meg. OL: (H. 46–47); FL: (I. 1–3).

9. L. előző jegyzetet.

10. OL: (H. 33).

11. OL: (H. 28–29).

12. OL: (H. 51–52).

13. OL: (H. 46–47); FL: (I. 1–2).

14. FL: (I. 4).

15. OL: (H. 54–59); FL: (J. 10–11, 12–13).

16. OL: (H. 54–59).

17. U.ott.

18. OL: (H. 96–97). – A pesti egyetem nemleges jelentésében (H. 69–72) megemlíti, hogy Henszlmann 1841-ben megpályázta az archeológiai és numizmatikai tanszék tanári állását. Ugyanezt az eseményt Henszlmann önéletrajzában 1838-ra teszi.

19. OL: (H. 86).

20. OL: (H. 87).

21. OL: (H. 84–85).

22. OL: (H. 82–83).

23. OL: (H. 77–78). – Aláírása: „Marie Henszlmann geboren Rosa edle v. Rosenthal”. Pesti lakása ekkor: Windgasse N^o 24.

24. OL: (H. 75–80).

25. OL: (B. 3–4).

26. OL: (H. 100–101).

27. Vargáról: Pulszky i. m. II. 133, 134, 144.; BENDA K.–FÜGEDI E.: A magyar korona regénye. Bp. 1979. 201–205.; FRANK T.: Egy emigráns alakváltozásai. Zerffi Gusztáv pályaképe 1820–1892. Bp. 1985. 117, 119.

28. L. 30. jegyzetet.

29. OL: (C. 19–22).

30. OL: (C. 20–21), másolat: (H. 108–109); Auszug / aus einem Schreiben Ludwig Kossuth's An Stephan – Freund.

☉☉☉

Übrigens habe ich es für rätlich gefunden, Einiges aus meiner Correspondenz wegzulassen, weil natürlich mein Exposé nur kurz seyn kann, um verstanden zu werden, und wird zu Hause viel zur Verständigung beitragen, was ich somit schicke; als:

1. Meine Anordnung vom Februar in Amerika.
2. Ein Paquet unter der Abschrift: „Zur Erkenntnis der französischen Zustände“; – ich ersuche diess der Reihe nach zu lesen, wie es ist. –

3. „Türkische Angelegenheit“ betitelt, mein letztes Memorandum und Anerbieten für Constantinopel.
4. Ein Stück aus einem an Mazzini geschriebenen Briefe, welches hinsichtlich meiner Grundzüge des zu beginnenden Kampfes im Allgemeinen hinlängliche Aufklärung geben wird.

Nachdem Vieles französisch geschrieben, bedienen Sie sich, wo es nöthig, der Beihülfe von Henselmann zur Orientierung, unter der Bedingung, dass er hievon hier Niemanden etwas sage.

Vielmehr wünsche ich, dass er sich hieraus so viel wie möglich Anmerkungen mache, wenn er es der Art thun kann, dass sie sicher nach Hause gelangen; aber bei sich führe er sie ein, weil deren Gelangen in schlechte Hände, durch welchen unglücklichen Zufall immer, ein namenloses Unglück wäre. Zu diesem Zwecke behalte Sie dieses Alles bei Ihme bis morgen Abends, wo ich es dann wieder zurück erwarte.

Wenn das Schiff vor 10 Uhr Abends abgeht, so glaube ich nicht, dass er morgen Abends wird abreisen können, was sehr traurig wäre, weil ich für eine jede Minute Verzögerung zittere.

Er wäre vielleicht gut, im Wege des Buchhandels die gestrige Nummer von Morning Advertiser (über die Parlaments-Debatte) und die andere (von dem gestrigen Meeting) in's Vaterland (Ungarn) einzuschmuggeln. Henselmann möge Ihnen behülflich seyn; es würde zu Hause gute Dienste thun.

Heute bin ich gezwungen auch noch eine halbe Stunde zu Walmsley, um mich mit mehreren Parlaments-Mitgliedern zu treffen. Ich bin ausfühlich genug, doch werde ich mich nicht niederlegen, bis ich nicht fertig bin. Bis zum glücklichen Wiedersehen.

K. m.
p.

31. OL: (H. 106–133).

32. OL: (H. 127–128). Ehhez mellékelve volt Henselmann korábbi kereszteleési anyakönyvi kivantának (H. 111–112) 1854. nov. 4-én hitelesített másolata (H. 118–119). – Ennek az 1856 legeleji született felmentő határozatnak ismeretében kell megítélnünk azt a tényt, hogy egy 1857. márc. 20-án kelt bizalmas bécsi emigráns-listán Henselmann szerepel: Alfabetisches Verzeichniss der ungarischen Emigranten. Abschrift. (Haus, Hof und Staatsarchiv, Wien: Ministerium des Äusseren, Informationsbüro, Fas. 71. ad 761/BM/1856. Másolata mikrofilmen: OL: W. 491.) Ebben a következőt találjuk: „Emerich Doktor Henselmann, [1848-ban:] Ministerial Concipist, [Jelenleg:] London, Sekretär beim Pulszky”. – E tétel arról tanúskodik, hogy a rendőrség, a titkosszolgálat és az igazgatási szervek szövevényes tevékenysége nem volt mindig feltétlen szinkronban. Hiszen, amikor Henselmann Londonban tartózkodott, nem volt még ok rá, hogy emigránsként kezeljék. Mikor a Kossuth-level miatt gyanúba keveredett, Pesten akarták letartóztatni, mert úgy gondolták, itt van. Aztán pedig mindvégig Párizsban volt, s az emigráns-lista készítőkor, de legalábbis érvényben levésekor, egy éve elejtették vele szemben a gyanút! Itt tehát különböző időpontokból és különböző forrásokból származó információ töredékek pontatlan egymásra vetüléséről van szó.

33. OL: (H. 116–121).

34. OL: (H. 122–123):

Hohe k.k. Statthaltereil

Aus dem in den öffentlichen Blättern kundgemachten h. Decrete von 6^t Juli 1856. Z.7345. habe ich ersehen, dass mein Mann Herr D^r Emerich Henselmann, der sich über die in seinem Passe festgesetzte Zeit in Paris aufhält, unter Androhung der im 29. §. des aller h. Auswand. Patentes von 24^t März 1832. angedeuteten Folgen, einberufen wird.

Nach erlangter Kenntniss von diesem h. Decrete habe ich mich nach Paris begeben um meinen Mann zur Rückkehr zu bewegen, er theilte aber mir mit, dass er gegenwärtig mit der Ausarbeitung eines weitläufigen Planes für den Bau einer neu zu errichtenden Kirche beschäftigt ist, den er nur in Paris vollenden kann, weil er nur da die Quellen und nöthigen Mitarbeiter findet. Und da er von dieser Arbeit sehr glückliche Erfolge für seine Zukunft hofft, – so könne er vor der Vollendung derselben nicht zurückkehren, ohne in seinem Erwerb und Fortkommen den empfindlichsten und unersetzlichen Schaden zu erleiden, und die Früchte jahrelanger Bemühungen aufzugeben.

Aus diesem Grunde wage ich die unterthänigste Bitte: Ein hohe k.k. Statthaltereil möge das gegen meinen Mann eingeleitete Edictal Verfahren und zwar um so mehr einstellen, als ihn die in dem 29. §. des a.h. Auswand. Patentes angedeuteten Folgen darum nicht treffen können, weil er nie den Vorsatz gesagt hat, nicht mehr zurückzukehren, vielmehr fest entschlossen ist, nach Vollendung der unternommenen Arbeit in sein Heimath zurück zu kommen.

In tiefster Hochachtung verharrend

Einer hohe k.k. Statthaltereil

unterthänigste Dienerin

Marie Henselmann

A fellebezés küzletén, egyebek közt: „Marie Henselmann Doctorgattin (w. pest Dorothea Gasse, Wurmhof) durch Advocaten Alex. Wrchovszky (w. Dorothea Gasse, Wurmhof)“

35. OL: (H. 21); FL: (K. 21–22).

36. OL: (G. 2–3).

37. U.ott.

38. OL: (F. 2–8). – A latinbetűs, autográfus látszó, íráshibákat is tartalmazó kérelmet betűhíven közöljük:

Hohe kk. Statthaltereil / in Ofen!

Nachdem ich das Glück hatte durch langjaehriges Studium und Fleiss das verloren gegangene Meistergeheimniss sowol der antiken als der mittelalterlichen Baukunst wieder aufzufinden, begab ich mich ins Ausland, theils um meine Studien durch noch vorhandene Monumente zu ergaenzen, theils mit der Aussicht durch Veröffentlichung einer Entdeckung, der ich einen grossen Theil meines Lebens und meines Vermögens willig opferte, die Früchte diese Opfer zu erreichen.

Wieder nach jahrelanger Bemühung ist es mir endlich gelungen die öffentliche Aufmerksamkeit auf meine Arbeiten zu lenken. In Folge hievon hat die im Kaiserl. französischen Ministerium des Unterrichts bestehende „historische Commission“ einen officiosen Bericht über meine Entdeckung verlangt. Ich beile mich am Tage der Veröffentlichung dieses Berichtes denselben als Document zur Unterstützung eines Passgesuches einzusenden. Dass ich dieses Gesuch nicht früher stellte, daran ist lediglich der Mangel eines dasselbe begründenden Urkunde schuld, durch welche ich zugleich meine

lange Abwesenheit hette rechtfertigen können: im gegenwaertigen Augenblicke aber, hoffe ich, wird der beigelegte meine Arbeit ehrenvoll anerkennende Bericht dazu dienen, meine Anwesenheit in Paris noch laengere Zeit als unerlaesslich darzustellen; falles ich mich nicht jeder Hoffnung meine langjaehrigen Arbeiten endlich zu verwehren selbst berauben will, wenn ich auf halbem Wege zum Ziele dasselbe ploetzlich aufgeben wuerde. Gestuetzt auf diese Gruende erlaube ich mir um einen neuen Pass für Frankreich, England, Belgien und Deutschland auf die Dauer eines Jahres unthtaenigst anzusuchen.

Verharre hochachtungsvoll

Einer hohen kk. Stattalterei

unthtaenigster Diener
Paris den 25^{ten} November Dr Emrich Henszlmann
1857 gebuertig aus Kaschau
20 Rue de Madame in Ungarn

A kérvény kültetésén, egyebek közt: „Bittgesuch / des Medicin. Dr Emrich Henszlmann derzeit in Paris (20 Rue de Madame) durch Advocaten Alexander Wrchowsky in Pest (Dorotheagasse Wurmhof)“

39. OL: (E. 6–8).

40. OL: (E. 2–9).

41. OL: (E. 3–4).

42. OL: (H. 11–16); FL: (M. 1–2).

43. „Vasárnapi Újság” V. (1858. szept. 26.)

39. sz. 465. — „Hölgyfutár” IX. (1858. okt. 14.)
235. sz. 936.

44. Henszlmann I.: Az Akadémia palotájának eddigi története. „Kritikai Lapok” I. (1862) 1. sz. 10.

Dénes Komárik: Die „Emigration” von Imre Henszlmann

In den Handbüchern, Lexika und Abhandlungen hält sich – von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen – auch heute noch hartnäckig die Behauptung, daß Imre Henszlmann nach dem Freiheitskrieg (im Jahre 1849 oder im Jahre 1850) emigrierte. Dabei ging er nicht in den genannten Jahren ins Ausland, sondern erst im Sommer 1852, und was noch wichtiger ist, gar nicht mit dem Ziel zu emigrieren.

Zum Nachweis dessen wurden vom Verfasser der Studie das bisher unbekannte Schriftgut von etwa 250 Folien, das das Material des sich jahrelang hinausziehenden Verfahrens über Henszlmanns Auslandsaufenthalt bzw. Rückkehr enthält, sowie die Angaben des im Jahre 1865 von Henszlmann selbst geschriebenen Lebenslaufes benutzt.

Aufgrund dieses Materials wird es klar, daß Henszlmann Ungarn nicht aus politischem Zwang und auch nicht durch ein solches Ziel geleitet verließ, wie sich auch sein Auslandsaufenthalt nicht durch politische und Emigrantenaktivität kennzeichnete. Obwohl er die Atmosphäre im Land in der Tat als bedrückend empfand und sich natürlich auch mit seinen ehemaligen Gesinnungsgenossen im Ausland nach wie vor verkehrte, war es in Wirklichkeit das Problembewußtsein des Gelehrten, das ihn bewegte und leitete. Dies und nur dies allein war die Kraft, die ihn für acht Jahre in die Welt hinaustrieb. Die im Interesse der Problemlösung entfaltete, eifrige Tätigkeit brachte dann das Ergebnis, daß er sozusagen von heute auf morgen ungehindert zurückkehren durfte. Auf diese Zeit, deren Bedeutung man nicht zu hoch einschätzen kann, fällt die letzte und wichtigste Etappe des Prozesses, in dem er zum Gelehrten heranreifte.

Imre Henszlmann war eine zusammengesetzte, reiche Persönlichkeit, ein Gelehrter und Organisator, zugleich aber auch ein politisch engagierter, an den Bewegungen von 1848 aktiv teilnehmender, an der bürgerlichen Umgestaltung begeistert mitwirkender Mann. In seinem Porträt ist der vorherrschende, bestimmende Zug jedoch der des Gelehrten.

HENSZLMANN IMRE RÉSZVÉTELE A LILLE-I SZÉKESEGYHAZ ÉS A KONSZTANTINÁPOLYI EMLÉKTEMPLOM TERVPÁLYAZATÁN

1852 és 1860 között, külföldi tartózkodása során Henszlmann Imre elsősorban tudományos tevékenységet fejtett ki: arányelméleti kutatásokat végzett, épületeket tanulmányozott, eredményeit előadásban és publikációkban ismertette, kiállítást rendezett. 1852. december 6-án az angol építészegyletben, a Royal Institute of British Architects-ben (RIBA) előadást tartott.¹ Itt kifejtette, hogy megtalálta a középkori építészet szerkesztésének „titkát”, amely minden épületre és az épületek minden részletére alkalmazható. Nem sokkal később az intézet szűkebb bizottsága előtt vizsgálatainak részleteit is bemutatta, ami a bizottság tagjainak elismerését váltotta ki. Londoni tartózkodása során, 1853-ban Henszlmann egy régészeti kiállítást is rendez, és pedig Fejérváry Gábor eperjesi gyűjteményének anyagából; a katalógust ő maga írja hozzá.²

Nem sokra rá Franciaországban találjuk, ahol folytatja arányelméleti tanulmányait. 1857-re elkészült az immár az egyetemes építészet arányrendszerét feldolgozó nagy művével, melynek (valószínűleg ideiglenes) címe: *Mémoire sur la découverte du système de l'Architecture classique et du Moyen Age* (Értekezés a klasszikus és a középkori építészet rendszerének felfedezéséről). Thomas Donaldson, a RIBA elnökének ajánlása nyomán Albert Lenoir vizsgálja meg Henszlmann kéziratát.³ Lenoir építész és építészettörténész volt, a francia Közoktatási Minisztérium Nyelvszervi, Történelmi és Művészeti Bizottságának a tagja. Jelentésében méltatóan szól Henszlmann munkájáról, megállapítja, hogy az publikálásra kész, és javasolja, hogy a bizottság kérje fel a minisztert a kiadás támogatására. Nézete szerint a könyvet három kötetben kellene megjelentetni, melyek egyenként ötven oldalból állnának. Mindegyik kötethez tartozna egy 75–80 oldalas képkötet („atlas”), valamint az egész kiadványt 26 áttekintő tábla („tableaux synoptiques”) kísérné. A munka felkeltette III. Napoleon érdeklődését is, aki – állítólag – személyesen fogadta Henszlmant, majd 10.000 frankkal járult a kiadás költségeihez.⁴

A tervezett háromból végül csak az első kötet jelent meg *Théorie des proportions appliquées dans l'architecture* (Az építészetben alkalmazott arányok elmélete) címmel, amely az egyiptomi és a görög építészettel foglalkozik.⁵ Kiadták az áttekintő táblákat, vagyis a magyarázatul szolgáló albumot is.⁶ Sajnálatos, hogy a többi szöveges kötet nem látott napvilágot; különösen a gótikát taglaló harmadik kötet megjelenésének elmaradását fáj-lalhatjuk.

A kortárs tudományos élet vérkeringésébe ennek ellenére bekerültek Henszlmann kutatási eredményei. Az imént említett Albert Lenoir, aki nyilván már korábban megismerkedett a magyar tudós munkásságával, *Architecture monastique* (Szerzetesi építészet) című könyvének második kötetében – melyből a *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* 1856-os évfolyama közölt több szemelvényt – a románkori építészet tárgyalása során utal a Henszlmann által kidolgozott arányelméletre.⁷ Megemlíti, hogy Henszlmann németországi épületeken végezte el vizsgálatát. A német Georg Gottlieb Ungewitter *Lehrbuch der gothischen Constructionen* (A gótikus szerkezetek tankönyve) című, 1859. 64-ben füzetek formájában megjelent munkájában röviden ismertette Henszlmann módszerét az arányok kiszámítására.⁸ Viollet-le-Duc, a gótikus építészet legnagyobb kortárs kutatója is elismeréssel szólt Henszlmann módszeréről az *Entretiens* (Társalgások) című könyvében.⁹ Egyébként a tízkötetes *Dictionnaire raisonné* (Értelmező szótár) arányokat taglaló cím-

szavában Viollet-le-Duc, akárcsak Henszlmann, a háromszögelési eljárás alkalmazásából indult ki.¹⁰ Hogy a francia és a magyar tudós módszere hogyan viszonyul egymáshoz, azt további kutatásnak kell tisztáznia, mint ahogy általában Henszlmann építészet-, illetve gótika-elméletének részletekbe menő feldolgozása is a jövő feladatai közé tartozik.

Henszlmann másik ismert franciaországi publikációja ezekből az évekből a *Moniteur des architectes* c. szaklapban látott napvilágot 1857-ben, amelyben ismertette a Braine-i St. Yved-templom és a kassai Szent Erzsébet-templom alaprajzi egyezését, az utóbbit Villard de Honnecourt alkotásaként tárgyalva.¹¹ A franciaországi és a magyarországi templom közötti hasonlóságra egyébként Henri-Eugène Leblan építész hívta fel a figyelmét, aki maga is Viollet-le-Duc köréhez tartozott.¹²

Henszlmann angliai és franciaországi működésének súlypontja tehát az építészetelméleti és -történeti tudományos tevékenység volt, mely – mint láttuk – szép eredményeket hozott és nem maradt szakmai elismerés nélkül. Mindez abban az időszakban, amikor a középkori építészet kutatása egyre intenzívebbé vált és egyre tudományosabb formát öltött, a gótikus építészet forma- és szerkezetana, topográfiája és általános építészettörténete a folyton szaporodó kiadványok nyomán mind világosabban rajzolódott ki. Emellett a magyar tudós az építészzel gyakorlatban is próbálkozott, amiről eddig igen kevés ismerettel rendelkezünk.

A Lille-i Notre-Dame de la Treille-székesegyház

A nagy észak-franciaországi iparváros, Lille székesegyházának megtervezésére 1854 decemberében írtak ki nemzetközi pályázatot.¹³ A határidőt 1855. december 1-ében határozták meg, melyet utóbb 1856. március 1-re változtattak.¹⁴ A székesegyháznak a Notre-Dame de la Treille titulust szánták. A pályázati program meglehetősen pontosan meghatározta a tervezendő épület formáját és stílusát. Hosszát 100–110 méterben szabták meg, az épületnek három hajót, empóriumot, kereszthajót, a szentély körül kápolnakoszorút kellett magábfoglalnia, a homlokzaton egy vagy két torony lehetett, alattuk három portál, a négyezet fölött huszártorony stb. Stílusára nézve előírás volt a klasszikus, a 13. század első felében virágzó francia gótika alkalmazása. Jellegét úgy határozták meg, hogy az új katedrális nemzeti legyen, mint Reims, szép mint Amiens és szilárd, mint Chartres székesegyháza. Az építkezés költségeit három millió frankban szabták meg. Kétségtelen, hogy a Lille-i székesegyház pályázata a 19. századi neogótikus mozgalom egyik legjelentősebb akciója volt Franciaországban, és egyfajta nemzeti templom szerepét lett volna hivatva betölteni. Egy angol vélemény szerint ezzel Franciaország a nagy német nemzeti vállalkozás, a kölni dóm építkezésével akart versenyre kelni.¹⁵

Henszlmann két francia építésszel, Henri-Eugène Leblan-nal és Auguste Reimbeau-val lépett társulásra pályázati terv elkészítése céljából. Ők ketten már tíz éve voltak partneri viszonyban¹⁶ és Reims-ben működtek; tevékenységükről, személyiségükről egyébként alig ismert valami. Azt tudjuk, hogy Reimbeau 1820-tól 1865-ig élt.¹⁷ Mindketten foglalkoztak a középkori építészet kérdéseivel, érdeklődésük tehát közel állt magyar társukéhoz.¹⁸ Leblan-nak a neve e tanulmányban már szerepelt: ő volt az, aki felhívta Henszlmann figyelmét a Braine-i és a kassai templom között fennálló alaprajzi hasonlóságra. Vele Henszlmann már régóta kapcsolatban volt. Fennmaradt Leblan-nak egy levele, melyet 1849. május 9-én írt a magyar tudósnak. Tartalma alapján az is megállapítható, hogy ez a személyes hangú levél nem az első, melyet Henszlmannhoz intézett. És egy további információ: nyomtatott fejlécének szövege „Ministère des Travaux Publics – Église de Saint-Denis” – vagyis Leblan a Viollet-le-Duc irányításával folyó épületrestauráláson dolgozott.

Henszlmann írásos hagyatékában számos további levél található, melyet Leblan-tól és Reimbeau-tól kapott.¹⁹ Ezek tanúsága szerint 1855 derekán kezdtek el foglalkozni a Lille-be küldendő pályamű elkészítésével. Reimbeau levelei közé sorolva megtaláljuk a Henszlmann kézírásával írt és általa fogalmazott társulási szerződés („Contract de société”) piszkoztatát is, 1855. augusztus 21-i dátummal. Ebben Henszlmann pontokba szedve rögzíti a pályázati terv elkészítésével kapcsolatos, egymás közti megállapodásukat. Eszerint:

1. Ő maga a két francia építésszel való konzultálás után elkészíti a főhomlokzat vázlatát és egy boltszakasz belső és külső rajzát, amelyek alapul szolgálnak a kidolgozandó tervekhez.

2. Reimbeau és Leblan megrajzolja a pályatervet.

3. A terveket kísérő műleírást közösen szerkesztik meg.

4. A pályamunkát hármuk nevében adják be.

5. Sikeres szereplés esetén a jutalmon a társak egyenlően osztoznak, akárcsak a jövedelem, amely tervük esetleges kivitelezéséből származik.

6. Ha szereplésük nem sikeres, a pályaterv költségeit Reimbeau és Leblan viseli.

7. Ha pályázati részvételük sikerrel jár, a fenti költségeket három felé osztják és hárman viselik.

8. Sikertelen pályázati szereplés esetén mindegyik partner megtartja az általa készített rajzot, a műleírás közös tulajdont képez.

Nem tudjuk, hogy végül is a megállapodás minden részletét elfogadták-e a francia építészek, de abban nincs okunk kételkedni, hogy a lényegét illetően Henszlmann azt rögzítette, ami a társulás alapját képezte. Vagyis a már nem csekély szakmai tekintéllyel bíró magyar tudós határozta meg a tervezendő épület főbb vonásait, Reimbeau és Leblan pedig az ő koncepcióját építészeti formába öntötte. A megadott határidőre Henszlmann és társai pályaművüket leadták.²⁰

A beküldött pályatervet 1856. március 13-tól március 24-ig, azok hivatalos elbírálása előtt, kiállításon mutatták be Lille-ben a nagyközönségnek. Köztük szerepelt Henszlmann és két társa „Dieu en soit garde” (Isten óvja) jeligéjű pályamunkája. A még csak a jeligéjük alapján azonosítható tervekről részletes ismertetést közölt több folyóirat.

Részletes bírálatot írt Beresford Hope az általa szerkesztett *The Ecclesiologist*-ban, a neogótikus mozgalom legtekintélyesebb angliai orgánumában.²¹ Henszlmannék 14 tervlapból álló pályamunkájáról megállapítja, hogy az nyilvánvalóan francia munka. Helyeslésével találkozunk, hogy a terv készítője a lehető legpontosabban betartotta a pályázati program előírásait és „a művész szívét-lelkét beletette a műbe”. Véleménye szerint azonban a nyugati homlokzat túlságosan is a Reims-i székesegyházét követi. A nehézkes tornyok nyolcszögletű felső részének nagy nyílásai nem tetszenek neki, szerinte ezek valószínűleg öntöttvasból lennének kivitelezhetők. Az alaprajz – nézete szerint – dícséretesen egyszerű, de a szentély kiképzése nem elég kifinomult. A déli kereszthajóhoz csatlakozó melléképítmények elrendezését rendkívül jónak találja. Az északi kereszthajó homlokzata nem kapcsolódik elég szervesen az épülethez, de – véli – ezt a problémát a középkori építészek sem tudták mindig kielégítően megoldani. Az építészeti részletek jók, de nem különösen élénkek. A szentély kövezetének mintázata inkább beható régészeti kutatásokról, semmint művészi érzékről tanúskodik – ennek kivitelezését Hope nem szívesen látná. Az épületbelső a tervezeten rendkívül színes; bár az angol szakember híve a polychromiának, tetszését ez a színezés nem nyeri meg. A színes ablaküvegek nem lépnek túl a Bourges-i székesegyház enyhén archaizáló üvegfestményein. A berendezés véleménye szerint nem túl jól sikerült; a szentélyrekesztőn, melynek alkalmazását egyébként pártolja, túl nagyok a szobrok, a cibórium egy régebbi stílus sajátosságait mutatja, a faragott famunka középszerű, a gyóntatószékek pe-

díj szerinte nevétségesen túldíszítettek. A konkrét kifogások ellenére, amivel a többi pályamű ismertetésekor sem fukarkodott, Beresford Hope olyannyira jónak találja a Henszlmann–Reimbeau–Leblan-féle tervet, hogy véleménye szerint komoly esélye van a második díjra.

A szóbanforgó pályaművet a *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* című francia szaklapban Henri Sidorot építész elemezte.²² Azzal kezdi, hogy a „Dieu en soit garde” Reims város jelmondata, innen származhatnak tehát a pályázó építészek, és minthogy a terveken az RL kettős betű látható (erről később még szó lesz), személyük Reimbeau-val és Leblan-nal lesz azonos. Ebből a megjegyzésből kiderül, hogy a két társult építész a korabeli szakmai körökben elég ismert volt. Sidorot nézete szerint a 14 tervlap inkább tanulmányorozatnak tetszik. A tervezett templom a Reims-i székesegyház hasonló, de annak nem másolata, hiszen a pályázati program előírásainak megfelelően a mellékhajói fölött empórium húzódik, továbbá a tornyokon hegyes végződés van; ez utóbbi egyébként a francia építészet tetszését sem nyerte meg. A berendezéssel szemben is kifogásokat emel, de például a padlóburkolat mintázataiban ábrázolt Jessze fája rendkívül tetszik neki. Mindent összegezve Sidorot úgy véli, hogy ez a pályázatra beküldött egyik legfigyelemreméltóbb terv.

Az angol építészeti hetilap, a *The Builder* ugyancsak foglalkozott a pályamunkákkal.²³ A névtelen szerző röviden ismerteti a „Dieu en soit garde” jellegű pályamű alaprajzi elrendezését, a hármaskapuzatról megállapítja, hogy az a Reims-i székesegyházéhoz hasonló, és kijelenti, hogy a tervezett épület általában a Reims-i és az Amiens-i katedrálisokhoz áll közel. Különös elragadtatással beszél a rajzok szépségéről, amelyek számát 16-ban jelöli meg. Szerinte a szentélyrekesztő és a padozat valóságos remekmű, az arany csillagokkal díszített sötétkék boltozat és az épületbelső nagyszerű színezése messze túlhaladja azt a fokot, amely a pályázati terveket általában jellemzi. Az ismeretlen kritikus tudni véli – valószínűleg az előbb idézett francia cikk nyomán –, hogy a tervet Leblan és Reimbeau Reims-i építészek készítették.

Foglalkozott a Lille-i pályázattal a *L'univers union catholique* c. lap is.²⁴ Csak három tervet ismertetett, köztük a jelige megjelölésével Henszlmannékét is. Az írás megállapítja, hogy az alapelrendezés, a kapuzat és a legtöbb rész is a Reims-i székesegyházról készült értelmes, de szervilis (!) másolat. A főhomlokzat tornyainak áttört felső része nincs harmóniában az épület egészével. Az alaprajz szép, a szentély valóságos remekmű, megemlékezik az utóbbi figurális burkolatáról is. A szentélyrekesztő és az oltár azonban annyira díszes, hogy az már túllépi a jóízű határát.

A kiállítás után zsűri vizsgálta meg a tervezetet. Tagjai közt helyet foglalt a neogótikus mozgalom két vezéregyénisége, Adolphe-Napoléon Didron, az *Annales Archéologiques* főszerkesztője és a német August Reichensperger, aki a *Kölner Domblatt*ot szerkesztette.²⁵ Mellettük találunk több más középkoros szakembert, de csak két, nem is jelentős építész, J. C. L. Danjoy-t és C. A. Questelt. A bizottság döntését 1856. április 13-án hirdették ki. Eszerint 41 tervet küldtek be a pályázatra: 15-öt brit, 15-öt francia építész nyújtott be, 8 érkezett német nyelvterületről, 1–1 Belgiumból, Hollandiából és Luxemburgból. Közülük tízet találtak a legjobbnak, kilencet dicséretben részesítettek. 22-öt különböző okok miatt elvetettek. A legjobb tíz terv közül a három „győztes” pályamunkát 6000, 4000, illetve 3000 frankos pénzjutalommal díjazták. Az első díjat Henry Clutton és William Burges, két londoni építész kapta, a másodikat George Edmund Street ugyancsak angol építész, és csak a harmadik díj jutott franciának, Jean-Baptiste Lassus-nak. Kiadtak továbbá három arany- és négy ezüstérmét, a pályatervek érdemeinek megfelelő sorrendben. Közülük az 1. számú aranyérmét ítelték oda a Leblan–Reimbeau–Henszlmann hármasnak „Dieu en

soit garde” jellegével jelölt pályatervükért. A hivatalos bírálókat kiemeli a tervezett épület hasonlóságát a Reims-i székesegyházhoz. Különös értékének tartja a festett üvegablakokat, melyek szinte a teljes felületet beborítják. Az így létrejött légi architektúra mégis szilárd – vélik a bírálók –, mert jó ízléssel díszített, erőteljes támpilléreken nyugszik. A mű szépségét a polychrom díszítés fokozza. Kifogásként az merült fel, hogy a díszítőelemek nem elég változatosak, valamint a kivitelezés költségei túllépik a megszabott keretet.

Henzlmannék pályázati terve eddig nem került elő.²⁶ Fennmaradt viszont a pályatervhez csatolt francia nyelvű műleírás, egy 26 oldalas nyomtatott füzet.²⁷ Az általam ismert példánya Londonban, a RIBA könyvtárában található. Címlapjának szövege: „Notre-Dame-de-la-Treille, mémoire sur le projet J–R”, (Notre-Dame-de-la-Treille, értekezés az J–R jelű tervről), kézírással pedig Henzlmann neve áll rajta.²⁸ Henri Sirodot korábban idézett ismertetéséből tudjuk, hogy a fenti betűjel a tervlapokon is szerepelt, de mivel a betűk egymásbafonódtak és Henzlmann nevét nyilván nem hozta kapcsolatba Leblan-éval és Reimbeau-éval, a francia építész nem jött rá, hogy nem két, hanem három név kezdőbetűjéről van szó.

Az írásmű sokkal több, mint a pályaterv műszaki leírása. Benne van az is, de beleágyazva olyan elméleti és ideológiai eszmefuttatásba, amely a műleírást valóságos építészeti traktátussá avatja. (Szövegét l. a függelékben.) Megtalálható benne a francia romantika és a francia racionalista iskola több gondolata, utalás angol és német szerzőkre, de főképp fejtegetések Henzlmann stúdiumainak témaköréből, arányelméletből és építészettörténetből. Ezek nyomán bontakozik ki – a pályázati programban megszabott feltételek figyelembevételével illetve azok szellemében – a történelmileg lehető leghitelesebbnek, ideálisnak elképzelt templom képe. (Párhuzamként például Viollet-le-Duc ideális klasszikus gótikus székesegyháza kínálgózik a *Dictionnaire raisonné „Cathédrale”* címszavából.)

A bevezetőben olvasható, hogy azért vállalkoztak a szerzők pályázati részvételre, mert a gótika iránt különös szeretettel viseltetnek, és az hosszú idő óta elmélyült kutatásaik tárgya. Kifejtik, hogy a gótika korában, a 13. században az energikus erő és a hit akarata erkölcsi érzékhez („sentiment moral”) kapcsolódott. Ebben a szinte utalásszerű gondolatban angol szerzők, Pugin és Ruskin nézetei fogalmazódnak meg.²⁹ A székesegyházak formagazdagsága felülmúlja az ókori templomok visszafogott építészetét. A székesegyház ugyanakkor prédikáció kőből, faragott költészet, melyben az emberiség eposza lejátszódik, a hideg betűk életre kelnek. Itt a Victor Hugo által képviselt elképzelés cseng vissza, melyet a regényíró *A párizsi Notre-Dame* egyik fejezetében fejtett ki. A regény 1831-ben jelent meg először, de a nyolcadik, végsőnek tekintett kiadásban (1832. december) szerepel az említett gondolatot is részleteiben taglaló fejezet *Ez megöli amaszt* (Ceci tuera cela) cím alatt.³⁰ Az antik művészet a szépségre törekszik; vele szemben – és itt Henzlmannék érvelése Chateaubriand *A kereszténység szelleme* (1802) című munkájából vett idézettel folytatódik – „a kereszténység szellemi, titokszerű természetű lévén, sokkal tökéletesebb és istenibb eszményt ad a festészetnek [a műleírásban itt a „festészet” (peinture) helyett „művészet” (art) szerepel], mint az anyagias vallás, megtisztítván, vagy erővel leküzdvén a szenvedélyeket, sokkal szebb vonásokat kölcsönöz az emberi alaknak s mintegy jobban érezteti a lelket az izmok és az anyag kötelékei között.”³¹ Sajnálatos módon a reneszánsz gőgös megvetéssel fordult el ezektől a csodáktól – válik polemikusabbá a hangnem –, a gótikát a barbár szinonimájának tekintették, a költészet és a szépművészetek pogánnyá lettek. Háromszáz évnek kellett eltelnie, hogy néhány tanult és intelligens ember erőfeszítése nyomán a gótika ősi tradíciói újból érvényre jussanak.

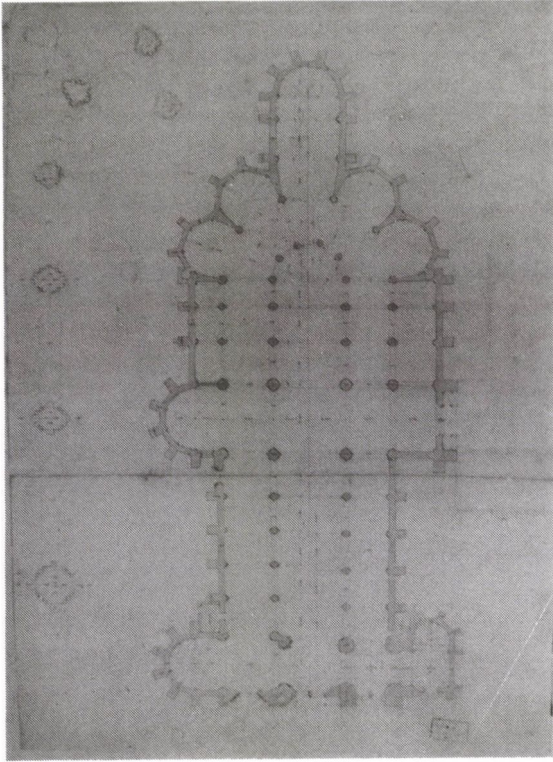
A bevezetés után következik a tervezett épület leírása. A templom hossza 110 m, vagyis a pályázati programban megengedett legnagyobb méret. Az épületet a terven a kijelölt te-

rület végén helyezték el, hogy előlről jó rálátás legyen. Ezen a ponton Henszlmann és társai nem a középkor, hanem kifejezetten a 19. század ideológiáját követik, amely a középkori „emlékszerűen” kiemelt elhelyezését követeli meg. Minthogy a középkori székesegyházaknál a főhajó szélességének nyolc-kilencszerese a templom hossza – fejtegetik a műleírás szerzői –, náluk ez az arányszám nyolc és fél, vagyis 13 méter széles a főhajó. A főhajó boltszakaszának a hosszát a középkori mesterek úgy számolták ki, hogy a szélességének a felét vették; hasonlóan jártak el tehát ők is, így a templom boltszakaszainak többsége 6,36 m hosszú. A főhajó öt szakaszos, de első és utolsó szakasza eltér a fent megadott hosszától. A négyzet szabályos négyszög, ami eltérést jelent a középkorban szokásostól, de a gyakorlati megfontolások így kívánták. A szentély és az apszis három, egymástól eltérő hosszúságú szakaszból áll. A két mellékhajó – eltérve a középkori gyakorlattól, a modern igényekhez igazodva – szokatlanul széles, 8 méter. Ezekhez legelől, a torony boltszakaszánál merőlegesen csatlakozik a keresztelőkápolna, ill. a halotti kápolna („chapelle des morts”). A kettő egyforma, két boltszakaszos és saját pillérekkel rendelkezik. A kereszthajónak nincsenek mellékhajói. Az északi kereszthajónak homlokzata és kapuzata van, a déli mellékhajóhoz különféle melléképületek csatlakoznak. A szentélyt kettős szentélykörüljáró és kápolnakoszorú fogja körbe. A legnagyobb a Szűz Mária-kápolna, amely az épület hossztengegyében van és két szakasz hosszú. Hasonló kápolna található a Saint Remi-bazilikában és a gloucesteri székesegyházban – hangzik az érvelés a műleírásban.

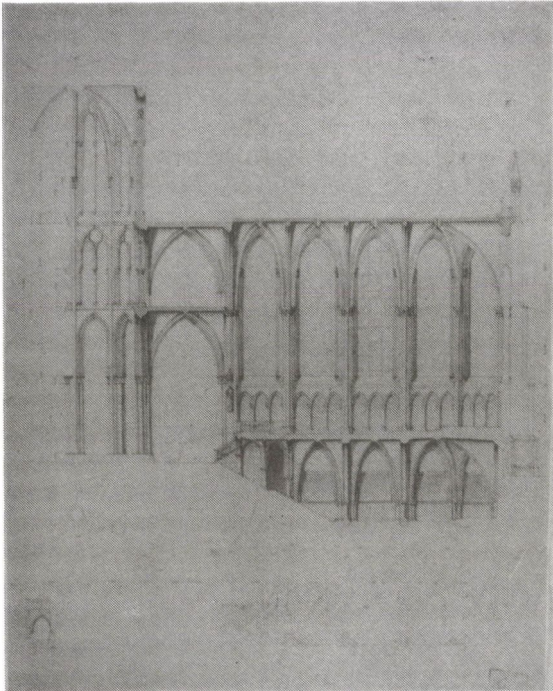
A középkori mesterek műveinél a pillérek és a támpillérek vastagságának aránya fordított, így pl. Amiens-ben és Kölnben igen vastagok a támpillérek, a pillérek ennek megfelelően vékonyak. A pályamunka szerzői, mint írják, a középkort választották a pillérek és a támpillérek arányának megválasztásában. Ehhez kapcsolódó gondolat, melyet Viollet-le-Duc *Dictionnaire raisonné*-ja alapján idéznek, hogy a csúcsvíves épület szerkezeti szilárdságát az alkalmazott elemek egyensúlya, ekvilibriumja adja, nem pedig a tömegek vastagsága.³² Módosított formában megemlítik Georg Moller hasonlatát is, mely a *Denkmäler der deutschen Baukunst* (A német építészet emlékei) c. munkában szerepel; e szerint a gótikus struktúra a halász hálójához hasonlítható, amelynek csomói a középkori épület pilléreinek felel meg.³³ Reims és Amiens mintájára a legkisebb falfelület elérésére törekedtek, hogy azt minél nagyobb ablakfelülettel helyettesíthessék. Érvelésük szerint azért, mert Észak-Franciaországban kevés a napsütés, és kívánatos a templom terébe minél több fényt beereszteni.

A pályázati programnak megfelelően a mellékhajó fölé empórium került. Itt a műleírás kitér arra, hogy a klasszikus gótikában ennek alkalmazása már nem volt szokásos, az „empóriumok korát” a párizsi Notre-Dame zárta le. A kriptával kapcsolatos eszmefuttatásból már valóságos kis történeti értekezés kerekedik ki, azzal a gyakorlati eredménnyel, hogy két variánst rajzoltak meg: az egyik a kriptát – a programhoz híven – a szentély alatt van, a másik, az „ellen-terv” a kriptát a Szűz Mária-kápolna alá helyezi.

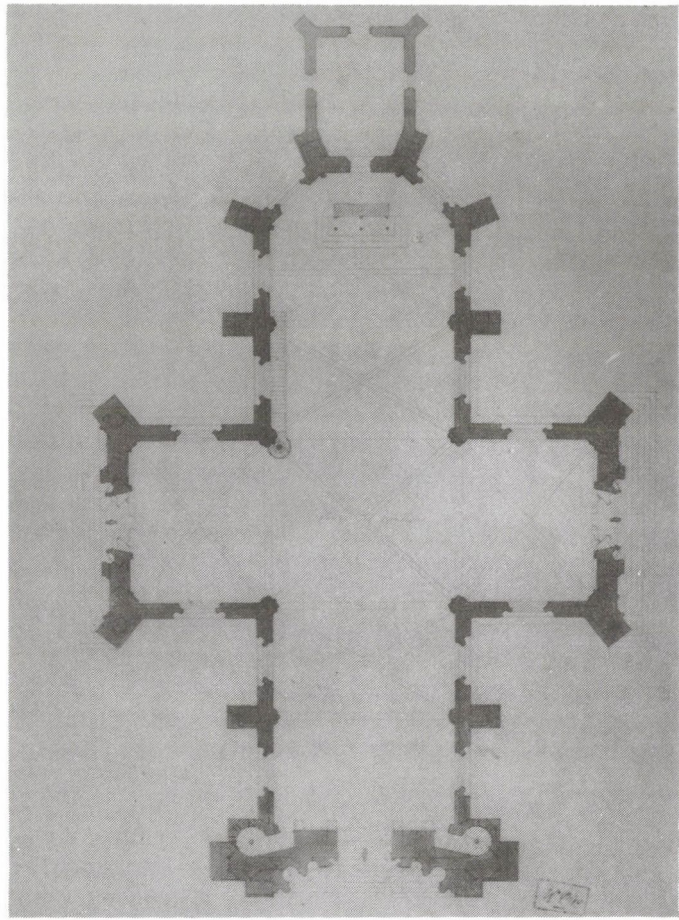
A homlokzaton három kapu található, ezek a főhajóba, illetve a két mellékhajóba vezetnek. Mindhárom kapuzat szobrokkal ékes. A szobrok ikonográfiai programját is meghatározza a műleírás; a középkori szokásnak megfelelően apostolok és védőszentek figurái, a középső kapu nyílászató pillérére Mária és Jézus alakja kerül. A műleírás a homlokzat többi szobordíszének ikonográfiájára is részleteiben kitér. A kapuzat fölött galéria húzódik, középen e fölött nagy rózsablak, üvegfestményeinek témája Mária mennybemenetele. A tornyok alsó részéhez az előképet a tervezőknek a párizsi Notre-Dame, de még inkább a laóni székesegyház szolgáltatta. Ezzel kapcsolatban idézik Villard de Honnecourt elismerő szavait is a laóni tornyokról. A középkori mester vázlatkönyvét abban az időben Jules Quicherat-nak a *Revue archéologique*-ban megjelent tanulmánya nyomán ismerhették.³⁴ A tornyok a tervezett templomon 97 m magasak, ezen belül az alsó rész 35,5 m,



1. Henszlmann Imre és társai: A Lille-i Notre-Dame de la Treille-székesegyház alaprajza. (Előtanulmány)

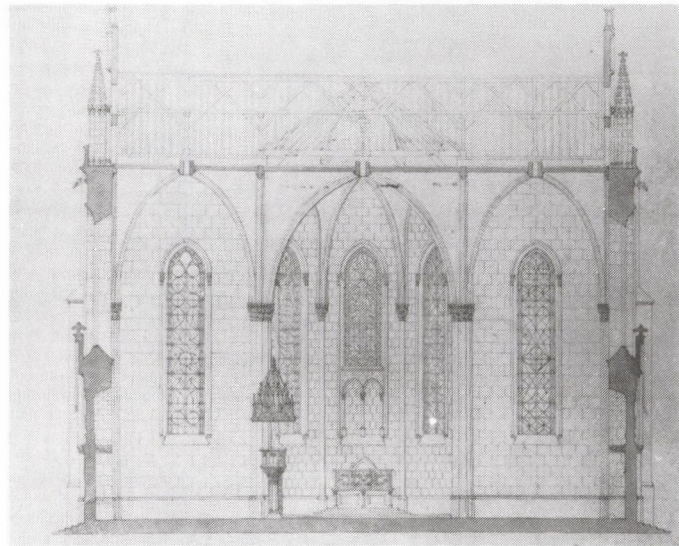


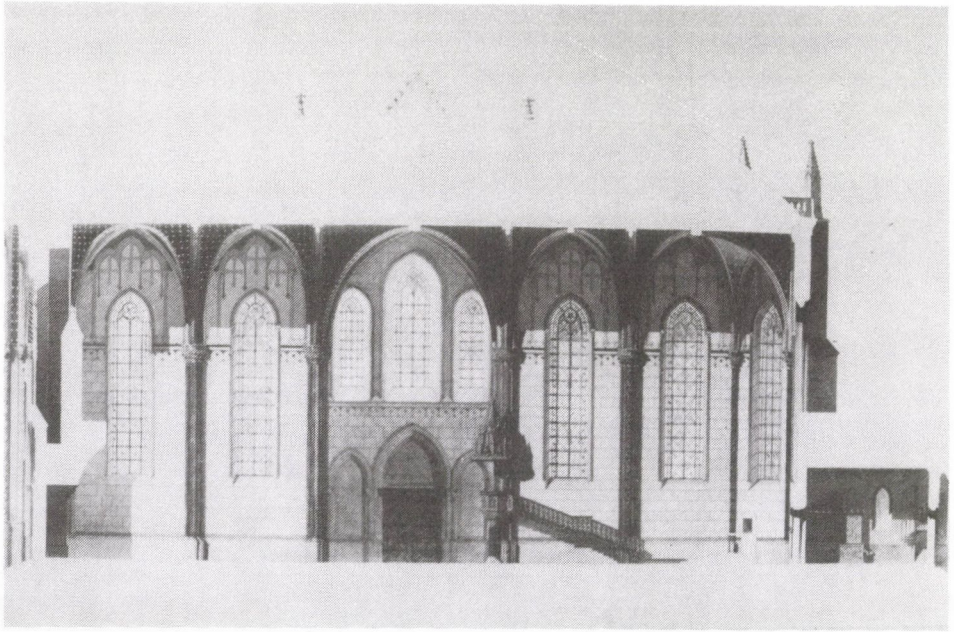
2. Henszlmann Imre és társai: A Lille-i Notre-Dame de la Treille-székesegyház, a szentély és a kriptá terve. (Előtanulmány)



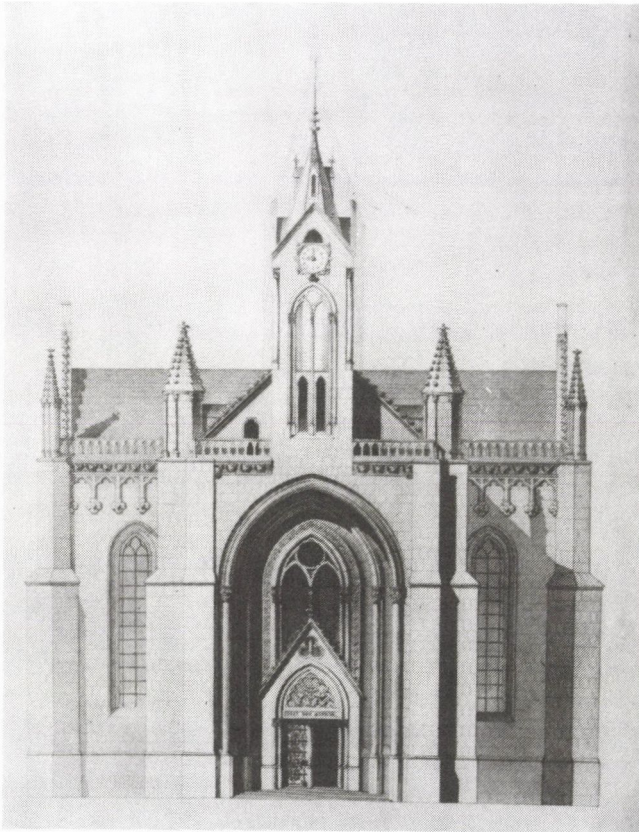
3. Henszlmann Imre: A konstantinápolyi emléktemplom pályázati terve, alaprajz

4. Henszlmann Imre: A konstantinápolyi emléktemplom pályázati terve, keresztmetszet

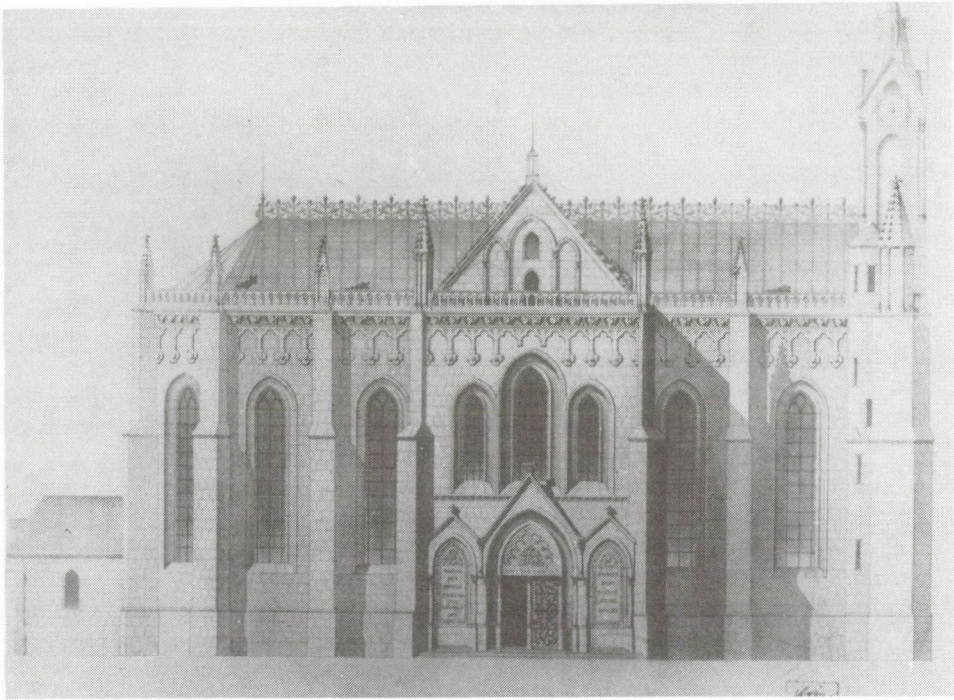




5. Henszlmann Imre: A konstantinápolyi emléktemplom pályázati terve, hosszszelvény

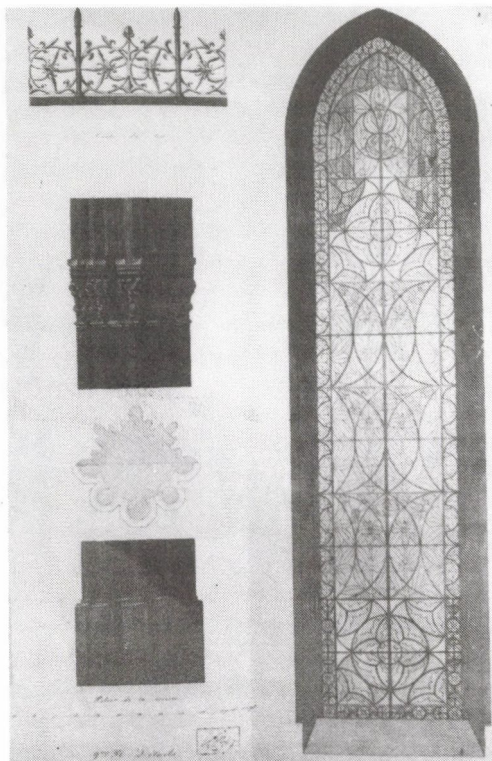


6. Henszlmann Imre: A konstantinápolyi emléktemplom pályázati terve, főhomlokzat



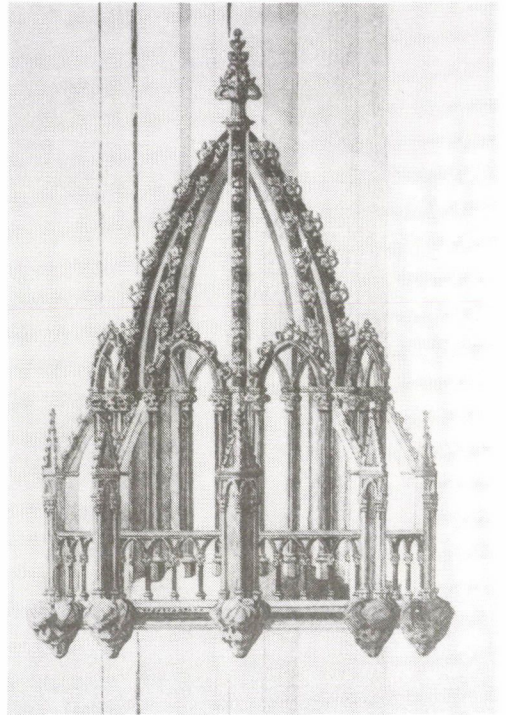
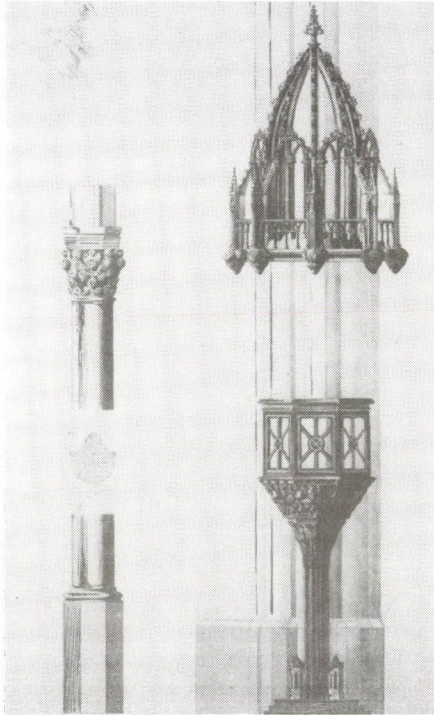
7. Henszmann Imre: A konstantinápolyi emléktemplom pályázati terve, oldalhomlokzat

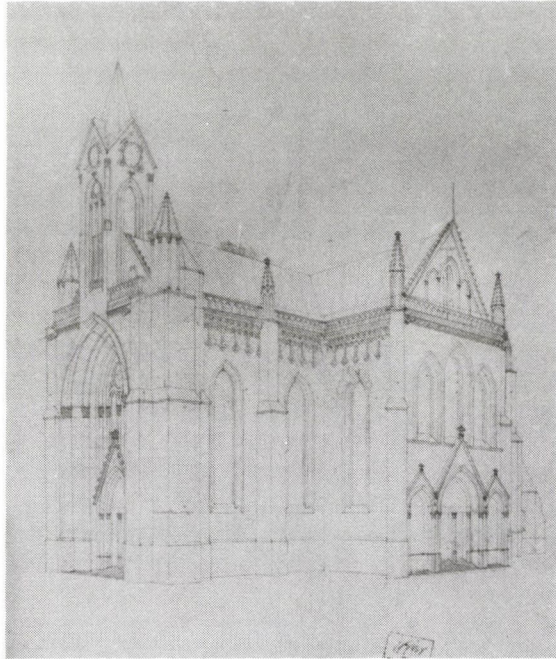
8. Henszmann Imre: A konstantinápolyi emléktemplom pályázati terve, részletrajz





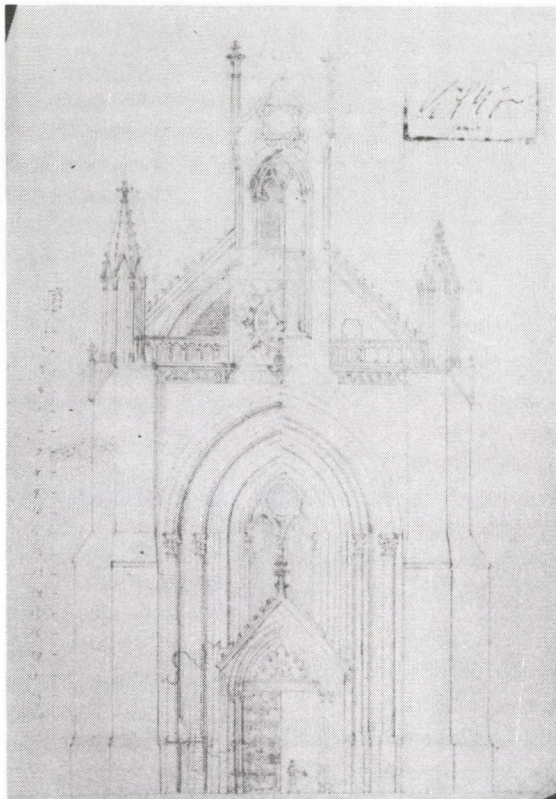
9-11. Henszmann Imre: A konstantinápolyi emléktemplom pályázati terve, részlet-rajzok





12. Henszlmann Imre: A konstantinápolyi emléktemplom távlati rajza

13. Henszlmann Imre: A konstantinápolyi emléktemplom főhomlokzata. (Előtanulmány)



az ezen ülő nyolcszögű harangház 22,5 m, a hegyes koronázó rész – mint Chartres-ban, teszik hozzá – 39 m. A nyolcszögű harangház négy sarkán egy-egy fiálé helyezkedik el. A torony anyagára nem tér ki a műleírás, úgyhogy az *Ecclesiologist*ban fölvetett kérdés, vajon (részben) öntöttvasból vannak-e, nyitva marad. A fa huszártorony önmagában 40,5 m magas, tehát 76 m magasságba emelkedik a tervezett épület fölé.

A műleírás a berendezést is hasonló tüzetességgel és történeti összefüggésekbe ágyazva tárgyalja. Előljáróban a szerzők utalnak Le Maistre d'Anstaing belga középkortudós – és egyébként a Lille-i pályázat bírálóbizottságának egyik tagja – által írt értekezésre, mely szerint az építészet jár elől a stílusok kialakításában, a társművészetek csak az építészetet követik, vagyis e szempontból késésben vannak. Ennek megfelelően a történeti hűséget maximálisan szem előtt tartó pályázók a templom berendezését a klasszikus gótikát megelőző stílusfázisban tervezték meg. Megszabták az ablakok üvegfestményeinek, valamint a szentély kövezetében kialakított ábrázolások témáját is. A festett köoltárt a program előírásához igazodva cibórium fedi, de mivel ebből a korból cibórium csak Itáliában maradt fenn, ők is ilyet terveztek. Ez a magyarázat Beresford Hope korábban idézett kifogására, mely szerint a cibórium korábbi stílus sajátosságait mutatja. A retabulumról és a szentség-házról is szó esik. Az oltárral és általában a szentély berendezésével kapcsolatban hosszas liturgiai és ikonográfiai kommentár olvasható, utalással több újkori szerző munkájára, Villard de Honnecourt albumára, valamint a vallási és liturgiai szimbolizmus 13. századi képviselőire, mint Durandus de Mende³⁵ és Vincent de Beauvais.³⁶ A pályamű szerzői azt is megvallják, hogy jócskán forgatták a korabeli régészeti folyóiratokat, mint Didron-ét és Martin-ét. Az első esetben az *Annales Archéologiques*-ről, a másodikban talán az Arthur Martin – ugyancsak a Lille-i pályázat zsűrijének a tagja – és Charles Cahier *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature* (Régészeti, történeti és irodalmi tanulmánygyűjtemény) 4 kötetben, 1848–1856-ban megjelent munkájáról van szó.³⁷

A falak festésével kapcsolatban megállapítják, hogy a középkorban a templomokat két-féle módon festették ki. Az egyik élénk, polychrom festés aranyozással kombinálva, mint például a párizsi Sainte-Chapelle-ben vagy a kölni dómban; a másik a gyakoribb, tompább színű és csak néhány árnyalata van. Ők az élénk színezést – mely egyébként meglehetősen drága – a szentélyben és a Szűz Mária-kápolnában alkalmazták, a szerényebbet a hossz-házban, az építészeti tagozatokat hangsúlyozandó és az eltérő anyagokat egységes tónusba hozandó. Valójában természetesen arról van szó, hogy az élénkebb színezésre felhözött példák 19. századi restaurálás eredményei. A Saint-Chapelle-t 1837–55-ben restaurálta Duban és Lassus, belső dekorációját teljesen felújítva³⁸; valószínűleg ennek hatására tervezett színpompás falfestést A. W. Pugin is a St. Gile's templom belsejébe.³⁹ A kölni dóm belsejét az 1842-ben kezdődő kiépítés során alakították ki, illetve újították meg gyökeresen.⁴⁰

Bár Henszlmann és társai pályázati terve nem került elő, Henszlmann tervhagyatékában található néhány jelölés nélküli tervlap, melyekről felismerhető, hogy a pályázathoz készültek előtanulmányként. A templom-alaprajz⁴¹ (1. kép.) szinte minden részletében megegyezik a műleírásból rekonstruálható alaprajzzal. Főhajós, két mellékhajós, a szentélyt kápolnakoszorú veszi körül a középtengelyben elhelyezkedő két szakasz hosszú kápolnával. Az épülethez legelől egy-egy kápolna csatlakozik; a baloldali merőleges a hossz-házra, a másik azzal párhuzamos, ám ceruzával ez is át van rajzolva a másik mintájára. A déli kereszthajóhoz melléképületek kapcsolódását jelölték ceruzával. Az északi kereszthajó poligonális záródású, ellentétben a végső változat homlokzatos-portálos megoldásával. A bolt-szakaszok száma megegyezik a műleírásban feltüntetettel, néhány méret úgyszintén. Egy másik tervlap a szentély és a Szűz Mária-kápolna alaprajzát ábrázolja, azt a változatot, amely

szerint a kápolna alatt helyezkedik el a kriptá.⁴² (2. kép.) Egy kidolgozatlan ceruzavázlaton ugyanezeket a részleteket látjuk,⁴³ egy másikon pedig a kápolnakoszorú alaprajzának részletét.⁴⁴ Egy további tervlap egyik oldalán szintén a kápolnakoszorú részlete látható, a másikon ugyancsak ceruzával a torony és a homlokzat elnagyolt, halvány tömegvázlata.⁴⁵

A Lille-i Notre-Dame de la Treille-székesegyház pályázatát Didron úgy értékelte, hogy a francia építészet és régészet elszenvedte a maga Azincourt-ját.⁴⁶ Valóban, az angol építészek, élükön a fiatal Burges-szel egyértelmű diadalt arattak francia kollégáik felett.⁴⁷ Az invenciózusabb, szabadabb neogótikát képviselték a legjobbnak ítélt francia Lassus sematikusnak ható, de ugyanakkor felesleges dekoratív részletekkel terhelt stílusával szemben. Bár – mivel nem kerültek elő – nem tudjuk érdemben értékelni a Leblan–Reimbeau–Henszlmann-féle pályázati tervet, a bírálatok és a műleírás alapján bizonyosnak látszik, hogy ezek sem nélkülözték a régészeti precizitástól terhes, akadémikus jelleget. Ennek ellenére természetesen komoly eredménynek számít, hogy a nagy nemzetközi mezőnyben végül is negyediknek rangsorolták tervüket.⁴⁸ Henszlmann és társai többek közt olyan nem jelentéktelen építészeket előztek meg, mint Vincenz Stutz Kölnből, August Essenwein Karlsruhéból, Ferdinand Stadler Zürichből, vagy Ferdinand Kirschner Bécsből, hogy csak a Közép-Európában is jól ismert neveket soroljuk.

A nagy nemzetközi érdeklődéstől kísért pályázat végül szerény eredményt hozott. Egyik nyertes pályaművet sem fogadták el kivitelezésre, helyette Arthur Martin vezetésével több pályamunka elemeit egy tervvé gyűrták össze. A kivitelezést Charles Leroy Lille-i építész – egyébként a pályázat egyik nem túl sikeres részvevője – irányításával elkezdték, de az építkezés a templom befejezése előtt félbemaradt.

A konstantinápolyi emléktemplom

Néhány hónappal azután, hogy a Lille-i pályázat eredményét nyilvánosságra hozták, Henszlmann újabb nemzetközi tervpályázaton próbált szerencsét. 1856. június 4-i dátummal pályázati hirdetmény jelent meg angol, francia és német szaklapokban, amelyekben az erre a célra létrehozott londoni bizottság egy Konstantinápolyban emelendő templom tervezésére szólította fel az építészeket.⁴⁹ A templomot a Society for the Propagation of the Gospel (az evangélium terjesztésének társasága) költségén, a krími háborúban elesett angol katonák emlékének kívánták szentelni. A feltételek között szerepelt, hogy a tervezendő épület gótikus stílusú legyen, illetve ezen belül az építészek lehetőleg a „klímának megfelelő” dél-európai gótikus stílusváltozatot válasszák, de semmiféle bizánci, még kevésbé iszlám elemet ne használjanak fel. A díszítésben – nyilván a helyi, iszlám előírásokra tekintettel – emberi és állati alakot tilos ábrázolni. Kívánatos úgy számítani, hogy az építkezéshez a Konstantinápoly környékén fellelhető olcsó és szép márványanyagot használják fel. A templom 700 hívőt fogadjon be, az építési költségek ne haladják meg a 20.000 font sterlinget. A tervekhez ajánlatos írásos magyarázatot mellékelni. A benyújtási határidő 1857. január 1. A terveket elbíráló zsűriben gyakorló építész nem kapott helyet, de ott találjuk Beresford Hope-t és Robert Willist, aki ugyancsak a gótikus építészet kutatója és több szakkönyv szerzője volt.

Henszlmann ezúttal egyedül, építész-társ nélkül vett részt a pályázaton. Viszont minden bizonnyal igénybevelt építész szaksegédet a rajzoláshoz, illetve a szerkesztéshez, hiszen saját maga ilyen képzettséggel nem rendelkezett. Pályamunkáját a „Soli Deo Gloria” (Dicsőség az egyetlen Istennek) jelige alatt nyújtotta be.

1857. január 30-án a zsűri nyilvánosságra hozta a pályázat eredményét.⁵⁰ Eszerint 46 pályázat futott be, zömében angol építészektől. Az első díjat William Burges, a másodikat George Edmund Street, a harmadikat George Frederick Bodley kapta – érdekes módon

a nyertesek névsora majdnem megegyezik a Lille-i pályázatával. Kiadtak továbbá egy különdíjat, öt pályamunkát pedig dicséretben részesítettek. 33 pályázati terv nem kapott semmiféle kitüntetést; Henszlmann Imre munkáját ez utóbbi csoportba sorolták. A rövid bírálat lesújtó ítéletet mondott róla. A zsűri szerint a templomtervnek nincs olyan eleme sem az elrendezésben, sem a díszítésben, amely figyelmet érdemelne. A kevéssé tagolt belső teret elterpeszkedő ablakok világítják meg. Az anglikán vallásgyakorlatot ormótlan szószerk jelzi, melyhez véget nem érő lépcső vezet. Az épület homlokzatán a párkány alatt hosszú szárból kinövő, elforgatott „treff”-ek sorakoznak. A nyugati homlokzatot az angliai Tewksbury templomához hasonló módon óriási csúcsív uralja, a fölötté lévő oromzaton aprócska harangtorony ül. „Ha látta Henszlmann úr Lille-ben, mire képesek az angol építésszek – teszi fel végül a kérdést a bíráló –, hogyan merészelte beküldeni ezt a karikatúrát?”

Henszlmann tervhagyatékában a konstantinápolyi emléktemplomhoz készült pályázati tervek megvannak.⁵¹ (3–11. képek.) A tervezett épület hosszanti elrendezése mellett némi centrális jelleget is mutat. Hosszháza és szentélye egyaránt kétszakaszos, mellékhajó nincs, és a kereszthajó szabályos négyzet alakú négyzettel csatlakozik. A belső teret bordás keresztboltozat fedi, keleti vége a nyolcszög három oldalával záródik, melyhez egy további alacsonyabb helyiség – minden bizonnyal sekrestye – kapcsolódik. Főhomlokzatát vastos támfűvek keretezik. Középen nagy, csúcsíves fülkében ül az oromzatos záródású kapu, szárnyait díszes vasveretek hálózák be. A főhomlokzatot kis méretű, hegyes sisakú középtorony koronázza, oromzatában óra ül. A kereszthajók homlokzatán hármaskapuzatkiképzés található, de csak a középsőből nyílik kapu. Fölötté hármaskapuzat helyezkedik el. Az oldalhomlokzatokon szakaszonként egy nagy, csúcsíves ablak látható. A főpárkány alatt húzódnak a furcsa, a bírálatban „treff”-nek titulált függő motívumok. A főpárkányt alacsony kőarc kíséri, és a támpillérek vonalában különböző nagyságú fiálék sorakoznak. A tetőzet gerincét játékos ornamentikájú fémrács díszíti.

A tervlapokról leolvasható, hogy a belső térben az oszlopokat és a boltozatot élénk színezés borítja. Az utóbbiak színezése – akárcsak a Lille-i székesegyházhoz készült terv – sötétkék, arany csillagokkal. Az ablakok színes üvegfestményeiben a virágminta szinte szecessziós stilizáltságú. Ugyancsak színes a négyzet északkeleti sarkában található nagyméretű szószerk; a hozzá vezető lépcső tényleg aránytalanul hosszú. A szószerk lábazatát apró toronyépítmények fogják közre, maga a szószerk szinte falombon ül, koronája csúcsíves fantázia-konstrukció.

Henszlmann tervhagyatékában megtalálható a templom távlati rajza, ám ez a felirat nélküli lap nem tartozott a pályázati tervsorozatba.⁵² (12. kép.) (Talán része volt a pályamunkának egy ehhez hasonló távlati rajz is, csak időközben elveszett. A pályázati program nem írta elő, de javasolta a távlati rajzot.) A tervlapon ábrázolt épület néhány apró részletől eltekintve azonos a pályázati terveken szereplővel. Egy másik ceruzavázlat a templom főhomlokzatát ábrázolja.⁵³ (13. kép.) A végleges változathoz képest eltérő a toronysisak kialakítása, és a torony az óra elhelyezésére jelöl egy másik lehetőséget is.

Mivel váltotta ki Henszlmann terve a rendkívül negatív kritikát? A magyar tudós valószínűleg azt tapasztalta – például a Lille-i pályázat alkalmával –, hogy a szigorúan archeologizáló gótika ideje lejárt, és valamilyen szabadabb, egyénibb stílusváltozattal kell próbálkozni. Annál is inkább, mert angol templompályázatáról volt szó, és láthatta, hogy az angol építésszek élén járnak a gótika kötetlen interpretálásában. Csakhogy Henszlmannból – és ezért, tekintettel rendkívül jelentős és sokoldalú tudósi tevékenységére, nem is lehet kárhoytatni – hiányzott az igazi építész-véna. A gótika alkotóan szabad értelmezése helyett valami naív, még a romantikában gyökerező formanyelvet választott, ami nyugat-európai szemmel nézve avultnak, sőt komikusnak tűnt. Így kerültek a főpárkány alá a játékos appli-

kációnak ható „treff”-díszek, a támpillérekre szervesen odaültetett fiálék, így lett a szócikrona koronája romantikus meseépítmény stb. Azt azonban nem mondánánk, hogy nincs semmilyen értékes része a tervnek. Olyan részletrajzok, mint a kapuszárnyak díszes kovacsoltvas verete (9. kép), vagy az üvegablak florális mintázata (8. kép) igenis árulkodnak artisztikus kvalitásról.

A pályázati program előírását követve Henszlmann készített (angol nyelvű) műleírást pályázati tervéhez.⁵⁴ Ez azonban egyelőre nem került elő.

A konstantinápolyi emléktemplom jelentősége, kortárs visszhangja eltörpül a Lille-i pályázat mellett, maga a megvalósult épület is kicsi és szerény.⁵⁵ Annál is inkább, mert végül megintcsak nem a nyertes pályamű épült meg, hanem 1863–68-ban Street terve, leegyszerűsített formában.

*

Hogy Henszlmann franciaországi tartózkodása során részt vett-e további pályázatokon, illetve kifejtett-e bármilyen más építészeti tevékenységet, nem tudjuk. Az biztos, hogy továbbra is voltak ilyen ambíciói, a konstantinápolyi kudarc egyáltalán nem vette el önbizalmát. Olyannyira nem, hogy 1858. augusztus 28-án Párizsban egy bizonyos Dr. Grubynak írt (német nyelvű) levelet, amelyben jelzi, hogy aznap megbeszélésük értelmében átküldi neki a konstantinápolyi templomhoz készített pályatervét.⁵⁶ Úgy tudja ugyanis, hogy Párizsban egy orosz templomot akarnak építeni, és – ahogy írja – „talán tudna engem a herceg alkalmasint ajánlani.” További hírünk nincs erről az ügyről, nem valószínű, hogy bármi is lett volna belőle, mint ahogy nézetünk szerint annak a valószínűsége is kicsi, hogy más épület tervezésére nyert volna megbízást. Mindenesetre már Magyarországon, amikor az Akadémia palotája körül dúló polémiában a szemére vetik, hogy nincs építészeti gyakorlata, Henszlmann azzal tér ki, hogy felsorolja, mi mindent épített a vele akkor partneri viszonyban álló két építész, Gerster Károly és Frey Lajos.⁵⁷ Ezt úgy is értelmezhetjük, hogy ő maga valóban semmit sem épített, illetve megvalósult, kivitelezett tervei nem voltak.

Amikor Henszlmann 1860-ban hazatért Magyarországra, mégis olyan személyként üdvözölték, aki „az utóbbi években az építészeten európai hírnévre tett szert.”⁵⁸ Tudtak arról, hogy nemzetközi tervpályázaton diadalt aratott. Ipolyi Arnold írta róla: „Henszlmann... a lillei dómra pályázása alkalmával elnyert díjjal bebizonyította ismét, hogy gyakorlatilag éppen olyan jó mestere mint elméletileg avatottja a francia goth” építészetnek.⁵⁹ A Lille-i sikernek is része lehetett abban, hogy az Akadémia palotájának pályázatában prominens szerep jutott neki. Tanulva a konstantinápolyi emléktemplom pályázatán elszenvedett kudarcból, erre az alkalomra ismét építészekkel társult. Közös pályatervüket végül elutasították, illetve általában a neogótika mint építészeti irányzat részesült elutasításban. Ezután Henszlmann gyakorló építészként többé nem próbálkozott. Az 1860-as évek végén egyébként is megjelentek a középkori építészeti szakképzettséggel rendelkező neogótika-specialisták, mint amilyen Henszlmann maga is szeretett volna lenni. De ők már nem Franciaországban, Viollet-le-Duc körében szereztek ismereteiket, hanem egy Magyarországhoz közelebb eső, az 1860-as években kialakult központban, Friedrich Schmidt tanzékán a bécsi Képzőművészeti Akadémián.⁶⁰ Ezeket az építészeket Henszlmann és elvbarátai lelkesen üdvözölték és támogatták.

Henszlmann részvétele a Lille-i székesegyház és a konstantinápolyi emléktemplom pályázatán más szempontból is figyelmet érdemel. Az 1850-es években kezdtek el ugyanis szerepelni magyar építészek külföldön, az egyre szaporodó tervpályázatokon; ha úgy tetszik, ekkor lépett ki a magyar építész a nemzetközi porondra. E tekintetben Henszlmann Lille-i sikere, amelyben két francia építészársával osztozott, jelentős mozzanat. Még akkor

is, ha a pályázattal kapcsolatban a külföldi sajtóban semmiféle utalást sem történt arra, hogy Henszlmann magyar, és csak mint párizsi illetőségű szerepelt. (Nevét egyébként majdnem mindig valamilyen apró betűhízával írták.) Az eddig ismert első eset, amikor magyar építész külföldi tervpályázaton részt vett, Feszli Frigyesé volt, aki az 1854–55-ben rendezett bécsi Votivkirche-tervpályázatra küldött be terveket.⁶¹ Az évtized végén, 1859-ben Szkalnitzky Antal egy évben két pályázaton is indult. Előbb a bécsi Rudolf-Stiftungra nyújtott be pályatervet a berlini Heino Schmiedennel társulva, mellyel a második díjat nyerték el, majd a magyar építész a Frankfurt-am-Main-i koncertteremre kiírt pályázat első díját nyerte el.⁶² Bizonyára voltak még más hasonló esetek. Henszlmann szereplése azért is figyelemre méltó, mert ő nem a magyarok számára ismerősebb német kultúrkörben, illetve nyelvterületen próbált szerencsét, hanem Franciaországban.⁶³

A Lille-i pályázatra készült műleírás, illetve abban olvasható fejtegetés a gótikáról – melyet véleményünk szerint jelentős részben Henszlmann-nak, a három társult pályázó közül a vezéregyéniségnek tulajdoníthatunk – fontos forrás a magyar tudós egészében még feldolgozatlan építészettelmélete szempontjából. Az 1852-ben Londonban tartott előadásában csak a gótikus építészet arányelméletével foglalkozott. A *Théorie des proportions* gótikáról szóló kötete nem jelent meg, úgyhogy egyelőre nem tudjuk, az arányok problematikáján kívül mi más tárgyalt. A pályázati műleírás – mint ahogy erről szó volt – az arányok kérdésén kívül jónéhány olyan témát is felvetett, melyek a 19. századi francia (és kisebb részben német) romantikus és racionalista gótika-elmélet gondolatvilágából táplálkoznak. Miután 1860-ban Henszlmann visszatért Magyarországra és az Akadémia palotája kapcsán polémiát kényszerült folytatni a gótika érdekében, a romantikus és még inkább a Viollet-le-Duc nevével fémjelzett racionalista érvrendszert még jobban ki kellett bontania, hiszen olyan kérdésekben kellett nézeteit ismertetnie, melyek a Lille-i székesegyház kapcsán szóba sem kerültek.⁶⁴ Így például ékesszólóan érvelt amellett, hogy a gótika a középkorban már nem szerzetesek építészete, hanem a szabad városi polgárságé és az egyetemeké. Bizonygatnia kellett, hogy a csúcsíves stílus szülőháza Franciaország és nem Németország – ez a század 40-es és 50-es éveiben vált végképp világossá, de a kérdés Lille kapcsán természetesen fel sem merült. Viszont a műleírásból ismerős az a gondolat, hogy a középkori építészet formagazdagságban felülmúlja a sémákba szorított antik architektúrát, épp ezért – folytatja az érvelést Henszlmann – egy összetett funkciójú épületnél, mint az Akadémia palotája és bérháza, ahol az alaprajznak maximálisan alkalmazkodnia kell a különféle kívánalmakhoz, csak a gótika tud ezeknek megfelelni. És ahogy a Lille-i katedrálisnál – a műleírás szerint – a csúcsíves vázrendszer tenné lehetővé a sötét északi klíma miatt szükséges nagy ablakok kialakítását, a pesti akadémiai palota kapcsán is elmondja Henszlmann, hogy ez az építési mód adna lehetőséget a helyiségek jó benapozására. Ehhez csatlakoznak további, a racionalista érvrendszerből ismerős – de a Lille-i pályázat alkalmával ki nem fejtett, nyilván evidenciának tekintett – gondolatok, hogy a gótikus építészet logikus és tudományosan megalapozott, a vázrendszer alkalmazásával építőanyag takarítható meg stb. Ha a fenti eszmék eredetileg nem is Henszlmann fejében születtek meg, Magyarországon egy korszerű, európai építészettelmélet megjelenését jelentették. És ehhez az út a Lille-i pályázaton keresztül vezetett.

JEGYZETEK

1. ZÁDOR A.: Henszlmann Imre és a gótizálás kialakulása. „Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények” X. (1966) 207–228.

2. Catalogue of the Collection of the Monuments of Art Formed by the Late Gabriel Fejérváry, of Hungary; Exhibited at the Apartments of

the Archaeological Institute of Great Britain and Ireland. Arranged and described by Doctor E. HENSZLMANN. London, 1853.

3. LENOIR, A.: Rapport fait a la section d'archéologie du comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France, au ministère de l'instruction publique. „Revue générale de l'architecture et des travaux publics” XV. (1857) 151–156. hasáb

4. A Pallas Nagy Lexikona, IX. Bp., 1895. 82.

5. Théorie des proportions appliqués dans l'architecture depuis la XII^e dynastie des rois égyptiens jusqu'au XVI^e siècle; découverte et publiée par ÉMÉRIC HENSZLMANN de l'académie nationale de Hongrie. Style égyptien, ordre dorique. Avec atlas. Paris, 1860.

6. Méthode des proportions dans l'architecture égyptienne, dorique, et du moyen-âge. Paris, 1859.

7. XIV. (1856) 186. hasáb. — A 193–195. hasáb a kassai Szt. Erzsébet-templom és a budai Mátyás-templom alaprajzát is hozza magyarázattal együtt, nyilván ugyancsak Henszlmann nyomán.

8. UNGEWITTER, G.: Lehrbuch der gothischen Constructionen. Leipzig, 1859–1864. 609. „Es ist ein solches Verfahren keine spezielle Eigenthümlichkeit, keine willkürliche Erfindung der gothischen Kunstperiode, sondern nach neueren Forschungen die überkommene Erbschaft vorangegangenen Jahrhunderte. Näheres hierüber enthält das grosse Werk von Henszlmann: „Théorie des proportions appliqués dans l'architecture.” Da dasselbe indess zur Zeit noch nicht vollendet ist, so kann noch nicht erkannt werden, ob dadurch die betreffenden Forschungen zum Abschluss gekommen und das entwickelte System zur Anwendung geworden ist.” — Ezután következik más, hasonló rendszerek említése, illetve Henszlmann módszerének rövid ismertetése. (Ungewitter munkáját e vonatkozásban említi FRANKL, P.: The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries. Princeton, 1960. 714.)

9. VIOLLET-LE-DUC, E.: Entretiens sur l'architecture, I. Paris, 1863. 394–395. „M. Henszlmann, dans l'ouvrage intitulé *Théorie des proportions appliquées dans l'architecture*, a ouvert la voie a des découvertes d'une valeur incontestable, et bien que nous ne puissions, en face des monuments, adopter toutes les parties de son système, il es certain cependant qu'il fait le chemin a ceux qui voudront poursuivre ses principes.” — Elismeréssel szól Henszlmann módszeréről egy általános jellegű művészetelméleti munka szerzője is, GAILHABAUD: L'art dans ses diverses branches, I. 1863. 10. Ezt maga Henszlmann idézi 1865. aug. 7-én kelt kéziratós önéletrajzában, melyet a Nemzeti Múzeum megüölt igazgatói állására pályázva állított össze. Kassa, volt Felsőmagyarországi Múzeum, kéziratár (ma Košice, Vychodoslovenské Múzeum, RKPP) [a továbbiakban: Kassa] 161.

10. VIOLLET-LE-DUC, E.: Dictionnaire raisonné de l'architecture du XI^e au XVI^e siècle, I–X. kötet, Paris, 1854–1868. VII. kötet 532–561, „Proportion” címszó.

11. SZINNYEI J.: Magyar írók élete és munkái, IV. Bp., 1896. 713. hasáb nyomán

12. MAROSI, E.: Das romantische Zeitalter der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung. In: Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös nominatae. Bp., 1965. 58.

13. DIDRON ainé: Une cathédrale au concours. „Annales archéologiques” XIV. (1854) 384–389.

14. „Annales archéologiques” XV. (1855) 12.

15. [HOPE, B.]: The Competition for the Proposed Cathedral at Lille. „The Ecclesiologist” XVII. (1856) 80.

16. Kassa 304. (Reimbeau levele, 1855. aug. 16.)

17. THIEME, U. — BECKER, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XXVIII. Leipzig, 1934. 114.

18. Reimbeau-nak egy stíluskérdésekről szóló cikkét l. „Annales archéologiques” XVI. (1856) 264–265.

19. Kassa 304. (Reimbeau levelei); Kassa 220. (Leblan levelei).

20. A francia építézet levelei a középkori építézet különféle kérdéseit érintik. Henszlmann egyik 1857. április 9-ről származó feljegyzésében például Leblan mérései nyomán írja le a Reims-i székesegyház adatait. (Kassa 743.) Reims-i tartózkodása alatt Henszlmann Leblan-nál szállt meg. (Kassa 161.) Ebben az időben, pontosabban 1956. febr. 20-án állította ki Reims polgármestere Henszlmann számára a belső útlevélet („passeport à l'Intérieur”), mely egy évre volt érvényes és a Marne megyei Reims és az Északi megyei Lille között tette lehetővé a szabad közlekedést. (Kassa 161.) Érdemes idézni az útlevélből Henszlmann személyleírását: kora 42 év, magassága 173 cm, haja őszes, homloka magas, szemöldöke ősz, szeme gesztenyebarna, orra egyenes, szája közepes, szakála vöröses („chat-rousse”), álla kerek, arca ovális, arczíne egészséges. — Leblan-nal egyébként a pályázat után még sokáig kapcsolatban maradt, viszonylag sűrűn váltanak személyes tartalmú levelet az 1860-as évek első felében is. Leblan utolsó (előkerült) levele 1874. dec. 18-ról datálódik, amikor a francia építész a Lille-i pályázatra a tervvel együtt beadott műleírát kéri el Henszlmanntól, mivel az ő példánya már elkallódott. Mint írja, elhunyt társa, Reimbeau családjával rendeznie kell függő ügyeit és emiatt szükségére lenne az írásműre. Aláírása alatt az „architecte attaché aux monuments historiques” cím szerepel. (Kassa 220.)

21. L. 15. jegyz. 80–105. Henszlmannék tervéről 88–89.

22. SIRODOT, H.: Concours pour l'église Notre-Dame de la Treille, à Lille. „Revue générale de l'architecture et des travaux publics” XIV. (1856) 46. hasáb.

23. „The Builder” XIV. (1856) 169.

24. A lap vonatkozó cikkét — 1856. április 28., 116. sz. — Henszlmann szó szerint kimásolta. (Kassa 744.)

25. DIDRON ainé: Une cathédrale au concours. „Annales archéologiques” XVI. (1856) 111–129.; The Lille Cathedral Competition. „The Ecclesiologist” XVII. (1856) 161–169.

26. A pályázati terv nem található meg Henszlmann Imre tervhagyatékában (Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár), sem írásos hagyatékában (Kassa). Nincs meg a Lille-i püspöki levéltárban, ahol egyébként a három győztes pályatervet őrzik, sem a Lille-i városi, sem a megyei levéltárban, továbbá a Lille-i városi könyvtárban sem.

27. SZINNYEI tudott a „kézirát gyanánt nyomtatott” „magyarázat”-ról, ebből tehát van, vagy volt példány Magyarországon is. (L. 11. jegyz. 717. hasáb.)

28. Henszlmann neve alatt tartja nyilván a RIBA-ban őrzött példányt a következő munka is, bár tévesen 1843-ra datálja: *The First Proofs of The Universal Catalogue of Books on Art*. Compiled for the National Art Library and the School of Art in the United Kingdom, I. London, 1870. 819.
29. L. FRANKL 8. jegyz. i. m. 553–563.; CLARK K.: *The Gothic Revival*. London, 1974. (1. kiadás 1928.)
30. Elemzését I. LEVINE, N.: *The Book and the Building: Hugo's Theory of Architecture and Labrouste's Bibliothèque Ste-Geneviève*. In: MIDDLETON, R.: *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*. London, 1982. 138–173.
31. CHATEAUBRIAND, F.-R.: *Le génie de christianisme*. Paris, 1870. 358. Magyar kiadás Bp., 1877. III. kötet 17., fordította GUBICZA I.
32. L. 10. jegyz. IV. kötet 57, „Construction” címszó.
33. MOLLER, G.: *Denkmäler der deutschen Baukunst*. 4. kiad. II. köt. Frankfurt a.M., é. n. 11. A vonatkozó részlet: „In den Gebäuden des Mittelalters, welche selbst bei grossen Dimensionen äusserst geringe Massen von Material haben, werden dagegen die Theile dadurch verstärkt, dass sie in kurzen Zwischenräumen netzförmig, unverschieblich, geknüpft oder abgeschlossen sind. ... Man vergleiche z.B. die Festigkeit oder Tragkraft von einer Anzahl parallel gespannter Fäden, wenn sie in ein Netz mit festen Knoten und kleinen Maschen geknüpft sind. Dieses netzförmige Abschliessen der langen Linien durch Knoten in kurzen Zwischenräumen ist nun, wie mir scheint, das charakteristische und vorzüglich nachahmungswerthe Princip der Constructionsweise des Mittelalters.”
34. QUICHERAT, J.: *Notice sur l'album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII^e siècle*. „Revue archéologique” VI. (1849) 65–80, 164–188, 211–226. (HAHNLOSER, H.: *Villard de Honnecourt*. 2. kiad. Graz, 1972. 117, 281. nyomán.)
35. Durandus de Mende (1230–1290); *Rationale officiorum* c. művének első könyvét 1842-ben kiadták Angliában. (FRANKL 8. jegyz. i. m. 90, 212, 214–215.)
36. Vincent de Beauvais (megh. 1264) Durandus és Villard de Honnecourt kortársa, szerzője a *Speculum naturale* c. munkának. (FRANKL 8. jegyz. i. m. 89–90.)
37. *Larousse du XX^e siècle*, IV. Paris, 1931. 717.
38. BAUR, CH.: *Neugotik*. München, 1981. 130–131.
39. STANTON, PH.: *Pugin*. London, 1971. 109.
40. HILGER, H. D.: *Die Ausstattung des Kölner Domes im 19. Jahrhundert*. In: *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*. Katalógus, II. kötet. Köln, 1980, 363–371.
41. Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár: K 9430
42. Uo. K 9309
43. Uo. K 9336
44. Uo. K 9308
45. Uo. K 9434. – A tervanyagban található még egy-két vázlat és töredék, melyek esetleg a Lile-i székesegyház tervével hozható kapcsolatba. De olyan felmérések és középkori épületekről készült tanulmányok is, amelyek akár előképül szolgálhat- tak egy-egy rész megoldáshoz.
46. DIDRON 25. jegyz. i. m. 120.
47. A pályázatról szóló újabb szakirodalomból: GERMANN, G.: *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas*. London, 1972. 100, 101, 104 stb.; MUTHESIUS, S.: *The High Victorian Movement in Architecture 1850–1870*. London, 1972. 93, 95, 97–98, 100.; HAUSER, A.: *Ferdinand Stadler (1813–1870): Ein Beitrag zur Geschichte des Historismus in der Schweiz*. Zürich, 1976. 142–145.; DIXON, R. – MUTHESIUS, R.: *Victorian Architecture*. London, 1978. 209.; LENIAUD, J.-M.: *Jean-Baptiste Lassus (1807–1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*. Genève, 1980. 147–149., 237–245. ábra; CROOK, M. (szerk.): *The Strange Genius of William Burges 'Art-Architect', 1827–1881*. Katalógus. Cardiff, 1981. 10, 89.
48. Henszlmann korábban említett önéletrajzából (I. 9. jegyz.) azt is megtudjuk, hogy a pályaterv „az 1857-ki párisi műkiállításban is magára vonta az ismerők figyelmét.”
49. „Annales archéologiques” XVI. (1856) 206–263.; „Revue générale de l'architecture et des travaux publics” XIV. (1856) 104–105. hasáb; „Organ für Christliche Kunst” VI. (1856) 165–166.
50. *Competition for the Memorial Church at Constantinople*. „The Ecclesiologist” XVIII. (1857) 98–116., Henszlmann pályatervéről 112. – Az angol szervezők 1857. febr. 3-án rövid levélben mondtak köszönetet Henszlmann-nak a pályázaton való részvételéért. (Kassa 744.)
51. Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár: K 9470, alaprajz („Plan des différentes hauteurs”), a pályázati terv 2. sz. táblája; K 9462, hosszmetset (színezett), 3. sz. tábla; K 9474, keresztmetset a kereszthajón keresztül, nézet nyugat felé, 4. sz. tábla, keresztmetset a kereszthajón keresztül, nézet kelet felé, 5. sz. tábla; K 9475, az északi homlokzat rajza, 6. sz. tábla; K 9471, a keleti homlokzat rajza, 7. sz. tábla, a főhomlokzat rajza, 8. sz. tábla; K 9465, részletrajzok (színezett), 9. sz. tábla; K 9468, kiegészítő tábla („planche supplémentaire”), főhomlokzat és oldalhomlokzat, metsztrajz és alaprajz részletek. – Hiányzik a pályázati terv 1. számmal jelölt táblája. Ez a terv alaprajz, talán alapozási alaprajz lehetett.
52. Uo. K 9469
53. Uo. K 9472. – Egy további tervlap (K 9473) a pályaterv kiegészítő táblájának duplikátja, egy másik (K 9474) töredékes részletrajzokat ábrázol.
54. SZINNYEI 11. jegyz. i. m. 719. hasáb.
55. L. 47. jegyz. MUTHESIUS 99–100; DIXON – MUTHESIUS 209; CROOK 10, 90.
56. Kassa 160.
57. HENSZLMANN I.: *Válasz az akadémiai palota ügyében*. „Sürgöny” II. 10. sz. – 1862. jan. 14. [2.]
58. „Pester Lloyd” VII. 240. sz. – 1860. okt. 18. [2.]
59. I-LYI: *A magy. Akadémia palotájának tervei* III. „Pesti Napló” XII. 54. sz. – 1861. márc. 6. [2.] – Ezt a megjegyzést idézi egy év múlva maga Henszlmann is, HENSZLMANN I.: *Az Akadémia palotájának eddigi története*. „Kritikai Lapok” I. 1. sz. – 1862. márc. 1. 14.
60. SISA, J.: *Steindl, Schulek und Schulcz –*

drei ungarische Schüler des Wiener Dombaumeisters Friedrich von Schmidt. „Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien“ XXXVII. (1985) 3. sz. 1–8.

61. KOMÁRIK D.: Feszl Frigyes és a bécsi Votivkirche. „Műemlékvédelem” XX. (1976) 199–202.

62. SISA J.: Szkalnitszky Antal. Születésének 150. évfordulója alkalmából. „Magyar Építőművészet” LXXVII. (1986) 3. sz. 46–47.

63. Nyilván több kapcsolat létezett Franciaországgal az építészet ill. a műemlékvédelem terén, mint ahogy azt ma még tudjuk. Ime két további adat a témánk szempontjából oly fontos Viollet-le-Duc-re vonatkozóan. A francia építés és restaurátor beavasztását javasolta a Magyar Tudományos Akadémiába 1863-ban Ipolyi Arnold; sajnos ez elmaradt. (B. FORSTER GY.: A Magyar Tudományos Akadémia és a műemlékek védelme. Bp. 1928. 16.) 1865-ben Lippert József bemutatta a pozsonyi székesszékhez készített helyreállítási tervrajzait, melyeket előzőleg Viollet-le-Duc vizsgált meg. (WURZBACH, C.: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, XV. Wien, 1866. 228.)

64. E szempontból legjelentősebb az akadémián

1861. január 28-án tartott előadása, melyet Henszlmann magyarul és németül is publikált, majd ehhez kapcsolódóan külön ismertette a gótika keletkezésére vonatkozó új német szakirodalmat. – Minő stylen építsük a M. Tud. Akadémia épületét? „Budapesti Szemle” XII. (1861) 370–379; Válasz. „Sürgöny” I. 38. sz. – 1861. febr. 15. 1–2.; Das Gebäude der ungarischen Akademie. (Vorgetragen in der Gesamtsitzung der ungarischen Akademie, am 28. Jänner). „Pester Lloyd” VIII. 27. sz. – 1861. jan. 31. [2.], VIII. 28. sz. – 1861. febr. 1. [2–3.]; Der gothische Baustyl. „Pester Lloyd” VIII. 38. sz. – 1861. febr. 14. [2.]

Itt szeretnék köszönetet mondani azon külföldi kollégáimnak, akik a Magyarországon nem hozzáférhető anyagokat és információkat rendelkezésemre bocsátották: Pierre-Marie Auzas (Párizs), Georg Germann (Bern), Ludwig Gierse (Köln), Roger Kain (Exeter), Odile Lesaffre (Lille), Helen Mullaly (Pulborough, Anglia). Köszönöm magyar kollégáimnak, Horler Miklósnak, Komárik Dénesnek és Timár Árpádnak is a bibliográfiai és egyéb segítségét.

József Sisa: La participation d'Imre Henszlmann aux concours de la cathédrale de Lille et de l'église monumentale à Constantinople

Entre 1852 et 1860, le savant hongrois Imre Henszlmann séjourne en Agleterre et en France pour y étudier avant tout l'architecture du Moyen Age. Au cours de ces années il s'essaye à l'architecture dans la pratique aussi.

En 1855, il s'associe à deux architectes rémois, à Henri-Eugène Leblan et Auguste Reimbeau pour préparer avec eux un plan de concours pour la cathédrale Notre-Dame de la Treille à Lille. Leblan et Reimbeau se sont également occupés de la recherche de l'architecture médiévale. (Henszlmann était lié par des liens plus étroits à Leblan dont une lettre écrite en 1949 en Hongrie prouve que celui-ci a travaillé en ce moment à la restauration de la cathédrale de St. Denis.) Le brouillon d'Henszlmann fait pour le contrat de société datant du 21 août 1855 s'est conservé et laisse entrevoir la répartition des tâches: Henszlmann s'engage à préparer les esquisses de la façade principale et le dessin d'une des travées à partir desquels les deux architectes français procéderont à l'élaboration des plans de concours, pendant que le mémoire destiné à être joint aux plans est prévu d'être rédigé en commun.

Au concours suivi de l'attention d'un public international, Henszlmann et ses collaborateurs sont couronnés pour leur plan présenté sous la devise „Dieu en soit garde” de la première médaille d'or, c'est à dire se rangent à la quatrième place après les trois lauréats. La critique la plus détaillée paraît dans *The Ecclesiologist* (1856, pp. 88–105). Le plan de concours d'Henszlmann et de ses associés n'est pas retrouvé jusqu'à présent, il n'est conservé ni à Lille ni dans l'héritage d'Henszlmann. Cependant, dans ce dernier il y a quelques ébauches de l'ouvrage de concours (fig. 1–2). Un exemplaire du mémoire imprimé joint aux plans se trouve à Londres, dans la bibliothèque du Royal Institute of British Architects. Ce mémoire déborde d'ailleurs la simple description technique vu qu'il présente un développement théorique et idéologique, ce qui en fait un véritable traité d'architecture (voir appendice). On y retrouve plusieurs idées du romantisme français et de l'école française rationaliste marquée par le nom de Viollet-le-Duc avec des renvois à des auteurs anglais et allemands, mais surtout des développements relevant des études d'Henszlmann, c'est à dire de la théorie des proportions et de l'histoire de l'architecture.

En 1856, Henszlmann participe seul, sans collaborateurs au concours ouvert pour une église à construire à Constantinople pour commémorer les soldats anglais tués dans la guerre de Crimée. Non seulement le plan d'Henszlmann n'a pas été couronné, mais la critique parue dans l'organe *The Ecclesiologist* (1857, pp. 98–116) lui a réservé un très mauvais accueil. Ce plan de concours est conservé dans l'héritage du savant hongrois (fig. 3–13). Il est à présumer que Henszlmann s'était rendu compte de ce que le néo-gothique strictement archéologique avait fait son temps, surtout pour les architectes anglais. En effet, au lieu d'une interprétation libre et créative du gothique, il s'est choisi une forme d'expression

naïve, nourrie du romantisme. Se servant du plan de concours comme référence, il a aspiré en 1858 à obtenir la rédaction des projets d'une église russe présumée à être construite à Paris.

À son retour en Hongrie, Henszlmann a reçu un rôle éminent dans la rédaction des projets d'un édifice public de haute importance, à savoir du palais de l'Académie Hongroise, ce qui était dû non dernièrement à son succès remporté à Lille.

En fin de ces pages, je voudrais saisir l'occasion d'exprimer ma reconnaissance aux collègues étrangers M. Pierre-Marie Auzas (Paris), M. Georg Germann (Berne), M. Ludwig Gierse (Cologne), M. Roger Kain (Exeter), M. Odile Lesaffre (Lille), Mme Helen Mullaly (Pulborough, Angleterre), qui ont mis à ma disposition des documents et des informations non accessibles en Hongrie. Je voudrais également remercier mes collègues hongrois M. Miklós Horler, M. Dénes Komárik et M. Árpád Timár de leurs aides de toutes sortes.

FÜGGELEK



• Dieu en soit garde. •

Chef-lieu d'un des plus importants et des plus riches départements de la France, Lille est par son commerce et son industrie, non moins que par sa population, une ville de premier ordre. Pourquoi donc, entre toutes les cités du Nord, est-elle la moins favorisée sous le rapport des monuments religieux ? Pourquoi l'opulente capitale de la Flandre, dont la citadelle est le chef-d'œuvre de Vauban, dont tous les monuments civils sont d'un mérite incontesté, est-elle demeurée jusqu'ici déshéritée d'une église en harmonie avec son importance, alors que Reims, Amiens, et même des villes d'un ordre plus secondaire encore, Chartres, Soissons, Laon, Beauvais, etc, sont fières de montrer les merveilles de leurs féériques cathédrales. Et cependant, dans cette ville aujourd'hui devenue le centre principal de cette industrie flamande, dont la réputation s'est perpétuée de siècle en siècle, la préoccupation des intérêts matériels est loin d'avoir étouffé le sentiment religieux. Où jamais la foi s'est-elle montrée plus vive et plus ardente ? Où jamais vit-on la foule accourir avec plus d'empressement à ces solennelles et imposantes processions, qui rappellent la fervente piété du moyen-âge ? A la voix éloquente de quelques pieux pasteurs, faisant appel à la charité pour élever à Dieu un temple digne de lui, de toutes parts les pieuses offrandes sont arrivées, depuis le somptueux présent du riche jusqu'au modeste denier de la veuve. Et bientôt, au milieu d'un concours innombrable, un prélat vénéré a posé solennellement la première pierre de la cathédrale à construire, sous le vocable de Notre-Dame-de-la-Treille et de Saint-Pierre.

A la tête de ce mouvement se placent, pour le diriger, les personnages les plus éminents dans la hiérarchie religieuse et artistique ; par les soins des membres éclairés d'une commission, est rédigé un programme qui indique les conditions de la construction, et s'ouvre un concours pour stimuler le zèle des artistes, et obtenir un projet qui réalise toutes les espérances.

Peut-être aurions-nous hésité à entrer dans une arène où nous devons rencontrer tant de redoutables concurrents, si nous n'y avions été encouragés par l'amour de l'art gothique, depuis longtemps devenu pour nous l'objet d'une étude sérieuse et d'une prédilection toute spéciale.

En nous rangeant parmi les concurrents, nous avons voulu donner un but déterminé à notre profonde admiration pour la plus belle époque du moyen-âge, pour cette époque du XIII^e siècle où la force énergique de l'esprit et la puissance de la volonté vinrent se lier à un vif sentiment moral, et où, sous l'inspiration vivifiante de la foi, cette force, cette énergie et ce sentiment enfantèrent d'admirables merveilles.

Comparons en effet les formes restreintes des temples du polythéisme avec l'immense variété de formes, non seulement de nos cathédrales, mais même de nos plus modestes églises, et nous trouverons chez nos aïeux une fécondité d'inspiration dont jamais ne se sont approchés ni les Grecs, ni les Romains.

L'église du moyen-âge est non seulement la Maison de Dieu, non seulement le temple où se réunissent les fidèles pour participer à la célébration des saints Mystères et pour offrir en commun leurs hommages au Créateur; c'est encore une magnifique prédication de pierre, un poème sculpté, où se déroule avec toutes ses phases la grande épopée de l'humanité, depuis son origine jusqu'à son mystérieux dénouement. A côté de l'école du couvent se dresse la cathédrale, ce livre saint du peuple qui lisait, retracés en caractères sublimes, sur les vitraux, sur les dalles et sous les voussures, tous les mystères de sa religion, tout ce qu'il devait aimer, espérer et croire. La froide lettre s'était incarnée à ses regards, elle avait pris une figure et un corps. Le ciel et la terre, la création de l'homme et sa chute, les patriarches et les prophètes, le grand œuvre de la Rédemption, la prédication de l'Évangile et le triomphe du christianisme, la lutte de l'homme sur la terre symbolisée par le combat des vices et des vertus, enfin le grand jour du jugement général où le ciel s'ouvre aux justes et l'enfer aux pécheurs; toutes ces phases de l'humanité y sont racontées dans un langage accessible à toutes les intelligences.

Les enthousiastes de l'antiquité vantent la beauté des formes. Il est vrai que la forme plastique de l'art grec n'a jamais été surpassée, ni même égalée. Mais le moyen-âge avait un plus noble but et « la religion chrétienne, dit Châteaubriand, étant d'une nature spirituelle et mystique, fournit à l'art un beau idéal plus parfait et plus divin que celui qui naît d'un culte matériel. » La foi chrétienne ne considère notre corps mortel que comme une demeure momentanée de l'âme immortelle. C'est l'intérieur, c'est l'âme qui domine, le corps est son esclave. L'art antique n'envisage que la forme extérieure et sensuelle. Les dieux des anciens ne sont pas d'une condition bien supérieure à celle de l'homme : aussi l'homme pose en maître. Dans l'art chrétien, au contraire, l'artiste cherche à représenter l'âme dans le miroir du corps; il cherche à rendre les passions et les sentiments de cette âme. Il y a pour lui plus que la forme extérieure, il y a l'esprit qui la gouverne et la régit. Or cet esprit est subordonné lui-même à une force supérieure, à une volonté infinie. L'homme ne pose plus en maître : l'humanité devient une vertu devant laquelle s'efface la forme sensuelle. Voilà la véritable raison pour laquelle les artistes du moyen-âge ne se sont pas attachés de préférence à la forme plastique. Toutefois, il faut le proclamer hautement, ils n'ont pas négligé le corps autant que les anciens ont négligé l'âme. « Corrigeant la laideur des passions en les combattant avec force, l'inspiration chrétienne donne des tons plus sublimes à la figure humaine et fait mieux sentir l'âme dans les muscles et les liens de la matière (Châteaubriand) ». Témoin, le magnifique retable de saint Germer à l'hôtel de Cluny, la grandiose figure du Christ au portail des cathédrales de Reims et d'Amiens, les bas-reliefs de cette dernière cathédrale, les statues du XIII^e siècle de la cathédrale de Chartres; et tant d'autres merveilles de l'art du moyen-âge que l'on peut comparer, sous le rapport de la forme plastique, aux œuvres les plus remarquables de l'antiquité.

Mais ce qui frappe surtout dans l'art religieux de cette époque, c'est ce mystérieux symbolisme, cette parfaite concordance des détails, qui explique toutes les figures et les rattache de manière à former de tout l'ensemble comme un poème sculpté, dont l'intérêt dramatique a toujours ses péripéties et son parfait dénouement.

C'est ainsi que les artistes se sont attachés à prouver la divinité de la religion du Christ par la concordance des *deux Testaments*, et à montrer comment l'ancienne loi n'est que l'image et le symbole de la loi nouvelle. Partout aux Apôtres sont opposés les Prophètes, aux Pères de l'Eglise les Patriarches, à l'Eglise qui s'élève triomphante, le front couronné, la Synagogue vaincue. C'est ainsi que nous voyons se tracer le grand cycle figuré qui commence à la création et se termine au dernier jugement. L'idée et la conception appartiennent aux saints Pères et aux écrivains religieux du moyen-âge; et l'exécution en symboles ou allégories est l'œuvre naïve des artistes contemporains.

Plus tard le sens de ces mystiques allégories s'obscurcit et se perd. La Renaissance, dans ses prétentions superbes de tout régénérer dans le domaine de l'intelligence, traite avec un orgueilleux dédain ces merveilles qu'elle ne comprend plus, et bientôt le nom de gothique devient synonyme de barbare. On ne jure plus que par Athènes et Rome; la poésie et les beaux-arts sont païens.

Il a fallu près de trois siècles pour revenir de cette erreur. Enfin de nos jours, grâce aux efforts persévérants et aux laborieux travaux de quelques hommes d'étude et d'intelligence, les yeux se sont ouverts, et revenant aux anciennes traditions, on est parvenu à ressaisir la lettre et l'esprit de l'art gothique.

Heureux si nous avons pu dans notre travail en réaliser les magnifiques inspirations !

PREMIÈRE PARTIE.

ARCHITECTURE.

PLAN.

Le plan général, annexé au programme, assigne pour longueur du terrain sur lequel doit être construit l'édifice projeté, de 150 à 154 mètres. Afin de donner à notre église le plus d'étendue et d'importance possible, nous avons cru devoir prendre le maximum de la longueur accordée par le programme, c'est-à-dire 110 mètres, longueur qui n'égale pas encore celle des grandes cathédrales du nord de la France.

Cette longueur, une fois arrêtée, restait à déterminer la largeur de la nef principale. D'après un usage assez généralement suivi par les maîtres du moyen-âge, la longueur des cathédrales est de huit à neuf fois la largeur de la nef principale. Nous avons pris la moyenne de ces rapports, et, divisant notre longueur de 110 mètres par $8 \frac{1}{2}$, nous avons trouvé pour la nef principale, de l'axe en axe de ses piliers, une largeur de 13 mètres

Cette restriction de longueur, comparativement aux grandes cathédrales, était pour nous une difficulté que nous avons cherché à lever de deux manières. Afin d'avoir assez de distance pour le coup-d'œil de la façade principale, nous avons reculé le centre de l'abside de la chapelle orientale vers le bord du canal, jusqu'à l'emplacement où la première pierre a été posée. D'un autre côté, pour offrir un espace suffisant au pieux concours des fidèles, nous avons cherché à regagner sur la largeur ce qui nous manquait en longueur. Le programme ne nous fixait aucune limite à cet égard, et le terrain désigné se prêtait à cette extension. En même temps cette largeur des bas-côtés, inusitée au XIII^e siècle, nous a permis de construire nos tours sans être obligés de les démancher. Enfin elle a donné de l'importance aux chapelles absidales, et notamment à celle de Notre-Dame-de-la-Treille, selon le désir exprimé par le programme. En effet, l'extension donnée aux proportions de cette chapelle dépend, sous le rapport de la largeur, de la largeur même des bas-côtés; d'un autre côté, sous le rapport de la longueur, elle absorbe une partie considérable de la longueur totale de l'église, dont la surface ne pouvait être augmentée que par l'élargissement des bas-côtés. Enfin elle aide aux processions qui se font à l'intérieur de l'église.

— 6 —

En disposant nos dimensions sous l'influence de ces considérations, nous avons donné, dans l'œuvre, aux parties de notre église, les longueurs suivantes :

Longueur de la chapelle de Notre-Dame-de-la-Treille.....	23 ^m 43 ^c
d° des bas-côtés formant le circuit entre cette chapelle et le chœur.....	7 46
d° du chœur.....	24 64
d° de la croisée.....	13 "
d° de la nef.....	33 08
d° de la travée de la tour.....	8 "
Longueur totale dans l'œuvre....	109 61

La partie élémentaire et la plus essentielle d'une église étant la travée, nous remarquerons que, d'après nos études et nos observations, les maîtres du moyen-âge prenaient comme mesure fondamentale de la longueur de leurs travées la moitié de la largeur de la nef principale, sauf de légères variations. La raison de cette règle générale, c'est que, la mesure étant exacte, ils avaient dans deux travées un carré parfait, ce qui paraissait nécessaire là où leurs voûtes en arête comprenaient deux travées. Cette disposition se trouve dans des églises du style de la transition, et s'est propagée jusqu'au temps du style ogival.

La largeur de notre nef principale étant de 13^m, on voit que notre travée, longue de 6^m 36^c, se rapproche beaucoup de la moitié de cette dimension.

Nous avons trois travées de cette longueur dans la nef, une dans le chœur.

La première travée du chœur n'a que 4^m 62^c. Cette diminution de longueur établit une transition harmonieuse entre la largeur des travées ordinaires et le rétrécissement forcé des autres faces du polygone de l'abside, et elle permet aux ogives de cette travée de mieux contrebuter les nervures de la voûte absidale.

La dernière travée du chœur au contraire a 6^m 86^c de longueur, ainsi que la première travée de la nef; dans la dernière travée de la nef la longueur est de 7^m 12^c.

Les vides des travées ont donc une même largeur, de 4 mètres 57 centimètres, excepté pour la première travée du chœur et la travée de la tour. Le premier est moindre pour la raison citée; quant au dernier, son extension résulte de ce que le côté du carré de la tour est réglé d'après la largeur des bas-côtés.

Le rapport du vide au plein dans une travée est de 4^m 57 à 1^m 8, c'est-à-dire que le vide est 2 fois 1/2 plus grand que le plein, ou la longueur totale du pilier : proportion qui, sous le rapport de la légèreté, place notre travée entre les cathédrales de Reims et d'Amiens. Car le vide de la travée de la première ne contient que deux fois la longueur de son pilier, tandis que les vides, à Amiens, ont un peu plus de trois fois la longueur des piliers.

Nous avons eu aussi occasion de remarquer que les maîtres du moyen-âge établissaient en rapport inverse la masse de leurs piliers et de leurs contreforts; c'est-à-dire, qu'en amoindrissant la masse des piliers, ils augmentaient celle des contreforts correspondants, et *vice versa*. C'est pourquoi les contreforts des cathédrales d'Amiens et de Cologne ont une masse très considérable en raison du petit diamètre de leurs piliers. Nous avons cru devoir adopter un terme moyen, parce que la grande masse des contreforts, qui augmente considérablement les frais de construction, nuit toujours beaucoup à l'aspect général extérieur des Eglises.

En harmonie avec cette circonstance, nous avons pensé devoir donner à nos murs une plus grande épaisseur que celle de la cathédrale d'Amiens. C'est ce qui d'ailleurs a été fait à une époque un peu plus reculée que celle de la construction de cette cathédrale. Ceci nous a permis d'assigner plus de profondeur à nos fenêtres, et de couronner notre monument de trois galeries, ce qui en facilite l'accès dans toutes ses parties.

Nous aurions bien voulu augmenter d'une travée la longueur de notre nef, afin de nous rapprocher davantage de la longueur usitée des grandes cathédrales au moyen-âge. Avec une travée de plus, la façade latérale gagnerait un développement qui augmenterait l'importance de notre église. Cette travée donnerait, à l'intérieur, de la place pour près de 350 personnes, et il resterait encore assez d'emplacement pour le coup-d'œil de la façade principale, à l'entrée de la rue Mazurel.

Toutefois, comme le programme fixe à 110 mètres le maximum de la longueur totale, nous nous sommes bornés dans nos dessins à cinq travées pour la nef, sans compter la travée des tours.

La largeur de la tour se compose de la largeur des bas-côtés, qui est de 8 mètres, ce qui, joint aux épaisseurs des murs nécessaires à la construction, nous donne en totalité 10^m 76. Cette disposition a l'avantage de continuer les bas-côtés sans démanchement, et elle forme d'une manière aussi régulière que possible la première travée. En outre, elle établit une exacte correspondance entre les axes des contreforts et ceux de la nef principale et des bas-côtés; enfin elle nous a conduits à l'établissement très régulier de nos porches, qui ont 4^m 70 de profondeur.

Le programme dit : « La chapelle des fonts et celle des morts devront être placées à l'entrée et suffisamment spacieuses. » Nous avons donc placé ces deux chapelles à l'entrée de l'Eglise, et perpendiculairement aux travées des tours, de sorte qu'elles n'empiètent pas sur les entrées des portails latéraux. Leur grandeur n'étant pas déterminée par le programme, nous avons cru suffisant de leur donner 8^m 80^c de longueur, sur 6^m 60^c de largeur. Cette disposition donne de la place pour une centaine de personnes. La dernière travée de la nef et celle de la tour, en cas exceptionnel, peuvent aussi recevoir du monde; et dans cette prévision nous avons pratiqué de très larges entrées à ces chapelles.

Chacune de ces chapelles est formée de deux travées, dont la première est plus petite, pour profiter des contreforts de la tour, contribuant la poussée des nervures; la travée extérieure est plus grande; elle a ses contreforts à elle. Cette disposition donne aux fenêtres des chapelles les mêmes proportions qu'aux fenêtres des bas-côtés.

Dans les angles formés par ces chapelles et les tours, vers l'orient, nous avons ménagé de grands escaliers à vis, pour faciliter l'accès aux tribunes situées au-dessus des bas-côtés, et au buffet d'orgue placé entre les deux tours. Nous avons suspendu ce buffet d'orgue en encorbellement, comme à la cathédrale de Reims, pour gagner la travée de la nef située entre les deux tours. Outre ces deux escaliers, nous en avons ménagé, dans les contreforts des tours, deux autres plus petits pour le service des sonneurs.

Les dimensions de notre transept dépendent de celles de la nef principale et des doubles bas-côtés du chœur. La croisée et les croisillons ont la largeur de la nef principale, et une longueur égale à la largeur du chœur avec ses bas-côtés. La croisée forme un carré parfait. En général dans les églises du moyen-âge, les côtés qui s'étendent de l'orient à l'occident sont un peu moins larges que ceux qui vont du nord au sud. Néanmoins nous avons préféré le carré parfait, pour donner plus de largeur et d'importance à la façade de notre portail latéral, et plus d'espace aux concours des fidèles.

De nos deux croisillons, un seul, celui du côté nord, se prête au développement d'une façade et d'un portail, celui du sud ayant toute son étendue extérieure occupée par les dépendances de l'église.

Les bas-côtés de notre nef ne continuent pas dans les croisillons, ce qui leur aurait donné trop de largeur, proportionnellement à la longueur de l'église. L'absence de cette continuation nous a empêchés de pratiquer dans notre transept trois portails, comme on en trouve au XIII^e siècle. Toutefois ces trois entrées ne sont pas de rigueur, et ne se remarquent généralement que dans les cathédrales de premier ordre. Nous avons augmenté l'épaisseur du mur de front, pour pouvoir y pratiquer les arcatures et les galeries nécessaires à la communication entre les tribunes de la nef et celles du chœur.

Le croisillon sud, avoisiné par les sacristies du sacristain, du chantre et des enfants de chœur, doit être percé de portes, pour faciliter la communication de ces sacristies avec l'église ; c'est pourquoi nous n'y avons pas placé d'autel contre le mur. D'ailleurs la construction d'un autel en cet endroit est postérieure au XIII^e siècle. Néanmoins, si les besoins de l'église en requéraient un, il serait facile de le pratiquer sans changer les dispositions générales.

Les bas-côtés du chœur sont doubles. Car c'est ici que commence au XIII^e siècle le pourtour des chapelles. Nous avons une grande chapelle au côté nord, dans le bas-côté extérieur. Le bas-côté extérieur du sud sert à la communication entre les sacristies du clergé et le chœur. C'est le motif qui nous a empêchés d'y mettre une chapelle. Restait, au-delà de cette communication, la première travée du chœur ; nous l'avons utilisée pour la construction d'un grand escalier à jour, conduisant aux tribunes qui pourtourment le chœur et le sanctuaire, et d'un autre escalier conduisant à la crypte.

Le programme demande « une crypte sous le chœur, dont les accès seront faciles. » Nous avons pensé que l'accès de la crypte, ménagé par cet escalier, répondrait à cette condition de facilité ; d'autant plus qu'il n'empiétait ni sur les bas-côtés, ni sur le chœur ou le sanctuaire. Enfin, en pratiquant un grand jour dans le couloir qui aboutit au mur d'enceinte, non seulement ce couloir peut être bien éclairé, mais encore il peut communiquer du jour et de l'air à la crypte même.

Quant à la disposition de notre abside avec ses chapelles rayonnantes, nous remarquons que dans plusieurs grandes cathédrales du XIII^e siècle, notamment dans celles de Reims et d'Amiens, il y a deux points de centre de l'abside ; l'un, situé au milieu, entre les deux premiers piliers du chœur, sur l'axe longitudinal de l'église, est le centre auquel aboutissent les nervures ogivales de l'abside ; l'autre, situé également sur cet axe, mais éloigné du premier vers l'Orient, sert à diriger un arc tracé de ce centre, pour obtenir les pans coupés de l'abside, et en même temps l'emplacement de ses piliers et de ses chapelles rayonnantes.

Il résulte de cette disposition que les premières chapelles rayonnantes qui touchent à droite et à gauche aux bas-côtés du chœur, sont moindres en dimension que les autres chapelles situées plus vers l'Orient.

Nous avons mis à profit cette observation ; et, en prenant cinq côtés du décagone pour former notre abside, nos chapelles orientales ont acquis un plus grand rayon, et par suite plus d'extension et d'importance. Non contents de cette extension, comme le programme demande pour la chapelle centrale dédiée à Notre-Dame-de-la-Treille « une plus grande importance », nous en avons étendu la largeur jusqu'à 11 mètres ; et en même temps nous l'avons prolongée de deux travées. Nous avons de la sorte obtenu trois travées, qui for-

ment en totalité 15^m 55, outre l'abside de 7^m 87. La longueur de chacune de ces travées offre à peu près le même rapport avec sa largeur, que celui entre la longueur et la largeur des travées de la nef.

La chapelle de Notre-Dame-de-la-Treille et les autres chapelles absidales sont terminées par trois côtés. C'était souvent l'usage au XIII^e siècle de donner cette forme de clôture aux chapelles, tandis que l'abside est terminée par cinq ou sept côtés du décagone : la cathédrale d'Amiens, entre autres, nous en fournit un exemple. Cette combinaison, dans notre projet, amène une réduction notable des frais de construction, en même temps qu'elle nous offre une direction plus simple et plus régulière des travées de notre chapelle de la Vierge.

Outre « l'importance plus grande » que le programme demande expressément pour cette chapelle, il est une autre idée qui nous a déterminés à cette augmentation de dimension par rapport aux autres chapelles rayonnantes. C'est la pensée qu'on pourrait très bien, comme il était d'usage au moyen-âge, commencer la construction par la partie orientale. Dans ce cas on se servirait, jusqu'à l'entier achèvement de l'église, de la chapelle de Notre-Dame-de-la-Treille, comme d'une petite église provisoire. Enfin, Lille devenant un jour le siège d'un évêché, cette chapelle serait naturellement appelée à servir de chœur d'hiver pour MM. les chanoines.

D'ailleurs plusieurs églises, telles que celle de Saint-Remi de Reims, celle de Gloucester, etc., offrent cette particularité d'une chapelle absidale assez importante pour constituer en quelque sorte une petite église, enfermée dans la grande.

CRYPTE.

Le programme demande « une crypte sous le chœur, dont les accès seront faciles. et qui est destinée à la conservation des saintes Reliques. »

Il nous faut avouer ici que nous ne savons pas précisément si cette crypte sera exclusivement réservée à la conservation des saintes Reliques, ou si l'on veut s'en servir à l'exemple du moyen-âge. comme d'une véritable *sous-église* (qu'on nous passe le mot, littéralement traduit du mot allemand *Unterkirche*), une église à demi-souterraine, rappelant les catacombes des premiers siècles chrétiens, pour y célébrer le service divin en certains jours de grande solennité.

Qu'il nous soit permis de présenter à ce propos quelques observations.

En général la célébration du saint sacrifice dans la crypte n'était plus en usage au nord de la France. au XIII^e siècle, ni même dans la seconde moitié du XII^e. Aucune des grandes cathédrales, dont la construction remonte à cette époque, n'a de crypte, à moins qu'il ne s'en soit trouvée une ancienne sur le même emplacement, et qu'on ne l'ait alors reconstruite ou réparée ; ce qui est arrivé aux cathédrales de Chartres et de Bourges.

Un poète allemand du XIII^e siècle nous dit expressément que l'on s'abstint de construire des cryptes de son temps, parce qu'on les trouvait trop sombres.

Si la difficulté d'éclairer les cryptes et de les aérer convenablement, si l'humidité qui résulte de leur position demi-souterraine et par conséquent de la rareté des rayons solaires qui peuvent y pénétrer, en avaient, dès le XIII^e siècle, fait supprimer l'usage en Allemagne, où les chapelles rayonnantes du chœur ne sont pas le caractère dominant des grandes

églises, il est naturel qu'en France, où cette forme du chœur devient presque exclusive au XIII^e siècle, on devait à plus forte raison s'en abstenir. La grande extension de l'abside avec ses chapelles en rendait la construction très coûteuse et excluait en même temps la possibilité d'aérer et d'éclairer la partie principale de la crypte, c'est-à-dire son centre, situé au dessous du sanctuaire; cette partie n'était plus qu'un sombre caveau, propre seulement à recevoir les tombeaux des morts.

Pourtant comme le moyen-âge n'aimait pas à rompre tout à fait avec la tradition, on trouve bien des cryptes construites au XIII^e siècle, non pas dans les grandes cathédrales du nord de la France, mais seulement dans des églises moins considérables, sans chapelles rayonnantes, ou bien encore dans des chapelles isolées et spéciales. Ces cryptes alors se peuvent bien accorder avec la destination du monument et avec les lois architecturales : ce sont des cryptes bien aérées et convenablement éclairées; des cryptes destinées au service divin dans certaines solennités, et pourvues à cet effet d'un autel de même époque et de même style que le reste de l'édifice.

Dans notre doute sur le sens véritable du programme, et sur l'intention de la commission, d'avoir ou une crypte sombre et seulement destinée à recevoir des saintes reliques, ou une crypte bien éclairée, consacrée, selon les traditions antérieures au XIII^e siècle, à la célébration du saint sacrifice en certains jours solennels, nous nous sommes vus dans la nécessité de présenter deux projets différents : l'un, conformément à la demande du programme, avec une crypte sous le chœur, l'autre plaçant une crypte bien éclairée au-dessous de la chapelle de la Sainte-Vierge.

Dans le premier projet, il était impossible d'éclairer convenablement la crypte, à moins d'élever le chœur et le sanctuaire à une hauteur inusitée, ou bien de donner à cette crypte une étendue égale à celle du chevet entier avec ses chapelles rayonnantes; et même dans ce dernier cas, il faudrait exhausser toutes les chapelles et par conséquent le chevet, afin de pouvoir pratiquer des fenêtres dans le socle des chapelles pour éclairer la crypte; ce qui augmenterait notablement les frais de construction. C'est ce qu'on a fait dans l'église abbatiale de Saint-Denis. Mais il ne faut pas oublier que la crypte de cette église, dès son origine probablement, et certainement depuis une époque très reculée et dans sa forme actuelle, était destinée, non à la célébration du culte, mais à la sépulture des rois de France. On trouve aussi à Chartres un pareil exhaussement du sol intérieur de l'église par rapport à la hauteur extérieure, et un plus considérable encore à Bourges. Mais le chevet de ces deux cathédrales n'est pas entouré de chapelles rayonnantes dans toute sa circonférence. Et cependant la partie de la crypte de Chartres, située immédiatement au dessous du chœur, devait rester sombre; c'est-là, croyons-nous, le motif pour lequel la construction en a été négligée, pour lequel on n'en a pas fait une véritable église souterraine.

Nous avons donné à notre crypte au dessous du chœur et du sanctuaire une étendue égale à ces deux parties de la construction. Pour ne pas perdre le peu de jour dont on pouvait profiter, en pratiquant des soupiraux dans l'exhaussement du sanctuaire au dessus du sol de l'église, nous n'avons fait descendre notre crypte qu'à 6 mètres au-dessous du sol du chœur. Pour donner de l'air et un peu de jour à la crypte, nous avons établi sous la dernière travée du chœur, avant l'abside, un couloir qui traverse l'église dans toute sa largeur. A chaque extrémité se trouve un large soupirail, qui forme un courant d'air suffisant. Au bout du couloir de droite est l'escalier, qui correspond directement avec celui du triforium. On pourrait au besoin en pratiquer un second à l'extrémité du couloir de gauche.

Quant à l'autre système de crypte, où il serait possible de célébrer le service divin, nous projetons de la construire au-dessous de la chapelle de la Sainte-Vierge, en lui donnant a même étendue que cette chapelle. Pour éclairer suffisamment cette crypte, il fallait élever le

sol de la chapelle au moins de 1^m 50^c. Les neuf marches qui conduisent de la charole dans la chapelle, nous donnent la hauteur voulue : ce qui nous permet de pratiquer dans le socle de la chapelle autant de fenêtres éclairant la crypte, qu'il s'en trouve dans la chapelle elle-même, c'est à dire, neuf fenêtres. Les accès de la crypte, placés dans chacune des chapelles avoisinantes, seraient faciles et bien éclairés. La crypte du reste aurait trois nefs disposées comme celles du projet précédent.

L'exhaussement du sol de la chapelle supérieure changeant ses conditions d'établissement nécessite une surélévation générale de cette chapelle : disposition qui nous fait abonder dans le sens du programme, qui réclame pour la chapelle de Notre-Dame-de-la-Treille une plus grande importance. En effet, cette chapelle étant déjà plus large et plus longue que les autres, nous en augmentons encore la hauteur, en alignant sa corniche extérieure avec la corniche des tribunes. Par ce moyen, elle produirait non seulement un effet très harmonieux en elle-même, puisque cette extension de hauteur serait peut-être mieux en rapport avec son extension de surface, mais elle ajouterait encore à l'aspect général et extérieur du monument.

A l'intérieur le peu d'élévation des marches de la chapelle n'empêcherait pas les fidèles de pouvoir, dans les charoles, assister au service divin. En outre, la partie orientale des tribunes, ouverte sur cette chapelle, donnerait encore de l'espace pour un plus grand nombre d'assistants.

Ajoutons, enfin, que cette disposition donnerait à la perspective de l'église un effet magique et imposant pour le spectateur, qui, placé à l'entrée principale, verrait cette ligne de gradations successives commençant au chœur, se continuant au sanctuaire et se terminant à la chapelle orientale, où ses regards s'arrêteraient sur le splendide autel de Notre-Dame-de-la-Treille et sur les grandes verrières peintes qui décorent le fond de son abside.

Toutes ces considérations, pesées mûrement et à diverses reprises, nous ont fait un devoir de présenter, en dehors de notre projet principal, un second projet pour la crypte et la chapelle de la Sainte-Vierge, située au dessus. Ce contre-projet comprend un plan de la chapelle et de la crypte, ainsi qu'une coupe longitudinale de l'une et de l'autre ; et une élévation latérale de la chapelle dans le socle de laquelle sont les fenêtres qui doivent éclairer la crypte.

HAUTEUR.

D'après nos observations personnelles, nous avons reconnu que les hauteurs respectives des églises d'une certaine importance au moyen-âge, forment une série ascendante dont les différents degrés sont marqués :

- 1° Par les constructions byzantines du XI^e et du XII^e siècle dans le Périgord.
- 2° Par le chœur de plusieurs monuments de l'Allemagne du XI^e et du XII^e siècle.
- 3° Par plusieurs cathédrales d'Angleterre, dont le peu d'élévation offre encore un aspect peu imposant.
- 4° Par la cathédrale de Salisbury, par l'église de Sainte-Elisabeth, à Marburg, par l'église abbatiale de Fécamp, etc. (fin du XII^e et première moitié du XIII^e siècle).
- 5° Par plusieurs cathédrales du nord de la France, commencées dans la seconde moitié du XII^e siècle, entre autres celles de Noyon, de Paris, de Chartres, etc.

6° Par la cathédrale de Reims.

7° Par la cathédrale d'Amiens.

8° Enfin par celles de Beauvais et de Cologne, et par la chapelle palatine supérieure de Paris.

Il est incontestable que l'aspect imposant d'un monument dépend en grande partie de son plus de hauteur par rapport à la surface qu'il occupe sur le sol. Ainsi la magnificence de la Sainte-Chapelle de Paris tient surtout à son élévation unique. C'est le désir de donner à leurs monuments ce caractère grandiose et imposant qui a amené les maîtres du moyen-âge, vers le milieu du XIII^e siècle, à tripler les hauteurs usitées au commencement du XII^e; sans doute aussi que la transformation des arcs plein-cintre en arcs aigus a contribué à cette élévation de hauteur. Mais cette raison n'est que secondaire, puisque déjà nous voyons employés les arcs aigus dans la troisième série que nous venons d'indiquer.

On pourrait demander si l'énorme hauteur, par exemple, de la cathédrale de Beauvais, ne dépasse pas les limites de construction raisonnable. Et en effet la nécessité de nouveaux contreforts, qui s'est fait sentir peu après la construction primitive, semble venir à l'appui d'une restriction de ces hauteurs exagérées. Nous trouverons la même conséquence si nous comparons les hauteurs respectives des cathédrales de Cologne et de Reims, la largeur de la nef principale étant dans toutes les deux exactement la même, savoir de 50 pieds romains (notons en passant que le pied romain était la mesure dont se servaient les architectes du moyen-âge).

Le programme, demandant un monument du XIII^e siècle, nous a imposé la nécessité de dépasser les cathédrales commencées au XII^e. Nous n'avons pas voulu, en raison de l'augmentation considérable des frais de construction, et de la limite restreinte de longueur qui nous était assignée, dépasser les proportions de la cathédrale de Reims. Nous l'avons donc choisie et nous avons obtenu un monument d'une élévation de 33^m sous clef, tandis que la série précédente nous aurait donné moins et celle d'Amiens davantage. Il en est résulté qu'ayant à construire un monument dont les données générales sont quelque peu antérieures au XIII^e siècle, et voulant néanmoins nous rapprocher autant que possible de ce qui nous a toujours semblé le sublime des proportions ogivales, nous n'avons pas craint de tenter cette opération peut-être un peu difficile de pousser, en quelque sorte, les conséquences des principes de transition, dont la tribune est un des caractères principaux, jusqu'au point où on les a abandonnées pour entrer dans un système nouveau, celui du XIII^e siècle proprement dit.

Quoique nous ne connaissions aucune tribune fermée dans les cathédrales du Nord qui ont été construites dans le style franc du XIII^e siècle, et que nous ayons vu au contraire des églises où l'on a eu l'intention d'en établir, mais où en continuant la bâtisse, on est revenu de l'idée primitive, comme à Meaux, Rouen, où se trouvent des commencements de tribunes restées inachevées; quelle qu'ait été de plus la raison de cette interruption du projet primitif, nous n'avons pas cru qu'il fût impossible d'appliquer aux données du programme les proportions et le système de construction de la première moitié du XII^e siècle, entièrement affranchis des hésitations de l'époque de transition. Entrant sans crainte dans cette voie, et ne voulant pas néanmoins atteindre les proportions d'Amiens, où cependant la basse nef n'est plus surmontée d'une tribune mais d'un simple triforium, nous avons, pour arriver à ce résultat, et en nous plaçant en avant de Notre-Dame de Paris, qui ferme, pour ainsi dire, l'ère des tribunes, pris exemple de la construction des tribunes de cet édifice, pour nous rapprocher de Notre-Dame de Reims, où les formes nous ont toujours paru résumer la raison et atteindre le sublime de l'art. Sur un bas-côté bien

— 15 —

plus élevé que celui de Paris, et en rapport avec notre hauteur totale, nous avons assis une tribune spacieuse, couverte d'une terrasse comme dans l'édifice cité, et sur la tribune, sans intermédiaire, la claire-voie supérieure qui gagne en hauteur toute la différence d'un toit en appentis à une terrasse.

Nous croyons devoir présenter ici les proportions de notre édifice, dont les parties superposées offrent les hauteurs suivantes :

A. hauteur des bas-côtés, bandeau compris.	13 ^m 2'
B. hauteur de la tribune, bandeau compris.	8 66
	21 66
C. hauteur des piliers au-dessus du bandeau de la tribune, chapiteau compris.	3 22
	24 88
Hauteur totale des piliers. . .	

La hauteur de nos bas-côtés est à peu près égale à la largeur de la grande nef prise de l'axe en axe de ses piliers, et de même égale à la largeur de deux travées de la nef.

La hauteur des arcs de la basse nef a été imposée par celle à donner à l'arc ogival, autrement dit diagonal de la charole. Ces ogives ayant en plan horizontal plus de développement que celles des basses nefs droites, il nous fallait, pour les établir *en arcs aigus* et non *en plein-cintre*, leur donner une hauteur d'au moins 5^m; et cette mesure a dû faire loi pour le reste.

Des 8 mètres restants, nous avons employé 7^m 50^c pour la hauteur de nos colonnes inférieures, socles et chapiteaux compris : hauteur qui est proportionnellement moindre que celle des colonnes inférieures de la cathédrale de Reims, mais qui est, non seulement d'une manière relative, mais aussi d'une manière absolue, plus grande que celle des colonnes correspondantes de Notre-Dame de Paris : ce qui convient à un monument dont le style doit être d'un demi-siècle plus jeune. Les 0^m 50^c qui nous restent sont attribués à l'épaisseur des voûtes.

Les mêmes circonstances qui ont déterminé les hauteurs des voûtes de nos bas-côtés, nous ont aussi donné une hauteur semblable pour les voûtes de nos tribunes, où l'espace à couvrir est le même.

Mais ces tribunes étant un accessoire, les piédroits des piles n'exigent qu'une hauteur bien inférieure à celle des basses nefs. Nous les avons donc simplement élevés à 3^m 15^c, ce qui nous donne en hauteur totale les 2/3 seulement. Et ainsi que cela s'est fait dans beaucoup d'édifices, nous avons sacrifié quelque peu cette partie pour donner à la claire-voie supérieure toute l'importance et la richesse que comportait sa position : soit 6^m 12^c de piédroit, tandis que les fenêtres des bas-côtés n'ont que 4^m 71^c, et celles des tribunes 2^m 89^c pour les mêmes parties.

La hauteur de la grande nef est, sous clef, de 33^m.

L'extérieur présente les dimensions suivantes :

A. Hauteur des bas-côtés, compris la corniche.	13 ^m 2'
B. Hauteur de la tribune, corniche comprise.	8 21
C. Le reste de la nef.	13 "
" Socle.	1 30

Ce qui nous donne pour hauteur totale. . . 35 61

jusqu'à la voie supérieure, du sol de laquelle s'élève le toit, ayant une hauteur perpendiculaire de 44^m.

Les divisions principales des contreforts correspondent aux hauteurs des bas-côtés et des tribunes. Au-dessus de ces contreforts s'élancent de grands clochetons, contre lesquels viennent s'appuyer les arcs-boutants. Dans notre dessin représentant à l'échelle de 0^m 02^m par mètre, deux travées intérieures et deux travées extérieures, nous avons dessiné deux clochetons différents, qui nous paraissent pouvoir également convenir, et dont la différence ne consiste, pour ainsi dire, que dans les frais de construction.

Nous avons pris le parti, d'après les modèles de la cathédrale de Reims et d'Amiens, de supprimer absolument les pleins au droit des fenêtres, de haut en bas et dans toutes les parties. Par là nous avons rompu avec toutes les hésitations de l'époque de transition pour accepter sans réserve les errements du style purement ogival; et, tout en restant fidèles aux données du programme, nous avons largement ouvert l'édifice à la lumière (condition essentielle dans les latitudes un peu brumeuses du nord de la France), formant à tous les points de vue, et sans doute forcément, comme une nouvelle transition entre les monuments auxquels a été appliquée cette dénomination et ceux du XIII^e siècle proprement dits.

M. Violet Leduc développe, dans son *Dictionnaire raisonné d'architecture*, la thèse que la stabilité et la force de la construction ogivale consistent plutôt dans l'équilibre que dans l'épaisseur des masses appelées à supporter et à contrebuter. A ce même point de vue, Moller compare les monuments du XIII^e et du XIV^e siècle aux filets des pêcheurs, dont la force dépend de la quantité de nœuds auxquels il assimile les piles dans l'architecture. Et, en effet, en s'avancant toujours de plus en plus dans cette voie, les maîtres du XIV^e et du XV^e siècle en sont venus à imiter les formes du filet dans les nervures, à tel point qu'on a donné à ces voûtes, en Allemagne et en Angleterre, le nom de voûtes en filet. Ce système n'a pas été seulement appliqué aux voûtes, on l'a suivi même dans la disposition des fondations; et dans quelques monuments de cette époque, à Cologne, par exemple, les grosses fondations des piles sont jointes l'une à l'autre par un mur moins épais, qui correspond aux lignes des filets, reliant les nœuds formés par les fondations des piles.

Il résulte de ces considérations que les constructeurs du moyen-âge étaient parfaitement dans le vrai en supprimant les pleins dans leurs baies, et en rejetant toute la charge sur les piliers et les contreforts.

Dans nos dispositions fondamentales pour les hauteurs, nous avons disposé l'extérieur de manière à accuser franchement la forme intérieure; et nous avons obtenu de grandes lignes horizontales rarement interrompues, au contraire des monuments construits vers le milieu du XIII^e siècle et plus tard, où la ligne horizontale est de plus en plus effacée par la ligne verticale, et où les corniches, autrefois dominantes, sont remplacées par des pignons au-dessus de chaque baie. Nos lignes horizontales dominantes accusent donc la première moitié du XIII^e siècle. Elles sont justifiées par l'exemple de la cathédrale de Reims; et d'ailleurs elles compensent, pour le coup-d'œil, le peu de longueur de notre monument.

Telle est la cause principale pour laquelle nous nous sommes efforcés de continuer autant que possible les lignes de la façade latérale dans le portail nord et dans le grand portail.

En abordant la question des tours, mentionnons tout d'abord que nous avons conservé la hauteur de la nef, pour le soubassement carré sur lequel s'élèvent l'octogone et les flèches des clochers.

Il nous faut remarquer qu'il est bien difficile de trouver une cathédrale du moyen-âge où le corps d'église soit en parfaite harmonie avec les tours. Celles-ci ont généralement eu des proportions antérieures ou postérieures au reste du monument. Le premier cas s'explique par une rapidité du développement architectural plus grande pour les parties nécessaires, telles que le

chœur et la nef, que pour les parties accessoires, comme les tours. Nous citerons à l'appui les cathédrales de Chartres et de Noyon; le second cas résulte de ce que, dans beaucoup de monuments, la tour n'a été ajoutée à la nef que plus tard, et à une époque bien plus récente.

Dans ces circonstances, nous n'avions à choisir qu'entre les tours de Notre-Dame de Paris et celles de la cathédrale de Laon. Ces dernières nous ont en général servi de modèle pour les parties hautes de notre projet, parce que leurs proportions s'accordent mieux avec notre soubassement. Dans cette détermination, nous nous sommes rangés à l'avis de Villart de Honnecourt, qui, en donnant dans son album le plan et le dessin d'une de ces tours, ajoute : *« J'ai esté en mult de tieres. Si côm povés trouver en cest liue, en aucun liu onqs tel tor ne vi có cele de Laó. »*

Le soubassement de nos tours rentre dans les dispositions généralement adoptées au XIII^e siècle : un portail sous chaque clocher, un troisième principal, au milieu. La hauteur des portails correspond à celle des bas-côtés, dans lesquels deux d'entre eux conduisent. Au dessus des portails se trouve un étage correspondant à celui de l'intérieur; puis au-dessus de cette galerie le soubassement des tours se termine par une partie correspondant à la haute nef, dans laquelle est pratiquée la grande rosace habituelle.

Pour former les porches profonds demandés par le programme, il nous a fallu mettre en saillie les parties inférieures des contreforts des tours. Les pignons des portails s'avancent en avant de ces contreforts. C'est ce que l'on faisait généralement au XIII^e et au XIV^e siècle, très probablement afin de couvrir plus d'espace et de gagner ainsi plus de profondeur pour les porches. Voulant économiser les frais, nous n'avons placé de statues ni aux côtés des portails latéraux, ni dans les voussures des trois portails.

Au portail du milieu, nous avons cru convenable de placer les statues des Saints patrons de Lille, de saint Pierre, saint Maurice, sainte Catherine, saint André, sainte Magdeleine et saint Etienne. Les places vacantes pourraient être attribuées aux Apôtres du Nord, saint Eloi, saint Waast, saint Amand, saint Géri. Sur le trumeau du portail central est la Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus. C'est à elle, en effet, qu'est surtout dédiée l'église. Aussi proposerons-nous, pour le tympan du portail principal, des bas-reliefs représentant des scènes de la vie de la Sainte Vierge; tandis que nous avons dessiné dans le tympan des deux portails latéraux des scènes de la vie de saint Pierre, second patron de l'Église.

Pour la grande rosace occidentale nous proposons la représentation de l'Assomption de la Sainte Vierge. Au centre, Marie triomphante; dans les médaillons de la première zone, les parents de la Sainte Vierge, saint Joseph, sainte Anne, saint Joachim, sainte Elisabeth, etc.; et dans les médaillons de la zone extérieure des Anges avec des instruments de musique : celui du sommet porte la couronne.

A côté de la grande rosace, nous avons représenté, vitré, l'étage correspondant des tours; on peut y avoir ainsi de grandes salles, comme celles de Notre-Dame de Paris et de Laon.

Au-dessus de cet étage les clochers prennent la forme octogonale. Les petits côtés de l'octogone sont occupés par quatre tourelles angulaires, carrées à leur premier étage et octogonales au second. C'est ici que les tours de Laon nous ont servi de modèle; car cette forme nous a paru une transition harmonieuse de la partie massive du carré de la tour, à l'élançement de la flèche. Les deux tours sont reliées à leur étage inférieur par une galerie à jour, comme à Notre-Dame de Paris, et dans les cathédrales de Reims et de Laon. La disposition de cette galerie reculant le pignon de la grande nef de toute l'épaisseur de ces tours, l'intervalle est couvert, ainsi que dans les églises citées, par une terrasse en pierre.

— 16 —

Nous avons adopté pour la hauteur des flèches les proportions suivies à Chartres, ce qui nous a donné 39 mètres.

Ainsi nos tours ont :

Hauteur comprise dans la hauteur de l'église.	35 ^m 50
♣ de l'octogone.	22 50
♣ de la flèche (fleurons compris).	39 "
Hauteur totale.	97 00

Le porche du portail nord, dont la disposition diffère de celle du portail principal, présente néanmoins trois ouvertures ogivales, surmontées de pignons : l'arc et le pignon du milieu y sont plus importants que les arcs et les pignons des deux côtés. Aussi nous n'y avons pas mis de statues, nous y avons placé seulement des bas-reliefs, représentant, selon les traditions symboliques du moyen-âge, le *Dernier Jugement*.

Nous réservons le tympan du milieu exclusivement au grand Juge, entouré de son céleste cortège d'anges et de Saints. Nous plaçons les Justes à sa droite, dans le tympan et le piédroit de l'ouverture latérale droite ; et les maudits, avec l'Enfer qui les reçoit, dans le tympan et le piédroit de l'ouverture gauche.

Une galerie semblable à celle de la façade principale domine les trois ouvertures. Au-dessus s'élève une autre petite galerie, qui rompt partiellement le niveau et dont le démanchement donne à la rosace son développement normal. Nous proposons pour sujet de cette rosace : au centre le Christ bénissant le monde ; dans les médaillons de la zone intérieure, les douze Apôtres ; et dans ceux de la zone extérieure les Prophètes et les Pères de l'Eglise. Dans la rosace opposée du croisillon sud, il conviendrait de représenter la Création du monde, avec Dieu le Père au centre, entouré de ses créatures, dans les cercles intérieurs et extérieurs.

Des galeries, continuant celles de la grande nef, surmontent les rosaces, et sont elles-mêmes surmontées de tourelles et de pignons, au-dessus desquels s'élève la flèche du milieu, construite en bois.

La hauteur de cette flèche, située à l'intersection des bras de la Croix, est de 40^m 50^c, sans compter la Croix et le Coq. Ainsi, nous avons pour hauteur totale dans le milieu du monument :

Hauteur de l'église.	35 ^m 50 ^c
♣ de la flèche en bois, avec le comble	40 50
Hauteur totale.	76 00

On remarquera peut-être que tout en conservant la silhouette en quelque sorte traditionnelle des flèches en bois, la nôtre s'en éloigne sous le rapport de la construction ; car on n'y trouve pas le luxe d'ogives et de gables, pénétrant les uns dans les autres, qui se fait remarquer dans celles que l'on connaît et qui datent généralement du XIV^e siècle. Nous avons cherché à appliquer les formes ogivales aux conditions essentielles d'une bonne charpente ; et notre flèche a été nécessairement privée des ornements et des détails naturellement applicables à la pierre. Nous avons cherché des inspirations dans les manuscrits contemporains, et nous avons cru qu'il valait mieux peut-être s'aventurer un peu, que d'affubler le transept de notre église d'un clocher d'une époque postérieure.

DEUXIÈME PARTIE.

AMEUBLEMENT.

En général, comme l'a fort judicieusement observé M. Le Maistre d'Anstaing pour l'orfèvrerie, dans sa *monographie sur la chasse de saint Eleuthère au moyen-âge*, c'est toujours l'architecture qui caractérise le style de chaque époque; les autres arts, et surtout la sculpture et la peinture, sont en retard sur elle, et ne la suivent l'un après l'autre qu'à une certaine distance. Cette succession a été remarquée à toutes les époques. Aux temps Égyptiens, l'architecture enfante la sculpture et celle-ci la peinture. Il en a été de même chez les Grecs, puis au moyen-âge.

Aussi, afin de rester dans le vrai et de se montrer conséquent, il nous a paru que l'ornementation et surtout l'ameublement d'un projet complet, devaient toujours accuser un peu de retard sur le caractère du monument lui-même.

Nous avons donc cru obéir à un sentiment de vérité et d'harmonie en nous laissant guider par ces considérations. Mais ce parti, pris et accepté franchement, ne devait pas faciliter notre tâche. Les meubles du XIII^e siècle sont rares, et à part les objets de serrurerie qui, par leur nature, ont dû nécessairement mieux résister à l'action destructrice des hommes et du temps, le reste a été successivement remplacé par les modes qui se sont produites à chacun des siècles suivants.

Jésus-Christ, en mourant sur la Croix, s'était écrié : *Consummatum est*. En effet, le sacrifice de la Croix était l'accomplissement de la loi et des prophéties, la régénération de l'homme et la fondation du christianisme. Aussi la Croix est le symbole de la religion du Christ. C'est pourquoi nous proposons de représenter dans les verrières du sanctuaire toutes les allégories de l'Ancien et du Nouveau Testament qui symbolisent ce grand sacrifice. Nous y retracerons les diverses scènes de la Passion, ainsi que la dernière manifestation du Christ au jour du jugement.

Ainsi, encore le dallage historié de notre sanctuaire, dont nous donnons plus loin la description détaillée, reproduit les différents traits de la vie du Seigneur et surtout sa Passion.

Le maître-autel est le point capital et la partie essentielle de toute église. Aussi nous avons voulu donner au nôtre toute la magnificence et toute la richesse d'ornementation que comporte le style du XIII^e siècle.

AUTEL.

Aux termes du programme, l'autel doit être « en pierre peinte, surmonté d'un tabernacle et d'une exposition permanente : le tout recouvert par un *ciborium*. »

Si l'on trouve de fréquents exemples d'autels en pierre peinte, d'un autre côté nous n'avons pu constater en France l'existence d'aucun *ciborium* du XIII^e siècle, ni d'une date antérieure. Nous avons dû, pour répondre au programme, tout en restant dans les traditions du XIII^e siècle, chercher dans les sculptures des cathédrales de cette époque, où nous en avons trouvé plusieurs motifs qui, naturellement, nous ont servi de guides. Nous avons rapproché leurs données de celles des édicules de ce genre qu'on trouve encore fréquemment en Italie, et qui remontent à la même date. C'est dans ce rapprochement que nous avons puisé les éléments de notre projet.

Quatre colonnes en marbre, avec bagues évidées et sculptées dans la masse, et cantonnées dans leur partie supérieure de quatre colonnettes plus petites, supportent une voûte ogive qui forme ciel au-dessus de l'autel. La richesse et le nombre des parties croissent à mesure que l'édifice s'élève, et viennent s'épanouir au sommet pour supporter la voûte de l'édicule. Franchissant dans ces compositions secondaires les limites que la raison et les règles de l'art ont imposées dans les édifices, nous n'avons pas craint d'imiter les modèles en suspendant sur de légers soutiens une voûte assez spacieuse, et de maintenir l'écartement par des barres de fer qui deviennent un motif de décoration.

Sur le fronton principal du *ciborium*, nous avons représenté la *Divine Liturgie*; cette admirable conception par laquelle le moyen-âge symbolise le grand sacrifice. C'est la messe célébrée par Jésus-Christ lui-même, et selon la belle expression de M. Didron, la *Messe dans le Ciel*. Le Christ est debout devant l'autel, béussant les assistants. Grand-prêtre de l'ancienne Loi comme de la Loi nouvelle, il porte le rational (1) d'Aaron et la tiare de saint Pierre. De chaque côté sont deux anges, avec les instruments qui vont servir au divin sacrifice, l'encensoir, le missel, la patène et la nappe. Dans les arcs doubleaux sont des anges qui assistent à la messe et qui adorent Dieu, s'offrant lui-même en sacrifice. Sur les colonnes même du *ciborium*, nous avons placé des anges qui portent les instruments de la Passion.

Ils forment l'*avant-garde* de la religion nouvelle; ils portent les objets qui caractérisent le nouveau culte. Ils ne sont pas de l'ornementation pure; ils ont un rôle essentiel et une

(1) Le rational, ce symbole de l'ancien sacerdoce, se retrouve au moyen-âge non seulement sur la poitrine du Christ, mais même sur celle des archevêques de Reims, qui le portaient à l'église : « D. D. archiepiscopus, dit l'ordre de réception de Guillaume Fillastre. *parat se ad missam cum pallio et rationali.* »

signification toute symbolique. C'est pourquoi nous avons donné à leur dimension une proportion plus grande.

L'autel, élevé sur deux marches, se compose d'une table en pierre, portée par une arcade en pierre aussi, dans les vides de laquelle se disposent des panneaux en cuivre repoussé et émaillé. Dans l'arc du milieu est le Christ, et dans les autres, à droite et à gauche, se trouvent les Apôtres. Derrière l'autel s'élève un gradin qui supporte les chandeliers.

Le retable, en pierre sculptée, peinte et dorée, se trouve divisé en cinq compartiments, dans chacun desquels nous avons retracé des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui symbolisent l'Eucharistie. Ainsi nous avons à partir de la gauche :

1° *La Pâque*. Les Hébreux, en costume de voyage, les reins ceints, un bâton à la main, suivant la loi hébraïque, mangent l'Agneau pascal, figure de l'Agneau de Dieu ;

2° *Les Israélites recueillant la manne tombée du Ciel*, symbole du pain de vie ;

3° Au centre, la *Cène*, réduite à sa plus simple expression, le Christ, saint Jean et deux apôtres ;

4° *Moïse frappant le rocher*, d'où jaillissent des sources d'eau vive ;

5° *Elie couché dans le désert, et nourri miraculeusement par un ange*.

Restent le tabernacle et l'exposition permanente demandée par le programme.

Ici nous avons rencontré une double difficulté.

Au XIII^e siècle le culte de l'Eucharistie n'avait pas cette extension et cette pompe qu'il a reçues postérieurement. L'usage même des tabernacles remonte au concile de Latran, en 1215, selon l'opinion de J.-B. Thiers : *Tum primum cœpere in templis parare tabernacula, thecas et œdiculas quibus incluserunt sacramentum*. « Cet usage, dit M. l'abbé Poussin (*Etudes sur les objets nécessaires au culte pendant le XIII^e siècle*), ne fut pas d'abord général. » *In quibusdam ecclesiis*, écrit un célèbre liturgiste du XIII^e siècle, Durand de Mende, *super altare collocatur arca seu tabernaculum in quo corpus Domini et reliquæ ponuntur*. Ces tabernacles se plaçaient sur l'autel, ou à côté dans la muraille. Ils étaient très petits et très simples de forme. Ce ne fut qu'au XV^e siècle qu'ils devinrent, en quelque sorte, le rendez-vous de toutes les richesses et de toutes les magnificences de l'art.

Quant à l'exposition permanente, elle n'existait pas encore à cette époque. Ce n'est qu'un peu plus tard que la fête de l'Eucharistie a été, dans quelques localités d'abord, et ensuite dans tout le monde catholique, célébrée avec cette pompe et cette solennité qui en ont fait la merveille des fêtes chrétiennes. Aucun monument contemporain ne pouvait donc nous servir de modèle.

Pour concilier les exigences de la liturgie actuelle avec les traditions du moyen-âge, nous avons réservé toute la richesse d'ornementation à l'exposition permanente, et nous n'avons placé sur l'autel qu'un tout petit tabernacle, suffisant pour les besoins du culte, mais dont les dimensions excluent toute ornementation.

Nous avons profité de la hauteur donnée par le degré des chandeliers pour y creuser ce tabernacle sans rompre le retable.

Si l'on nous objecte qu'il devient alors impossible au prêtre, qui est à l'autel, d'atteindre à l'ostensoir, nous répondrons que le prêtre ira le chercher, quand il sera besoin, par un escalier portatif placé derrière l'autel, selon l'usage encore en vigueur dans plusieurs églises, et notamment à Rome, à Besançon, à Amiens, etc.

Cette exposition se compose d'un édicule à jour et en cuivre doré, qui encadre et protège l'ostensoir. Elle est surmontée par un Christ en Croix, avec la Sainte Vierge et saint Jean. Nous en avons pris le motif dont l'album de Villart d'Honnecourt.

La tradition, sous le *ciborium*, suspendait des couronnes offertes par la munificence des grands. Nous avons cru devoir compléter la décoration de notre autel en les faisant figurer. Nous en avons emprunté le modèle à Aix-la-Chapelle et à Reims.

Quant aux dimensions du *ciborium*, elles sont en rapport direct avec celles de l'église.

VITRAUX.

Dans les cinq vitraux de l'abside, nous proposons de représenter :

- 1° Dans celui du centre, le *Christ triomphant* de l'Apocalypse;
- 2° Dans le suivant, à gauche, la *Passion*; les grands médaillons figureraient la Passion même, et les petits, les scènes correspondantes de l'Ancien Testament;
- 3° Dans la verrière de droite, le *Dernier Jugement*;
- 4° et 5° Enfin, dans les deux autres verrières de l'abside, deux paraboles symbolisant le triomphe du Christianisme, notamment celle du *Mauvais riche et de Lazare*, et celle du *Samaritain*, ou celle de *l'Enfant Prodigue*.

Nous proposons pour les six verrières du chœur les douze Apôtres : chaque vitrail contiendrait deux Apôtres debout, et au dessous seraient assis les deux Prophètes correspondants.

Nous donnons, dans notre série de dessins, un de ces vitraux au dixième de l'exécution. Il représente les *Apôtres saint Pierre et saint Jacques le Majeur*, avec les *Prophètes Isaïe et Jérémie*.

Pour les verrières de la grande nef, nous proposons la même disposition de figures que pour le chœur, disposition qui est celle de la cathédrale de Reims. Les personnages qui nous semblent le mieux convenir, seraient les principaux SS. Pères, les Apôtres du nord de la France, et au dessous les Patriarches et même, comme on en trouve de nombreux exemples au XIII^e siècle, les Sybilles de la Grèce et de Rome.

Pour les grisailles des vitraux des bas-côtés et de la tribune, nous en donnons, dans notre dessin des travées, des modèles à l'échelle de 0^m 02^e par mètre.

Nous ne savons pas à quels saints les chapelles rayonnantes seront dédiées; c'est pourquoi nous ne pouvons proposer de sujets pour les vitraux. Il en est une qui sera consacrée au second patron de l'église, à saint Pierre. Les vitraux devront représenter l'histoire de cet apôtre.

Quant à la chapelle centrale, dédiée à Notre-Dame-de-la-Treille, les vitraux devront retracer la vie de la Sainte Vierge. Dans les deux principaux médaillons des sept premiers vitraux, on pourrait représenter une des sept joies et une des sept douleurs; les deux autres contiendraient la représentation des miracles opérés spécialement par Notre-Dame-de-la-Treille.

DALLAGE ET CARRELAGE.

Le programme nous imposait l'obligation de présenter un dallage en pierre historié, suivant le système de l'incrustation du mastic coloré dans la pierre dure. Pour répondre à cette donnée, nous avons consulté ce que nous-mêmes avons pu recueillir dans le cours de nos études, et ce qui a été publié sous ce rapport.

Les différents systèmes de dallage historié, usités au moyen-âge, peuvent se résumer dans trois catégories :

- 1° Les dalles gravées d'un trait continu, rempli de plomb ;
- 2° Les dalles ornées d'un dessin semblable, où le plomb est remplacé par un mastic de diverses couleurs ;
- 3° Les dalles dans lesquelles se dessine un sujet de la couleur de la pierre, se détachant sur un fond évidé, et rempli de mastics de diverses couleurs.

Nous avons cherché à utiliser ces différents systèmes pour obtenir plus de variété et de richesse. L'emploi exclusif de ces sortes de dallage dans le chœur et le sanctuaire devant coûter un prix considérable, nous avons cru possible de combiner, dans un agencement étudié, les dalles ornées avec des parties de dallage ordinaire. Le chœur était la partie la moins importante à décorer, tandis que le sanctuaire demandait une grande richesse. Dans le premier, nous avons disposé sur trois lignes longitudinales deux séries de motifs en dalles plombées, qui sont moins coûteuses et produisent moins d'effet, et entre elles l'*Arbre symbolique de Jessé*, formé de grandes dalles à linéaments colorés, et de parties plus petites qui en font ressortir la disposition.

Cette décoration occupe le milieu du chœur, comme étant la partie la moins fatiguée. Elle est cantonnée à droite et à gauche, le long des stalles, d'un dallage plus ordinaire, en compartiments de pierre, de différents tons assortis.

Nous avons rassemblé dans le sanctuaire toute la richesse que nous a permise l'imitation des modèles. Trois cercles concentriques, réunis par des espèces de meneaux de marbre, en forme de rosaces, sont formés de dalles de la troisième catégorie, où les sujets, gravés sur la pierre, se détachent sur un fond de mastic coloré.

Nous avons cru qu'il serait sans doute d'une sage économie, et peut-être d'un effet satisfaisant, de ne point couvrir complètement le sol de notre sanctuaire de dalles entièrement travaillées. Nous en avons séparé les différentes zones par des dalles de marbre ou de pierre, de teintes appropriées, et nous l'avons entouré d'une bordure semblable. Nous avons tenté d'obtenir, par ces dispositions, du chœur au sanctuaire, une succession de couleurs et de travail d'une certaine simplicité, qui peut arriver à réaliser la richesse d'ornementation la plus complète.

Un quatrième système de dallage, moins usité peut-être en France qu'en Angleterre, et d'une époque un peu récente par rapport à l'âge de l'église, nous a permis d'incruster, au centre de notre rosace, la figure de Notre-Seigneur, gravée sur une plaque de cuivre. Les chapiteaux, les bases des meneaux de la rosace sont aussi formés de plaques de cuivre ajustées entre les différentes dalles. L'autel est devenu naturellement comme le résumé de tout notre dallage. Tous ces systèmes y sont en quelque sorte représentés. Sur les marches se dessinent des bordures en matières colorées. Le pallier central est formé d'une large plaque de métal, avec incrustations de mastic de couleur.

Nous croyons utile de présenter les considérations qui nous ont guidés dans le tracé géométrique du dallage; l'espace à couvrir étant, par ses dimensions de hauteur et de largeur, une espèce de projection horizontale du profil de la grande nef, avec le sanctuaire au sommet, comme une rosace; les couleurs et la richesse des matières que nous voulions y semer, rappelant l'éclat des vitraux; il nous a paru qu'il serait peut-être judicieux de profiter de ces rapports et de projeter en quelque sorte, sur le sol du sanctuaire, la grande rose du portail.

Les moyens d'exécution et la forme de l'appareil étudiés, nous avons fait notre travail en nous guidant sur cette donnée fondamentale que le dallage peut rappeler une rosace réelle de pierre, comme la décoration d'une pierre tombale ressemble à un édicule véritable, c'est-à-dire avec les exagérations de formes, les hors d'aplomb, les raccords ingénieux des gables et des arcatures, l'allure plantureuse des chapiteaux et des crochets, enfin avec toute la liberté d'ornementation et de composition sévèrement bannies par l'architecture elle-même, mais si heureusement mises à profit par les artistes du XII^e et du XIII^e siècle dans l'exécution des dallages et des pierres tumulaires.

La composition, au point de vue de l'histoire et du culte, nous semble répondre à une pensée poétique et religieuse à la fois. Le chœur peut être assimilé au Temple de l'ancienne loi; le sanctuaire en est la transformation, il est l'Eglise de la nouvelle alliance. C'est pourquoi sur toute la longueur du chœur s'élançait l'arbre généalogique de Jessé, portant sur ses rameaux les ancêtres du Christ et venant s'épanouir en rosier mystique dans le sanctuaire.

Notre dallage historié se compose donc de deux parties: la rosace du sanctuaire, divisée en deux zones, et le dallage du chœur. Dans les vingt-sept médaillons de la rosace est l'histoire du Christ; les vingt médaillons du chœur contiennent vingt scènes de l'Ancien Testament, dont les sujets se rapportent avec vingt des médaillons du sanctuaire. Voici la série de ces médaillons:

NOUVEAU TESTAMENT.

1. L'Annonciation.
2. La Visitation.
3. La Nativité.
4. L'Adoration des Bergers.
5. L'Adoration des Mages.
6. La Circoncision.
7. La fuite en Egypte.
8. Le Christ parmi les Docteurs.
9. La Résurrection de Lazare.
10. L'Entrée triomphante du Christ à Jérusalem.
11. Les Marchands chassés du Temple.
12. La Cène.
13. Le Christ au Jardin des Oliviers.
14. L'Arrestation du Christ.
15. Le Christ devant Caïphe.
16. Le Christ devant Pilate.
17. La Flagellation.
18. L'Ecce Homo.

ANCIEN TESTAMENT.

1. Eve et le Serpent.
2. Le Buisson ardent.
3. La Reine de Saba.
4. La Circoncision d'Isaac.
5. Le Jugement de Salomon.
6. Le Fils de la veuve ressuscité par Elie.
7. Entrée de David à Jérusalem avec la tête de Goliath.
8. Héliodore chassé du Temple.
9. Le Sacrifice de Melchisédech.
10. La Prière de Moïse.
11. L'Accusation de Joseph devant Pharaon.
12. Joseph en butte aux railleries de ses frères.

- | | |
|--|--|
| 19. Le Portement de la Croix. | 15. Isaac porte le bois du Sacrifice. |
| 20. Le Crucifiement. | 14. Le Sacrifice d'Isaac. |
| 21. Le Christ brisant les portes des Limbes. | 15. Samson emportant les portes de Gaza. |
| 22. Descente de la Croix. | |
| 23. La Sépulture. | 16. Jonas englouti par la baleine. |
| 24. La Résurrection. | 17. Jonas vomit par la baleine. |
| 25. L'Ascension. | 18. Elie enlevé sur un char de feu. |
| 26. La Pentecôte. | 19. Moïse recevant la Loi. |
| 27. Le Dernier Jugement. | 20. L'homme qui n'a pas de robe nuptiale, chassé du banquet. |

Pour la correspondance des scènes de l'Ancien Testament avec celles de la vie du Christ, nous nous sommes servis des indications données par les RR. PP. Martin et Cahier, dans leur *Monographie des vitraux de la cathédrale de Bourges*, et par plusieurs articles des *Annales archéologiques*, notamment par celui qui traite de la *Procession dramatique de Béthune* (t. x).

Nous renverrons aussi à ces Annales ceux qui pourraient nous objecter la défense, faite par saint Bernard, de représenter, sur les dallages, les images des Saints, pour qu'ils ne soient pas exposés à être foulés aux pieds. « Le moyen-âge, dit M. Didron (*Ann. archéol.*, t. x. 2^e liv., p. 68), savait qu'un pavé n'était pas un autel, et qu'un ange peint sur un carreau était un simple ornement bien plutôt qu'un ange. Le moyen-âge eut le sens simple et droit, et c'est à ce bon sens que nous devons ses carrelages. » Nous pouvons d'ailleurs nous justifier par l'exemple de l'église de Saint-Omer, où, devant l'autel, se trouve figurée la *Mort de la Sainte Vierge*, auprès de ceux qui, comme Vincent de Beauvais, défendent, par respect pour le Christ et la Sainte Vierge, de les représenter sur le pavé.

Quant à l'ordre des scènes, dans nos médaillons de la rosace, nous avons alterné les sujets pour réunir au milieu et devant l'autel les scènes les plus imposantes, telles que la *Passion*, l'*Ascension*, la *Pentecôte* et le *Dernier Jugement*.

Outre ces quarante-sept sujets, nous avons figuré, devant l'autel, dans un médaillon, le *Couronnement de la Sainte Vierge*, et dans l'autre *Saint Pierre recevant les clefs*; ces deux scènes nous semblent les plus importantes dans la vie des deux patrons de l'Eglise.

Le médaillon du centre de notre rosace est occupé par l'Image du Christ triomphant, tenant le globe dans sa main gauche et bénissant de la droite.

Entre le sanctuaire et le chœur se trouvent deux grands et quatre petits médaillons. Les deux premiers représentent l'*Eglise triomphante* et la *Synagogue vaincue*. Dans les quatre petits sont les *Animaux symboliques des quatre Evangélistes*.

Les vingt scènes de l'Ancien Testament, qui forment le dallage du chœur, sont disposées en deux séries de dix médaillons, entre lesquels se développe l'*Arbre généalogique de Jessé*.

Nous n'avons pas la prétention, dans notre dessin du carrelage, de donner complètement aux figures le caractère du XIII^e siècle. La petite échelle et le nombre des personnages, qui dépasse deux cents, nous en ont empêchés. Aussi, ne doit-on juger cette planche que sur l'ensemble de la composition archéologique du dallage. C'est pourquoi nous présentons en même temps une partie étudiée au dixième de l'exécution, afin de faire voir comment nous envisageons la reproduction dans le style du XIII^e siècle. De même nous croyons pouvoir renvoyer à cet égard à notre modèle de vitrail.

Quant à l'ornementation générale, le dallage n'étant nullement assujéti aux règles sévères de l'architecture, nous avons cru pouvoir agir avec plus de liberté. Aussi, n'y trouve-t-on aucune uniformité de chapiteaux, ni rien dans leur forme qui accuse leur destination habituelle; partout nous avons cherché à donner aux ornements le plus de variété possible. Nous en avons puisé les motifs dans les ornements de vitraux et de pierres tombales du XIII^e siècle.

D'après l'importance toute particulière qui doit être donnée à la chapelle de Notre-Dame-de-la-Treille, nous y avons placé un dallage historié, d'une certaine richesse, en rapport avec celui du sanctuaire et du chœur. Les médaillons pourront retracer soit la vie de la Sainte Vierge, soit les miracles de Notre-Dame-de-la-Treille. Dans la partie de cette chapelle qui sera livrée au public est un simple dallage en pierre, formé par certaines combinaisons polygonales. Pour les autres chapelles, qui sont beaucoup moins fatiguées par la circulation, nous avons cru qu'on pourrait très-bien employer les carrelages en terre cuite émaillée.

La chapelle de Saint-Pierre a, dans son sanctuaire, un pavage en mosaïque, dans le genre de ceux qu'on remarque à Saint-Denis. La partie livrée au public est dallée comme la partie correspondante de la chapelle de Notre-Dame-de-la-Treille.

Nous nous sommes inspirés, pour les combinaisons de ces carrelages, des beaux modèles publiés par les Revues archéologiques les plus estimées, telles que celles de M. Didron et de P. Martin. Dans la seconde chapelle de la partie gauche de l'abside, nous avons imité le magnifique carrelage de Saint-Pierre-sur-Dive, où une grande croix de pierre se dessine au travers de l'ensemble.

MOBILIER

(AMBONS, STALLES, CONFSSIONAL, ETC.)

Suivant la demande du programme, nous devons encadrer le chœur d'une clôture en fer forgé, et disposer à l'entrée deux ambons pour la lecture de l'évangile et de l'épître. Nous avons cru pouvoir déduire de cette disposition d'ambons, une clôture de l'entrée du chœur qui rappellerait les jubés. A ce point de vue, nous avons donné à la clôture une certaine importance et un caractère qui se rapproche de la silhouette des anciens jubés, et nous n'avons pas hésité à disposer la porte triomphale avec toute la richesse de développement dont elle est susceptible. Ce principe nous a amenés naturellement à encadrer la clôture en fer dans des arcatures de pierre, qui leur donnent plus de richesse et rappellent ce que l'on voit à Cologne et ailleurs.

Si cette clôture paraissait avoir trop d'importance et semblait masquer la vue de l'autel, elle pourrait se justifier en ce qu'elle rappelle la disposition du XIII^e siècle, où les chœurs étaient complètement fermés. Ces ambons sont en pierre, comme la clôture. Les escaliers qui y conduisent sont à jour et en bois très léger.

Les stalles, comme tout le reste de l'ameublement, accusent, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, un caractère un peu antérieur au reste du monument. Nous avons placé dans le chœur un siège de l'évêque, conformément au nouveau Rituel. Ce siège est en pierre, selon la tradition, et le couvre-chef en bois. Les stalles n'ont pas de couvre-chef: elles sont en bois; la chaire est en pierre, excepté l'abat-voix.

La chapelle de Notre-Dame-de-la-Treille, vu son importance et sa destination toute spéciale, est pourvue d'un mobilier complet : elle a des stalles, comme le chœur, et une chaire à prêcher. L'autel se compose d'un édicule imposant, à l'étage supérieur duquel est assise, sur une estrade, et dans le treillage traditionnel, la statue miraculeuse de Notre-Dame-de-la-Treille. Nous l'avons décorée avec tout le luxe de peinture usité au XIII^e siècle.

Nous présentons un modèle de confessionnal, exécuté d'après les données générales que nous avons exposées plus haut. On y remarque l'absence complète des gables et des arcatures, qui sont le propre des constructions en pierre.

PEINTURE.

Les nombreux exemples de monuments du Moyen-Age, les uns encore intacts, les autres plus ou moins dégradés, ou défigurés en partie depuis la Renaissance, nous ont permis d'étudier les deux systèmes de décoration employés à cette époque.

Le premier, qui consiste dans les décorations polychromes plus riches, mais plus coûteuses, est assurément le plus connu. C'est celui dont, entre autres, la Sainte-Chapelle de Paris et la cathédrale de Cologne nous offrent de remarquables exemples. Dans ces monuments, la totalité des surfaces de pierre des membres d'architecture est couverte de peintures et de dorures, dont la richesse est appropriée au plus ou moins d'importance des parties qui les ont reçues.

Le second système, beaucoup plus modeste, mais plus général, quoique moins connu, peut être regardé comme une espèce de badigeon, employé comme le badigeon d'une autre époque, pour couvrir d'une teinte plus uniforme les différentes sortes de matériaux que peuvent renfermer les constructions. Il est formé généralement d'une couche de chaux et de sable d'une finesse extrême, colorée par des ocres jaunes ou rouges, ou par du noir, ou enfin par la combinaison de ces trois teintes qui donnent le bleu et le vert de nuance un peu grisâtre. Ce badigeon paraît avoir été employé en teintes solides et foncées sur les parties saillantes et les moulures, tandis que les surfaces planes étaient couvertes d'une teinte uniforme plus légère, généralement jaune ou couleur de pierre. Sur ces couches de badigeon, on peignait un appareil rappelant à peu près exactement le système de construction qu'elles faisaient disparaître, et formé d'un ou de plusieurs traits de couleur différente.

Nous avons, dans notre décoration, tiré parti de ces deux systèmes. Le dernier a naturellement pris place dans la nef, où il dissimule la différence des matériaux employés par raison d'économie dans la construction. Les faisceaux de colonnes, les nervures, les cordons ont reçu des tons rouges et gris-bleuâtre, qui nous ont paru accuser la solidité. Les murs et les tympans de voûte ont été revêtus d'un badigeon en ton de pierre, divisé par des refends. Quant au premier système, nous l'avons réservé pour le sanctuaire, et pour la chapelle de Notre-Dame-de-la-Treille, qu'il nous a paru indispensable de décorer d'une façon somptueuse.

L'emploi de ces deux systèmes nous a permis de donner à notre église une décoration en harmonie avec le style de l'église et avec les couleurs des verrières, une décoration où l'économie n'exclut pas la richesse.

 APPENDICE.

DÉPENDANCES.

Les dépendances de l'église sont divisées en deux parties, l'une destinée au clergé, l'autre au personnel de l'église. Les bâtiments qui leur sont affectés se groupent autour d'un cloître, le long duquel règne un couloir ou préau couvert, établissant entre eux une communication générale, et ayant une largeur suffisante pour permettre au personnel de se ranger dans l'ordre indiqué par les exigences liturgiques. La porte principale du cloître fait face à l'entrée du chœur. A gauche, près de l'entrée, se trouve la sacristie des prêtres. Vient ensuite la salle destinée au prédicateur, puis trois petites pièces à l'usage de l'évêque. La principale communique avec la grande salle d'assemblée, qui fait face à la porte principale conduisant à l'église.

A gauche se trouve la sacristie proprement dite, avec une entrée sur le cloître et deux sur l'église. Près de cette sacristie, dans le couloir longeant l'église et formant l'un des côtés du préau, sont les sacristies des chantres et des enfants de chœur; cette dernière prend ses jours sur le cloître, ce qui en facilite la surveillance au clergé. A la suite est la salle des catéchismes et des conférences, dont les dimensions extérieures n'ont pas moins de 20^m sur 9^m 60^c. Cette salle a deux entrées: l'une donnant sur le côté du cloître qui communique directement avec l'église par une porte placée dans l'axe de la croisée; l'autre s'ouvrant sur la rue, afin que les réunions puissent avoir lieu sans qu'il y ait besoin de passer par l'église.

A cette grande salle, dans la partie à droite du cloître, est une aile qui joint la salle d'assemblée. Là se trouvent l'escalier conduisant aux caves ou bas-celliers, puis des lieux d'aisances, et enfin une petite pièce pouvant servir de décharge, ou peut-être d'annexe à la salle d'assemblée. Les caves ou bas-celliers, qui communiquent entre eux par des corridors, auront une étendue plus ou moins grande, en raison des besoins. Dans l'un d'eux se trouve l'établissement d'un calorifère, dont l'emplacement central permet de chauffer toutes les dépendances de l'église.

Enfin, sous la sacristie des chantres et des enfants de chœur, sont pratiquées deux grandes caves qui, par la construction d'un escalier, pourraient très bien communiquer avec la sacristie proprement dite.

Pulszky Károly 1892-ben ezt írta az Akadémia épületéről: „... az Akadémia palotája művészi tekintetben méltóan megvalósította a hozzáfűzött reményeket: a hatvanas években Európaszerte emelt renaissance izlésű épületek közt a legelőkelőbbek egyike. Az is bizonyos, hogy a főváros építésében korszakot jelez az Akadémia építési bizottságának határozata, a mely Budapesten létre hozta az első renaissance stílusú palotát, és ezzel megnyitotta hazánkat a modern architektúra legtermékenyebb irányának, a mely azóta csakugyan túlsúlyban maradt építészetünkben. Az Akadémia gyönyörű palotája e szerint reánk nézve ketős jelentőséggel bír: egyfelől a jelen század harmadik negyedének legsikerültebb építési alkotása a fővárosban; másfelől meg legrégebb tagja annak a hosszú palotasornak, mely az egykor szerény, vidékies jellegű Budapestet a jelenkor legszebb városai közé emelte.”¹

Henszlmann Imre közel két évig fáradozott azon, hogy *ne ez az épület* valósuljon meg. Már párizsi tartózkodása idején bekapcsolódott az épület tervezésének előkészítő munkálataiba, hazatérése után pedig ez volt első jelentős közszereplése. Talán nem túlzás azt állítani, hogy nagyrészt az ő fellépésének köszönhető az a komoly politikai szenvedélyeket is felkavaró nyilvános vita, ami a felépítendő palota stílusa kapcsán kibontakozott. Szerepe nemcsak bonyolult és sokrétű – hiszen programot készített, két építészársával együtt² maga is részt vett a pályázaton, ugyanakkor elméleti előadásokkal és cikkekkal agitált a gótikus stílus mellett – de rendkívül ellentmondásos is.

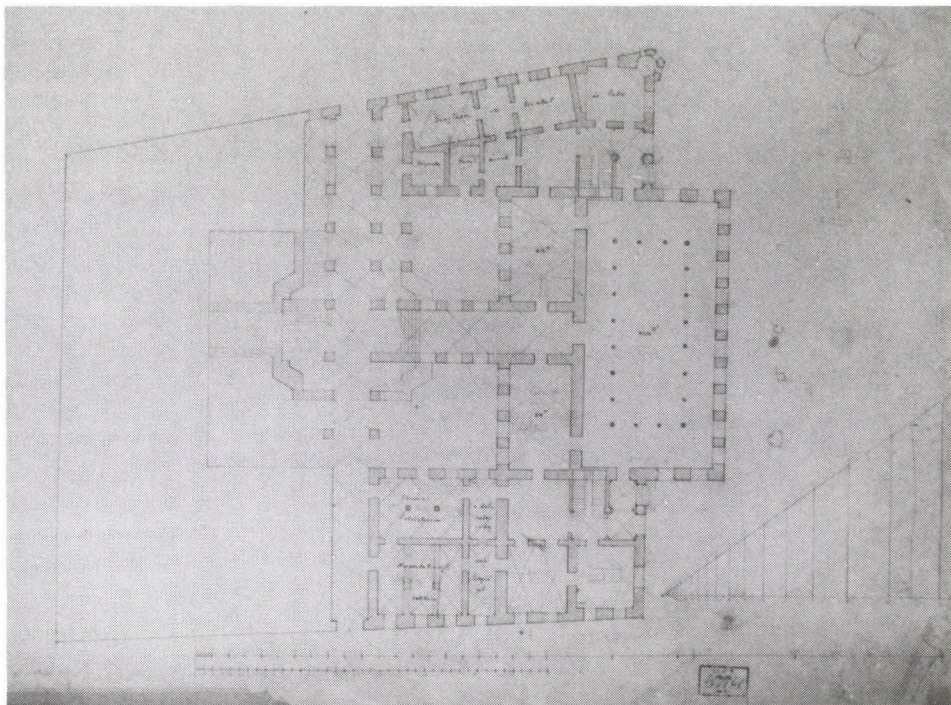
Henszlmann az emigrációban élénk és folyamatos kapcsolatot tartott fenn az Akadémiával, elsősorban Toldy Ferenc titkárral folytatott levelezés formájában.³ Beszámolt kutatásairól, tudósított a párizsi eseményekről, sajtóról, kérésre könyveket, okiratokat szerzett be, illetve másoltatott le stb. Természetesen kezdetől figyelemmel kísérte a palotaépítés itthoni előkészületeit, a közadakozást, a telek kiválasztását. Már 1860 tavaszán felajánlotta, hogy megszerzi a párizsi akadémia új épületrészeinek tervrajzait, ehhez azonban hivatalos megbízást kellett kérnie a magyar akadémiától. Ennek birtokában sem ment azonban könnyen a tervek megszerzése, amint erről Henszlmann 1860. július 26-i párizsi keltezésű levelében Toldy Ferencnek beszámolt. Mégis a „... fődolog megvan, azaz az alaprajz, mennyiben ez magában foglalja az akadémiaépületnek speciális részét, ti. a gyűlések termeit, a könyvtárt, a titoknoki és más hivatalbéli localitást. Ezen rész igen tanulságos arra leginkább, mit nem kell tenni nálunk; másrészt pedig a termék anyagi mértékbeli nagyságára nézve. Ennek nyomán, úgy hiszem, hogy képesek leszünk egy jó programot készíteni, minek kidolgozására ajánlkozom.”⁴ Az építészeti program kidolgozására vonatkozó ajánlatát ekkor már nem először teszi meg Henszlmann, s az nem is marad visszhangtalanul, mert az Építési Bizottmány valóban építészeti tanácsadásra kéri fel, s ily módon mintegy felhívásra, az ügy szolgálatában térhet haza Párizsból.

Amikor 1860 augusztusában Pestre érkezik, már érett elképzelései vannak az épület funkciójáról, alaprajzi elrendezéséről, s több alapvető kérdésben sikerül is módosítania a háromtagú Építési Bizottmány koncepcióját. Többek között ő veti fel, hogy az Akadémia feladata volna a felajánlott Eszterházy gyűjtemény elhelyezéséről gondoskodni, s ezt a palota felépítésével egyidejűleg meg lehetne oldani, ő beszéli rá a Bizottmányt arra, hogy a telek északi részét reprezentatív tereket is magában foglaló bérházzal építsék be, s így könynyítsék meg a kialakulóban lévő zenei, képzőművészeti egyesületek elindulását.

Miután a Bizottmánnyal együtt kidolgozták a terv alapvonalait, Henszlmannt bízták meg azzal, hogy az egyes akadémiai osztályok és bizottságok helyiségigényeinek feltárása után készítse el a részletes programot, amit október 10-én már be is mutatott az Akadémia Igazgató Tanácsának. Az alaprajzi vázlatok, s a program szövege mellé azonban gotizáló homlokzati vázlatokat is készített, s ily módon került először konfliktusba az Építési Bizottmány és az Igazgató Tanács tagjaival, akik közül egyedül Deák Ferenc pártolta a gótikát.⁵ Talán éppen ez indította arra, hogy lebeszélje az Akadémia vezető testületét arról, hogy korábbi szándékához híven nyílt építészeti pályázatot hirdessen.⁶ Ily módon éppen ő, aki a későbbi vita során oly harcosan követeli a nyilvánosságot, teszi az első lépést annak kirekesztésére. Mivel látja, hogy gotizáló elképzelése milyen ellenállást vált ki az Akadémia vezető részéről, építész versenytársaiban keres szövetségest, s titokban megegyezik a meghívásos pályázatra felkért másik két építésszel, Heinrich Ferstellel és Ybl Miklóssal, hogy ők is gotizáló tervet fognak benyújtani. Hogy ez mennyire titokban történt, bizonyítja, hogy a tulajdonképpeni megbízó, az Építési Bizottmány nem tudott arról, hogy Ferstel Pesten járt a helyszín tanulmányozására – velük ugyanis nem, csak Henszlmannal konzultált.⁷

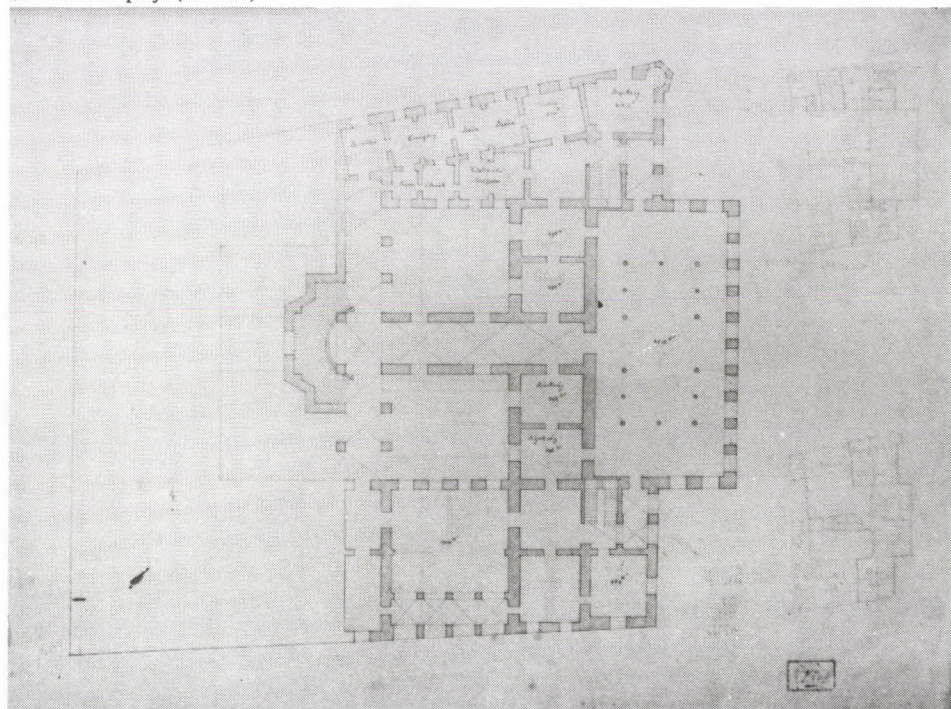
Míg a nyílt pályázat megakadályozására tett lépései miatt a közvélemény és az építésztársadalom, e titkos megegyezés miatt az Építési Bizottmány ítélte el Henszlmann. Eötvös József kemény szavakkal utasította el a manipulációt: „Önök bennünket a csúcsíves stíl elfogadására kényszeríteni akartak, mi pedig nem engedünk e kényszerítésnek.”⁸ Védekezésül Henszlmann saját belső indíttatására hivatkozik: „... bennünket kényszerített sok évi tanulmányainkon alapuló meggyőződésünk úgy cselekedni, ahogy cselekedtünk.”⁹ E meggyőződését Henszlmann Ipolyi Arnolddal karöltve az Akadémián tartott előadásában és a stíluskérdés körül kialakult sajtóvitában fejti ki. Részletes építészettörténeti fejtegetésekben kívánja bizonyítani, hogy a gótikus stílus az egyetlen, melyben hazánk építészete megújulhat. A gótika kialakulását Nyugat-Európában a középkori urbanizálódáshoz, a polgárság megerősödéséhez és függetlenné válásához, s ezáltal áttételesen a szabadság fogalmához, Magyarországon pedig a nagyhatalmi politikában sikereket elért királyok, Károly Róbert, Nagy Lajos és Mátyás uralkodásához kapcsolja. E historizáló birodalmi gondolat felcsillantásával választ ad arra a nagy erővel feltörő kérdésre, hogy milyen hagyományokra épüljön az új nemzeti építészet.

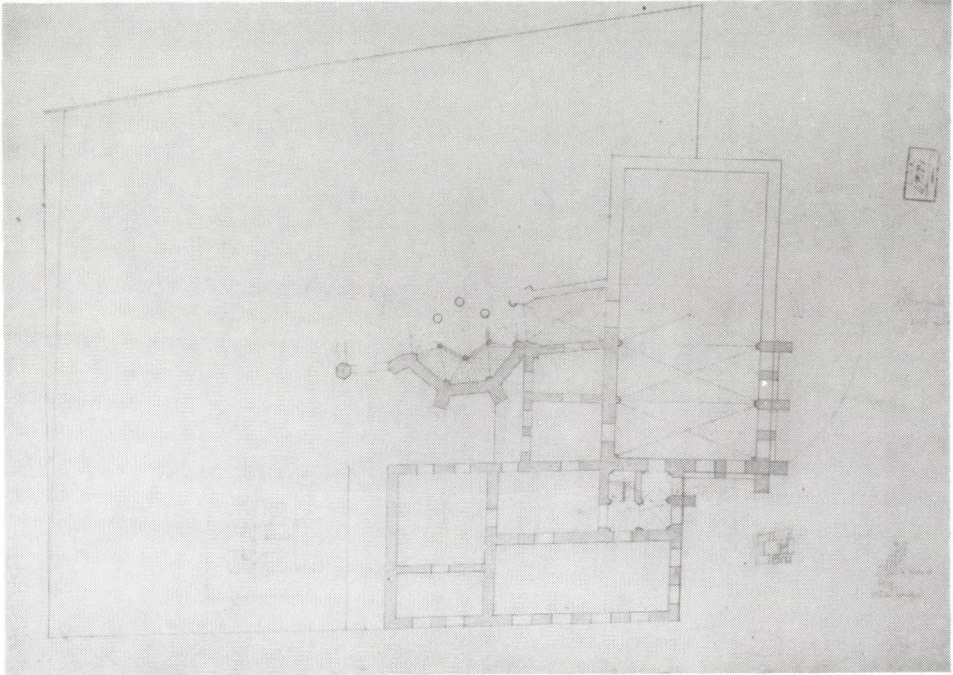
A vita a nemzeti építészet kérdésének¹⁰ felvetése mellett egyéb vonatkozásban is értékes tudománytörténeti forrásanyagot nyújt. Támponkat ad a stílusfogalom kialakulásának elemzéséhez, az építészettörténeti korszakolás rekonstrukciójához, s rendkívül érdekesen bontakozik ki benne a stílusvesztés, a pluralizálódás tendenciájának regisztrálása, tudatosodása, s az a mód, ahogyan ezzel a jelenséggel a korszak esztétikai gondolkodása szembenéz.¹¹ Henszlmann a historizálás mellett teoretikusan is megközelíti a problémát. Akadémiai értekezésének¹² központi kategóriája a stílus szervességének fogalma. A gótika kettős értelemben is szerves: genetikus-történeti értelemben, hiszen követhető lassú kialakulása, tökéletesedése, és organikus-szerkezeti értelemben. Éppen e kettős szervesség teszi alkalmassá a gótikát arra, hogy e szerveződés titkát feltárva, megértve, a modern korszak képes legyen a középkori gótikával azonos értékű új építészet kibontakoztatására. Henszlmann úgy érzi, hogy hosszas és kitartó tanulmányainak eredményeképpen birtokába jutott ennek a titoknak, s azt emigrációja alatt arányelméleti munkájában fejtette ki. Bár arányelméletének geometriai ábrázolásával az alább ismertetendő vázlatrajzok egyikén találkozunk, a tervezés során mégsem tudott e teóriára épülő módszert alkalmazni. Éppen ellenkezőleg: ő maga hangsúlyozza, hogy mindvégig saját személyes feladatának tekintette az ún. „stylszigorúság” követelményének betartását, a részletformák tehát nem az egészből,



14. Földszint alaprajz (K 9168)

15. I. em. alaprajz (K 9169)

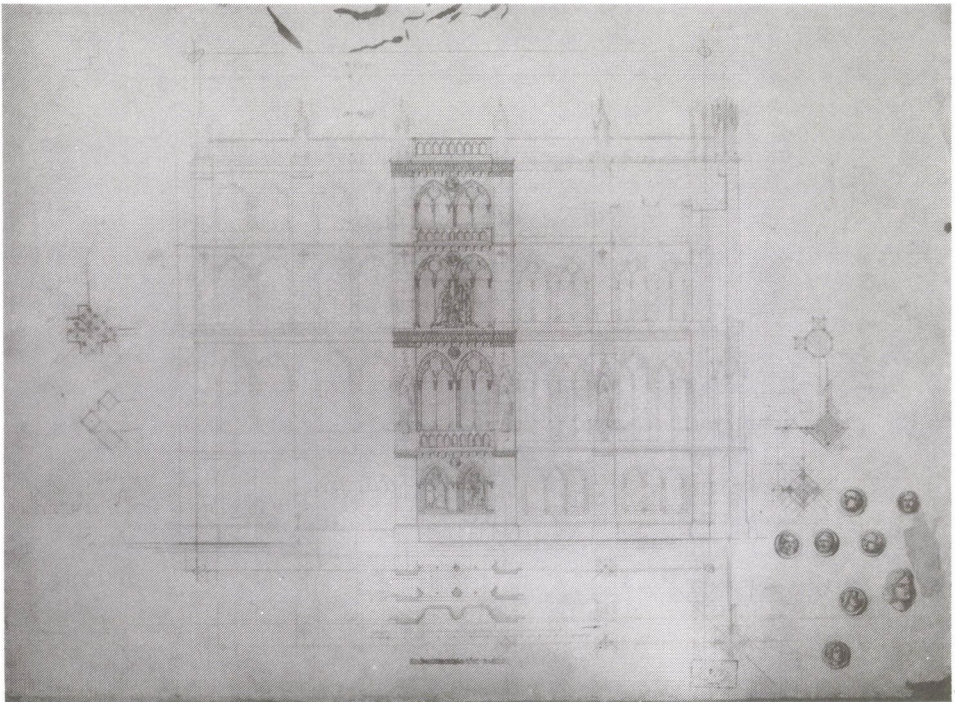




16. Az alaprajz részlete, fsz. (K 9163)

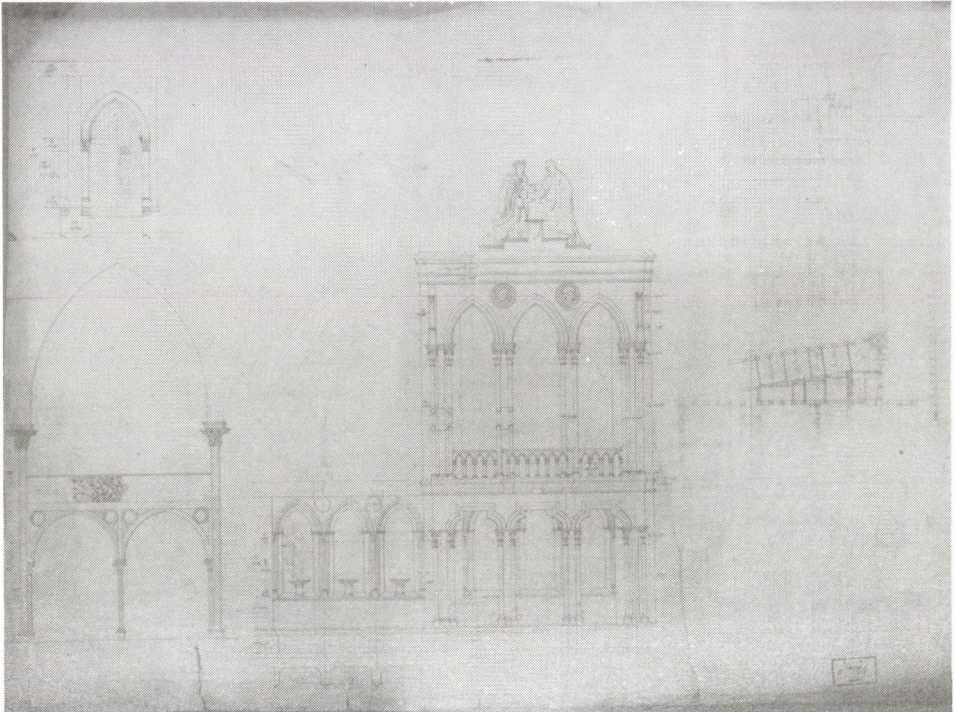
17. Főhomlokzat részlete a zárterkélyvel (K 9165)





18. Középrizalit homlokzata (K 9167)

19. Középrizalit részlete (K 9166)





20. Főhomlokzat allegorikus szoboralakjai (K 9164)

nem szervesen, hanem a historizáló gyakorlatnak megfelelően minták pontos másolásával alakultak ki.

A Henszlmann évfordulóval kapcsolatos kutatások során néhány hónappal ezelőtt került elő az Országos Műemléki Felügyelőség Tervtárából 6 tervlap és egy leírás az Akadémia terveihez.¹³ E tervek a kassai Felsőmagyarországi Múzeumból kerültek az OMF tervtárába, ahol valószínűleg még további tervanyag található.¹⁴ Eddig a Henszlmann–Gerster–Frey tervre vonatkozóan nem áll rendelkezésre más forrás, mint egy fametszetű távlati kép a Vasárnapi Újságból¹⁵ és Ipolyi Arnold tervismertetése, melyet a Pesti Napló cikksorozatában közölt.¹⁶ Ez utóbbi a most előkerült terveírás és alaprajzi vázlatok ismeretében meglepően kimerítőnek és pontosnak bizonyult.

A tervlapok homlokzati és alaprajzi alternatívákat, illetve néhány részletet ábrázolnak. Belőlük megállapítható, hogy az építészeti program, és a pályázatra beadott terv csak lényegtelen részletekben tér el egymástól. A körülépített, kétudvaros palota főhomlokzatát erős kiülésű rizalit tagolja. Ez az épület fő része, a reprezentatív, nagyméretű terek egymás fölé kerülnek e rizalitban. Itt helyezkedik el a két szintet – földszintet és első emeletet – átfogó díszterem fölött a könyvtár, s a harmadik emeleten a képtár felülvilágított nagyterme. Ilymódon itt összpontosul minden kiemelt funkció, ez azonban szerkezeti problémákat vet fel, a nagy fesztávú díszterem boltozatát veszélyesen megterheli a könyvtári polcrendszer, s a fölötté lévő képtári szint.

A terv szerint a dunai és az Akadémia utcai szárny kisebb helyiségeket, bizottsági termeket foglal magába, az egyetlen jelentősebb ülésterem a dunai szárny első emeletén van, előtte Henszlmannék által oszlopcsarnoknak nevezett loggia húzódik a homlokzaton. A főbejárat az Akadémia utcáról nyílik, az északi, bérházi rész határán, a palota északi szárnyában a földszinten háromhajtós oszlopcsarnok vezet a poligonális lépcsőházhoz. A középtengelyben észak-déli keresztfolyosó szolgálja a rizalit megközelítését, s így két kis udvar alakul ki. Az északi szárnyba a Dunapart felől is be lehetett jutni, további bejáratok voltak a főhomlokzaton közvetlenül a rizalit mellett, ahol érdekes módon nyitott loggiákban vezették fel Henszlmannék a lépcsőházakat. E külső lépcsőkön keresztül elsősorban a nyilvános tereket lehetett megközelíteni: a díszterem karzatát, a könyvtárat és a képtárat. Henszlmann elgondolásában az közlekedés az épület perifériájára szorul, ezáltal rendkívül racionális lesz a térkihasználás, az épület azonban zárt egységekre esik szét, azok pusztá addíciójává válik, s a központi tér hiánya az épületbelsőt meghatározatlanná teszi.

Ezt a problémát már Ferstel felveti, aki mind elvi, mind gyakorlati szempontból bírálja Henszlmann programját. Elvi szempontból nem tartja alkalmasnak pályázati kiírás céljára, mert túlságosan kötött, majd minden funkcionális és térkapcsolatot előír, s ily módon nem ad lehetőséget az önálló építészeti elgondolás kibontására. Gyakorlati szempontból többek között kifogásolja a bejáratok helyét és az előcsarnokok hiányát. „Eltekintve attól a következetlenségtől, hogy főbejáratot mellékhomlokzatról nyitunk, ebben az esetben le kell mondanunk arról az előnyről, hogy a jelentősebb épületrészeket előcsarnokokkal és lépcsőkkel közelítsük meg, pedig ezt az elrendezést egy palotaépület elengedhetetlen feltételének tekintjük, és a tervező különösen a díszteremnél tartja nélkülözhetetlenek ezek alkalmazását.”¹⁷ Az előcsarnoknak, mint az épület kiemelt központi terének reneszánsz-barokk tradíciókon nyugvó építészeti konvenciója a 19. századi középületek térformái között kitüntetett szerepet kapott, s a reprezentáció egyik legfőbb eszközévé vált. Henszlmann megoldása mégsem áll egyedül¹⁸ s éppen ezért felvetődik, hogy a romantika építészeti térszervezésében esetleg eltérések mutathatók ki a historizmus klaszikus-barokk tradíciókon nyugvó irányzataitól. A Ferstel által felvetett hiányosság joggal gyengítette Henszlmann programjának helyzetét az Építési Bizottmány szemében, mely-

nek tagjai nemcsak a gótikus részletformáktól, hanem e szárazabb, racionálisabbnak tűnő térszervezéstől is idegenkedtek.

A támpilléres, ikerablakos, néhány fiáléval, oromzattal és egy nyolcszögű zárterkéllyel élénkített homlokzati architektúráról talán valamivel jobb benyomásunk támad a most előkerült vázlatok láttán, mint az eddig ismert egyetlen ábrázolás nyomán. Érdekes az egyik vázlaton az egyébként vertikális jellegű architektúrának ellentmondó hangsúlyos cizellált osztópárkányok megjelenése, s a hozzájuk kapcsolódó ívsoros motívum. Egy másik vázlaton íves hajlású tetőmegoldást látunk, ami a Henszlmann-féle purista gotizálástól talán váratlan, s eklektikus hatást mutat. Ugyanígy inkább a kortárs angol építészet hatását mutatja valószínűleg, a Vasárnapi Újság képén látható sávózás, amely polikróm megoldásra utalhat.

A terveken nem érezhető a rendszer, az organikus egész megteremtődésének lehetősége, az építészeti teória természetesen megvalósítatlan maradt. Az alaprajzi elgondolás pusztá racionalizmusa, pragmatizmusa merev, élettelen megoldást szült, s ebből nem volt mit kibontani a homlokzati architektúrában sem. Ennek ellenére a közvélemény, de a hazai szakmai kritika is egyértelműen Henszlmannt pártolta, mert a pályázat második szakaszában ő volt az egyetlen esélyes magyar pályázó. Az Építési Bizottság viszont titokban, a nyilvánosság előtt rejtőzködve a berlini Stülernek adta a megbízást, s ezzel felháborodást, kiábrándulást, csalódást okozott. A kortársak szemében ezzel nemcsak a magyar építészet és művészet vélt érdekeit sértette, de semmibe vette a köz akaratát és véleményét is. S hogy ezt megtehetette, a demokratizálódó csoportok erőtlenségét mutatja.

JEGYZETEK

1. Pulszky Károly: Az Akadémia szerepe a képzőművészetek fejlődésében. Akadémiai Értesítő III. évf. 1892. 333–340.

2. Mivel Henszlmann nem volt képzett építész, az Építési Bizottmány azzal a feltétellel hívta meg a pályázatra, hogy gyakorló építész(ek)kel társul. Két társa Gerster Károly és Frey Lajos volt. Gerster feladata volt „az alapterveknek vázolataim nyomán való végleges elrendezése, a munka constructív része, és a költségvetés elkészítése” ő maga készítette a szelvények rajzát és az építészeti leírást, Frey a homlokzatok rajzát és színezését, a „perspectív kép rajzát Frey és én együtt készítettük, színezése Frey egyedüli műve, alakjait pedig Sterio festette.” Henszlmann Imre: Az Akadémia palotájának eddigi története. Kritikai Lapok, I. évf. 1862. 10–23.

3. Hellebrandt Árpád: Henszlmann Imre levelei Toldy Ferenchez. Akadémiai Értesítő, XXVI. évf. 1915. 625–631.

4. Uo.

5. Henszlmann I.: i. m.

6. Tóth Lőrinc: Az akadémia palotájának építési ügyében. Sürgöny I. évf. 1861. N^o 164. és 165.

7. Heinrich Ferstel levele Dessewffy Emilhez. Bécs, 1860. dec. 20. MTA Könyvtárának Kézirat-tára RAL 1273–15. és Henszlmann I.: i. m.

8. Henszlmann I.: i. m.

9. Uo. Az építész Louis Hippolyte Lebas, 1782–1867.

10. Eddig a vitának elsősorban ez a vonatkozása keltett figyelmet. Lásd: Hajnóczy Gábor: A nemzeti építészeti stílus kérdése az Akadémia palota körüli vitában. In: Forradalom után – ki-

egyezés előtt. Szerk.: Németh G. Béla. Gondolat, 1988. 195–214.

Komárik Dénes: A nemzeti építéstílus keresése. Feszl és a pesti Vigadó. Építés- és Építészettudomány, XVII. évf. 1–2. sz. 127–136.

11. A vita részletesebb ismertetése megtalálható: Kemény Mária: Az Akadémia palotájának története. Előkészületben.

12. Henszlmann Imre: A középkori építészet. Budapesti Szemle. I. rész: 11. kötet 1860. 309–333; II. rész. 12. kötet 1861. 118–149.

Henszlmann Imre: Minő stylben építsük az Akadémia épületét? Budapesti Szemle, 12. kötet. 1861. 371–378.

13. Itt szeretnék köszönetet mondani Sisa Józsefnek és Kery Teréziának, akik az OMF Tervtárban a tervek azonosították. A tervek a következők: 1. Homlokzatvázlatok, lépcsőházi alaprajzok. K 9160. 2. Dunai szárny földszintjének alaprajza, alternatív lépcsőmegoldások. K 9163. 3. Főhomlokzat szoboralakjai. K 9164. 4. Főhomlokzati rízalit nézete, részletrajzok. K 9165. 5. Középrízalit homlokzatrészletei, fsz. I. em.; Akadémia utcai szárny fsz. alaprajz: homlokzatrészletek. K 9166. 6. Főhomlokzat részlete, medaillonban fejek vázlatai K 9167. 7. Fsz. alaprajz. K 9168. 8. I. és II. em. alaprajzának vázlata. K 9169.

14. Récsey Viktor: Azon gyűjtemények vázlatos ismertetése, melyeket Dr. Henszlmann Imre a felsőmagyarországi múzeumegyletnek hagyott. Felsőmagyarországi Múzeum egylet tizedik évkönyve. Kassa, 1889. 14–24. E cikk alapján arra következtetünk, hogy a Henszlmann által említett színe-

zett távlati rajz az épületről szintén e hagyaték része volt.

15. Vasárnapi Újság, 1861. VIII. évf. 37. sz. 433.

16. Ipolyi Arnold (I-lyi): A magyar Akadémia palotájának tervei. I. rész. Pesti Napló. 12. évf.

49. sz. 1861. febr. 28.

17. Ferstel első tervváltozatának műleírása. MTA Könyvtár Kézirattár. RAL 1273-15. 3.

18. Az ugyanakkor épülő Vigadónál sem tervezett Feszl előcsarnokot, de említhetjük a későbbi bécsi városházát is. (Friedrich Schmidt).

Mária Kemény: Imre Henszlmanns Rolle beim Bau des Palastes der Ungarischen Akademie

Der Palast der Akademie ist das erste Neurenaissancegebäude in Budapest. Er wurde von Friedrich August Stüler entworfen und den Jahren zwischen 1861 und 1865 aus öffentlichen Spenden errichtet. Für die Projektierung wurde ein Wettbewerb auf Einladungsbasis ausgeschrieben, an dem Henszlmann gemeinsam mit zwei geschulten Architekten (Károly Gerster und Lajos Frey), ferner Miklós Ybl, Antal Szkalnitzky, Heinrich Ferstel, Leo von Klenze und F. A. Stüler teilnahmen.

Auch das Programm der Preisausschreibung wurde von Henszlmann ausgearbeitet. Seiner Vorstellung nach sollte der Palast in neugotischem Stil gebaut werden, was er mit theoretischen Argumenten untermauerte: Der gotische Stil ist sowohl in genetisch-historischem als auch in organisch-strukturellem Sinne einzigartig kohärent, weshalb sich sein Regelwerk, „seine Geheimnisse“ leicht ermitteln lassen, und das moderne Zeitalter daher eine ihm gleichrangige Architektur hervorbringen kann. Geschichtlich wird die Gotik von Henszlmann in Westeuropa an die Herausbildung des Bürgertums, indirekt an den Freiheitsgedanken, und in Ungarn an die historische Glanzzeiten, nämlich an die Herrschaft von Königen gebunden, die in der Großmachtspolitik erfolgreich waren.

Im Laufe der anlässlich des Henszlmann-Jahrestages betriebenen Forschungen wurden einige Entwurfsskizzen zu dem Akademiegebäude gefunden. Aus diesen geht hervor, daß der Grundrißvorstellung, die sich durch den bloßen Rationalismus und den additiven Charakter kennzeichnet, das Organische recht fernsteht und daß die Details – der historisierenden Praxis entsprechend – präzise Nachahmungen von Vorbildern sind. Die verheißungsvolle Theorie wurde also in den Entwürfen nicht verwirklicht.

Az intézményes műemlékvédelem magyarországi kezdeményezése, megszervezése és haláláig szellemi irányítása Henszlmann Imre életművének talán legnagyobb társadalmi jelentőségű és legmaradandóbb része. Ahogy az egész európai műemlékvédelemnek, úgy ezen belül a magyarországinak is legizgalmasabb kérdése a műemlékvédelmi gondolkodás kialakulása; azoknak a mozgóterőknek a megismerése, amelyek a múltból fennmaradt építészeti-művészeti alkotások felé való fordulást, azok értékelését, fenntartását és a velük való bánásmódot a társadalom tudatában elindították, befolyásolták.¹ Ha tehát a magyar műemlékvédelem eszméjének elindítójára és meghatározó személyiségére emlékezünk, nem mulaszthatjuk el, hogy egy rövid visszatekintésben meg ne próbáljuk vázolni azokat a törekvéseket, amelyeket ő pályája során képviselt, egyben keresve azokat a tényezőket, amelyek hatókörében ezek kialakultak és érvényesültek.

Szándékosan beszélek mozgóterőkről és törekvésekről, mert – és ezt jó, ha mindjárt elöljáróban kimondjuk – Henszlmann Imrének valójában nem voltak elméletileg megalapozott műemlékvédelmi elvei, mint ahogy az egész 19. századnak sem volt Riegl és kora előtt filozófiai értelemben vett elmélete a műemlékek védelmére és helyreállítására nézve, csupán művészettörténeti, érzelmi és jórészt pragmatikus megfontolásokból táplálkozó magatartása.

Ezt a magatartást tehát több tényező is befolyásolta, amelyek egymással összefüggésben, vagy egymással szemben való érvényesülése sokszor zavaros és ellentmondásos eredményekre vezetett. Mindez a kor jól ismert történelmi, társadalmi, szellemi folyamatainak következménye, mely maga is ellentmondásokkal terhes, – Német Lajos szavaival élve – értékalkotó és értékpusztító kor volt.²

Ami Henszlmann művészettörténeti és művészetelméleti felfogásának gyökereit és fejlődésének útját illeti, ezt Marosi Ernő már jó két évtizede felvázolta.³ Ami ebből most számunkra – erős leegyszerűsítéssel – lényeges, az a német és francia hatásokból táplálkozó, a középkorra orientált történelem- és művészetszemlélet, párosulva a nemzeti múlt fénykorának felidézésére irányuló romantikus törekvésekkel. Mindez beleágyazva a magyar reformkor, szabadságharc, önkényuralom és kiegyezés történelmi folyamatának társadalmi-politikai környezetébe.

Henszlmann viszonya a magyar múlthoz és magatartása annak építészeti örökségével szemben nem csupán közvetve ágyazódik az egész európai történelem tendenciáiba. Többkevesebb időt személyesen is eltöltve Bécs, London és Párizs szellemi környezetében, közvetlenül is kapcsolatba került azokkal az áramlatokkal, amelyek a kor Európájában a múlt építészeti emlékei iránti érdeklődésnek, azok értékelésének és megőrzésének mozgóterői voltak. Ezek között talán legnagyobb jelentősége párizsi tartózkodásának lehetett, ahol ahhoz a Mérimée és Viollet-le-Duc által irányított francia műemlékvédelemhez kerülhetett valamilyen közelségbe, amely többé-kevésbé egész Európára valamilyen módon hatást gyakorolt.

Amennyire a gyér forrásanyagból következtethető, Henszlmann 1853–60 közti párizsi tartózkodása alatt elsősorban arányelméletének tökéletesítésével és kiadásával foglalkozott s nem annyira a francia műemlékrestaurálási módszerekkel. Akikkel személyes kapcsolatban volt, mind Lenoir, Lassus, Leblanc, Boeswillwald, azoktól a francia középkori emlékek tanulmányozásához kért és kapott segítséget, így felmérési rajzokat egyes épületekről, amelyeket aztán arányelméletének alkalmazásához használt fel. Az OMF archívumában

őrzött töredékes rajzi hagyatékában pl. olyan eredeti rajzok maradtak fenn, mind Boeswillwald szignált felmérése a laoni székesegyház homlokzatáról, vagy Leblanc 1819-ből származó felmérési rajzsorozata a Saint-Denis-i apátságról, valamint egy levél 1863-ból, melyből kitűnik, hogy kérésére a Perigeux-i Saint Front székesegyházban bizonyos régészeti kutatásokat végeztek.⁴ Mindaddig semmi adat nem utal arra, hogy Viollet-le-Duc-el személyes kapcsolatba került, még kevésbé, hogy az ő restaurálásról vallott nézeteit közvetlenül megismerte vagy tanulmányozni igyekezett volna.

Párizsból hazatérve az egyetlen olyan megnyilatkozása, melyben a restaurálással kapcsolatos franciaországi tapasztalataira hivatkozik, a kisbényi templomról szóló írása az *Archaeologiai Közlemények* 1863-as évfolyamában, melyben a következők olvashatók:

„Nyugot-Európában a történeti emlékek restaurációjában azon elv van elismerve, miszerint nem elég az emléket a romlástól megóvni, vagy azt, ha még használatban van, ily használat folytatására alkalmassá tenni; hanem egyszersmind lényegesnek, sőt a restauráció főcéljának tartják, hogy az emlékek eredeti jellemét visszaállítsa. Az építésznek, ki ily munkálkodáshoz fog, tehát nem csak építészeknek, hanem valóságos archaeológusnak is kell lenni. A közkívánat ily építészeket teremtett, valamint Francia- és Angol-, úgy Németországban is. Mi magyarok eddig a pusztá szükségleti restaurációkon alig emelkedtünk túl; miértis nálunk nincs még gyakorlati építész, ki egyszersmind archaeológus is volna.”⁵

Mindez vajmi általános tanulság mindabból, ami 1853 és 1960 között Franciaországban történt a műemlékrestaurálás területén, és aligha tekinthető a magyarországi műemlékhelyreállítások elméleti megalapozásának.

Az emlék eredeti jellemének visszaállítására kész, és arra „archaeológként” is felkészült építészek, kiknek hiányát Henszlmann valóban joggal hiányolta, rövidesen megjelentek Magyarországon, mégpedig nem Párizs, hanem Nürnberg, majd München és Bécs felől, előbb Essenwein, Storno és Lippert személyében, majd annak a Friedrich Schmidtnek tanítványaiként, aki a kölni dóm egész 19. századon át folyó kiépítésénél, Zwirner mellett tanulta ki a gótikus stílusban való műemlék-építés mesterségét kétségtelenül magas szakmai színvonalon.⁶ Maga Friedrich Schmidt, aztán Schulz, Steindl és Schulek a hetvenes évektől kezdve meghatározó szerepet vittek a magyarországi műemlékhelyreállításokban, Schmidt elsősorban szakértőként, a többiek a Műemlékek Országos Bizottsága szolgálatában. Azt, hogy mit hogyan kell helyreállítani, ettől kezdve döntően az ő tervek és véleményük befolyásolta.

Amennyire a forrásokból megállapítható, Henszlmann nem vitt szellemi, elvi irányító szerepet a helyreállítások terén, inkább csak véleményezte azokat. E vélemények általában nem a történetileg kialakult tényleges állapotból indultak ki, hanem az általa feltételezett valamely eredeti stílszerű állapotból, vagy a meglévő történeti állapot elméletileg kialakított normatív esztétikai kritikájából. E véleményekben előszeretettel hivatkozott különböző külföldi analógiákra, melyek a stílszerűség normái szerinti helyreállítás alapjául szolgálhatnak, hasonlóképpen, mint ahogy már 1846-ban a kölni dómra való hivatkozással rekonstruálta rajzban a kassai székesegyház homlokzatát.⁷

Jellemző példája Henszlmann állásfoglalásainak „a lébényi templom restaurációjáról” írott véleménye az *Arch. Ért.* 1871-es évfolyamában, melyben többek közt ez olvasható: „Hogy pedig E. a román sztylhez tökéletesen ért, azt a lébényi templom külsőjének restaurálására vonatkozó rajzai fényesen bizonyítják s kiválólag a nyugati homlokzatba tervezett óraárcád és a keleti csúcsba rajzolt dísz-tető (Balda chin); elsőben a híres, az 1867-diki világtárlaton kiállítva volt rheimsi ereklye-

tartót, másodikban a román-korú francia templomokon oly gyakran előforduló baldachinokat vette mintául; ezzel világosan tanúsítván, hogy lébényi templo munkat ő is inkább a francia, mint a német iskolából eredettnek hiszi.”

Hogy a történelmileg kialakult meglévő állapotot miképp értékelte, az kitűnik a következőkből:

„Az emlék jelenlegi állapotát illetőleg ki kell mondani, hogy az időtől meg rongált külseje csinos belsejének kirívó ellentétét képezi; sőt vannak az előbbinek olyan részletei is, melyek nemcsak hanyatlási állapotukkal, hanem azzal is tetemesen sértik a szemet s a művészeti érzést, hogy egy későbbi kornak értelmetlen és feltűnőleg szegényes munkálkodásáról tesznek tanúságot: így az egyik toronynak felső téglás része kiáltó ellentétben áll aljának szabatosan faragott négyszögműveivel és mindkét torony sisakja gombóc alakú (Zwiebeldach); mely alak nemcsak nálunk, hanem másutt is az építészet végekorcsosodását jelzi. A fő alaki igazítás tehát az ikertorony felső részén viendő véghez, még pedig éppen úgy, mint ezt Essenwein hasonlókorú díszes minták értelmében tervezte; legfeljebb, ha egy vagy más magassági arányon kellene keveset igazítani vagy módosítani.”⁸

Még pregnansabban fejeződik ki Henszlmannak a műemlékhelyreállításokkal kapcsolatos felfogása a budavári Nagyboldogasszony templom tornyának helyreállításával kapcsolatos „különvéleményében” az Arch. Ért. 1874-i évfolyamában az alábbi megfogalmazásban:

„A távlat ama törvénye értelmében, mely szerint a testek nagyobb távolságuk arányában szemünk előtt kisebbülnek: kárhozzatnunk kell a tornyok egymás fölötti osztályainak ugyanazon vagy hasonló magasságát; mert így a fentebbek mindinkább összezúgorodván, nem a könnyebbülés, hanem a nehezbülés jellemét öltik, másrészt pedig egészben kicsinyes, szakadozott és eldarabolt kép ered, minőt a budai torony is világosan mutat. És midőn ezen osztályok nem a nagyobb tömörségű négyszögben, hanem éppen a keskenyebb nyolcszögben jelennek meg, az egyenként apró osztályok kicsinyességén kívül, bennük még szegényesség, a kiaszottság eszméje is felmerül.”.....„Alkalmasint az építésznek e ferde felfogása és az ebből következő visszás benyomás az, mi a budai templomnak érdemlett méltánylását mindedig hátra szorította....”

„A mint azt a minden szabad sarkán előforduló kettős támnak (Strebe) tömörsége és meglehetősen nagy kiszökése tanúsítja, az eredeti tervező e támot magasra vinni akarta, ezáltal nemcsak az épületnek kellemesebb silhouettet szerzendő, hanem nagyobb állandóságot és tartósságot is biztosítandó. Ellenben Mátyás építész e szándékot meg nem értvén, nemcsak hogy a támot rögtön s még a négyszög alatt elvágta, hanem kiszökését is annyira megcsönkította, hogy a constructió tekintetben másutt oly jelentékeny szerepet vivő támok itt valóban céljukat egészen elvesztik.”.....„egyházunk a csúcsíves egyházak csak nem legalacsonyabb neméhez tartozván; minél magasabb és minél soványabb a torony, annál kellemetlenebb arányi viszonyba lép a templomhoz, annál távolabb viszi a két testet a kölcsönös összhangzatnak hatásától.....Az egyház csekély emelkedése tehát kevésbé magas, de zömök ikertornyot kíván, mely güla alakban szálljon az ég felé.”

„Felhóztatott, miszerint Mátyás iránti kegyeletünk kívánja, hogy tornyát, mellyel ő meglegedett, mi is kielégítőnek találjuk, másodsor, hogy itt nem lehet szó újra építésről, hanem csak restaurációról; mert csak is ez tartozik tulajdonképen és egyedül a műemlékek bizottságának hatáskörébe. Illetőleg a

kegyeletet a kérdést vetem fel, ha kegyelettel, mit nem tagadok, tartozunk emlékeinknek, vajon a kegyelet nem nagyobb mérvét tanúsítjuk-e, midőn történeti emlékeinket nem elferdített, hanem az elő tervezésből fejlesztendő stylszerű állapotukban fogjuk fel s így újítjuk?⁹

Hasonló szellemben támadja Stornonak a garamszentbenedeki apátság helyreállítására vonatkozó tervét, mivel az a hajó oldalfalainak 15. századi védőemeletként való felmagasítását megtartani kívánta. Bár – mint az Arch. Ért. 1882. évfolyamában írja – „nem tudhatni mikor” továbbá „kellő vizsgálat és vizsgálhatás hiányában nem tudhatni, mi czélből” épült ez a felfalazás, ez nem befolyásolja abbeli határozott véleményében, hogy azt, mint „az épületet eltorzító téglafalat” lebontásra javasolja. Mint írja:

„A múlt évi tűzvész, mely az egyház födelét elhamvasztotta, e szerint kellő alkalmat szolgáltatott volna az esetlen téglafalnak lebontására, de mivel ez akkor nem történt meg, a lebontást utóbb teljes határozottsággal ajánlanunk kell; mert a műemlékek bizottsága, melynek föladata a stylszerűségre örködni, nem szentesítheti hazánk ily jeles emlékének elferdítését és semmikép sem járulhat e dístelen superfoetatio szemsértő megtartásához.”¹⁰

Az idézett példákban úgy tűnik, hogy Henszlmann rendkívüli merevséggel, és nem egyszer magukkal az építésekkel, vagy a Bizottsággal is szembekeverülve képviselte azt az álláspontot, hogy a Műemlékek Bizottságának legfőbb feladata a stilszerűség felett örködni, és sem a valóságos történelem alkotta állapot, sem a Mátyás király iránti kegyelet szempontja nem tudta megingatni abban a nézetében, miszerint az igazi kegyeletet „az első tervezésből fejlesztendő stylszerű állapot” visszaálmódása jelenti. A megvalósult helyreállítások az említett esetekben azt bizonyítják, hogy végülis nem az ő álláspontja győzött, annak ellenére, hogy az építések maguk sem riadtak vissza a műemlékek fennmaradt állapotába való erőteljes beavatkozásoktól.

Valamilyen egységes, a műemlékek történetileg kialakult állapotát jobban tiszteletben tartó álláspont kialakulását méginkább lehetetlenné tette a nyolcvanas évektől a kor hivatalos eszméit, intézményeit szimbolizáló eklekticizmus fellendülése, ami a műemlékekkel való bánásmódra is visszahatott. Ehhez kapcsolódott a közelgő millennium politikai légköre, melyben a kormány és az Egyház, az Udvar támogatásával igyekezett látványos gesztusokkal bizonyítani a magyar történelmi múlt emlékeinek megbecsülését. Ebben a helyzetben, amikor leginkább szükség lett volna egy magas szakmai tekintély mérséklő befolyására, Henszlmann-nak a stilszerűséget minden más szempont fölé emelő álláspontja mintegy szabad utat adott az olyan megoldásoknak, amelyekre valójában ő maga sem gondolt, s amelyek megakadályozására sem elvi alapja, sem politika súlya nem volt.

Egyik szomorú példája ennek a vajdahunyadi vár esete, amely mint kincstári uradalom tartozéka, 1880-ig a pénzügyminisztérium kezelése alá tartozott. A pénzügyi kormányzat 1868-ban adott megbízást Schulcz Ferencnek, Schmidt Frigyes tanítványának a helyreállítás irányítására. Schulcz 500 ezer Ft-os költségvetéssel, szolid restaurálási munkát kezdett el, melyet 1870-ben bekövetkezett halála megszakított. Ekkor vette át a munkát Steindl Imre, a purista felfogás legszélsőségesebb és legerőszakosabb képviselője, aki 1.900.000 Ft-os költségvetéssel, a vár királyi rezidenciává való kiépítését irányozta elő és kezdte meg. Az esztelen pazarlással megkezdett historizáló átépítés a pénzkeretek kimerülése miatt 1874-ben abbamaradt, és Steindl sértődötten lemondott megbízatásáról. A munkákat egy ideig minden irányítás nélkül Piacsek Gyula művezető végezte, aki – mint azt Möller István utóbb megállapította – rengeteg kárt okozott a vár épületében. Maga Forster Gyula is úgy nyilatkozott, hogy „az 1876-ig végzett munkálatok célt tévesztettek, kárba veszték és legnevezetesebb világi műemlékünknek nem hasznára, hanem romlására váltak.”¹¹

A Műemlékek Bizottsága 1872. évi jelentésében Henszlmann csupán annyit jegyez meg, hogy: „Nagyobb munkálkodás csak Visegrádon történt, mert hiszen a Vajda-Hunyadi vár más minisztérium teendőihez tartozik.”¹² Elvi irányítást, befolyást a Bizottság sem Schulcz, sem Steindl idejében nem gyakorolt a munkákra, a különböző felfogások szerinti átalakításokat nem észrevételezte. (Az Aranyház homlokzatát pl. háromszor építették át.) Amikor 1874 júliusában Steindl lemondásakor a Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium Hegedüs Candidot és Henszlmant küldte ki Steindlrel a helyszínrre a helyzet felmérésére, a jelentésből zavaros, félbemaradt kép alakul ki, amelyhez Henszlmann csupán az alábbi záró megjegyzést fűzte:

„A műépítészek lemondása és az országos pénztár jelenlegi mostoha állapotának következtében hozott határozat, mely szerint egyelőre csak az egésznek befedése vétetik célba, a stylszerű restaurációnak folytatása pedig jobb időkre hagyatik: sajnálattal tölti el keblünket, sajnálattal, hogy ezen két nagy hazánkfia által emelt s a középkor építészetének valódi gyöngyemlékét nem igtathatjuk be bizottságunk azon tárgyai közé, melyeknek helyreállítása különös figyelemre és szorgalomra hina fel bennünket.”¹³

1876-ban Schulcz József és Ángyán György Pécsert röpiratot adtak ki „A vajdahunyadi vár restaurálásának története. Különös tekintettel az ott történt károk- és visszaélésekre” címmel, melyben kemény hangnemben támadják Steindl munkáját mind a szakszerűség, mind a gazdaságosság szempontjából.¹⁴ Részletes indoklással és adatokkal alátámasztott írásukra az Arch. Ért. 1876. évfolyamában Szikinczey B. aláírással hűvös hivatalos hangú visszautasító cikk jelent meg, mely ellenérvek és cáfolatok nélkül rosszindulatú támadásnak minősíti a röpiratot.¹⁵ Érdemi válasz, amely Steindl koncepcióját elvi alapon megvédte volna, egyetlen szakember tollából sem jelent meg. Hogy az igazság mi volt, azt Forster Gyulától tudjuk, aki 1905-ben ezt írja:

„Sajnos a munkálatok oly széles mederben indítottak meg s a fentartás és stylszerű helyreállítás keretét túlhaladó nagy tervezet kivitele egyszerre minden ponton akként kezdetett meg, hogy midőn a munkálatokat megszüntetni kellett, csakis a rombolás, de nem az újjáalkotás műve folyt, minek az lett sajnálatos következménye, hogy midőn a vár a vallás- és közoktatásügyi miniszter felügyelete alá 1880. nov. 11-én átvétetett, nem volt annak egyetlen része, mely helyre lett volna állítva.”¹⁶

Mindez pedig történt Steindl Imre, a Műemlékek Bizottsága rendes tagja irányításával, Henszlmann Imre előadásága idején. Ha Henszlmann legalább az említett 1874. évi szemle nyomán nem helyezkedik arra a hűvös álláspontra, hogy sajnós e „gyöngyemléket” „nem igtathatja be a bizottság azon tárgyai közé, melyeknek helyreállítása különös figyelemre és szorgalomra hina fel”, akkor legalább még a Piacsek-féle rombolásokat megakadályozhatta volna, melyek folytatólag 1875–76-ban történtek. Az eset különös kommentárt nem kíván. Nyilvánvaló, hogy ha Henszlmannak és a bizottságnak lett volna valamilyen elvi platformja a magyarországi műemlékek helyreállítására nézve, illetve hatalmi súlya annak érvényesítésére, akkor egy ilyen jelentőségű esetben annak érvényesülni kellett volna.

Hogy a kassai székesegyház esetében miként vált Henszlmann a purista helyreállítás szellemi ihletőjévé a középkori építészek „bűnlajstromának” kiemzésével, melyekkel azok kontár módon elrontották a székesegyházat, azt ugyancsak Marosi Ernő mutatta ki bevezetőben említett tanulmányában.¹⁷ Természetesen Steindl ezeket a „hibákat” készséggel jóvátette az általa végzett helyreállítás során.

A példákat még folytathatnánk. Befejezésül még csak egyet: a pécsi székesegyház újjáépítését szeretném érinteni, mint az utolsó nagyszabású munkát, mely Henszlmann élete

végéig elhúzódott s amely szinte tragikusan példázza azt a folyamatot, mely végül magát Henszlmannnt is félresöpörte és messze túlment az őáltala korábban elképzelt beavatkozásokon is.

A pécsi székesegyház egyike volt azoknak az emlékeknek, amelyek Henszlmann már korán foglalkoztatták építészettörténeti szempontból, s amelyre vonatkozóan már 1868-ban a *Mittheilungen*-ben¹⁸, majd 1869-ben önálló monográfiában¹⁹ részletes tanulmányt tett közzé. Ezekben részletes építészeti analízist adta a székesegyháznak, számos felméréssel és egyéb rajzi ábrával illusztrálva. A helyreállítás módjára nézve ezekben az írásokban jóval tartózkodóbb álláspont fejeződik ki, mint azt általában tőle láthattuk. Kiemeli, hogy „igen kívánatos, hogy a maga nemében, és régisége, nagysága és épsége tekintetében Magyarországon páratlan székes-egyház eredeti állapotába restauráltassék” és – bár a 19. sz. elején történt építkezés eredményeit kontár munkának tartja, az épület középkori állapotát lényegében megtartandónak véli. Mindenekelőtt a románkori kriptalejárók újbóli megnyitását és eredeti helyükön való restaurálását szorgalmazza, különös tekintettel a domborművekre. A székesegyház restaurálása érdemben közel egy évtizeddel Henszlmann első tanulmányai után került napirendre, amikor a pécsi püspökség élére Dulánszky Nándort helyezték. Dulánszky, aki a Vallás és Közoktatásügyi Minisztériumból kerül a pécsi püspöki székebe, Trefort Ágoston miniszterrel egyetértésben alakítja ki annak a nagyszabású újjáépítésnek a programját, amelyre korábban senki sem gondolt, s amely megfelelt a kormány és az egyház reprezentációs törekvéseinek. A terv készítésére Schmidt Frigvest kérték fel, aki – bár különböző megnyilatkozásaiban mérsékeltabb és modernebb elveket vallott, vállalkozott a kívánt elképzelés kidolgozására.

A készülő tervek ellen először a káptalan szólalt fel, amely 1881-ben a püspökhöz intézett levelében „védekezik minden oly kísérlet ellen, mely a mostani alakjában is egyszerűnek tartott és a hívők részéről vallásos kegyelettel övedezett székesegyháznak bármily irányzat mitt akár belsőleg, akár külsőleg oly változtatását czélozná, mely nem annyira a biztosítás, mint inkább a demolíció színét viselné magán...”²⁰ Mint azt Tompos Erzsébet kitűnő tanulmányában feldolgozta, a káptalan tiltakozását követően a sajtóban és a közvéleményben is széleskörű felháborodást váltott ki az újjáépítés terve. A Műemlékek Bizottsága még a terv tárgyalását megelőzően levélben fordult a püspökhöz, kérve a munkálatok során előkerülő értékesebb műemléki részek rajzban való megörökítését, amit a püspök először elutasított, majd Hegedüs Candid közbenjárására mégis vállalt, sőt a sorra előkerülő freskómaradványok színes másolatának elkészítését is megrendelte.

A Műemlékek Bizottsága tehát maga is aggodalommal tekintett a további események elé, de 1882. március 28-án – a jegyzőkönyv szerint – végülis egyhangúlag jóváhagyta Schmidt terveit.²¹ Hogy Henszlmann maga is rádöbrent arra, mennyire eltávolodott a végző terv az ő eredeti elgondolásaitól, az kitűnik abból a külön felterjesztéséből, melyet a terv jóváhagyása kapcsán intézett a miniszterhez. „Bátrak vagyunk Méltóságodat tisztelettel megkérni, odahatni méltóztassék, hogy az altemplom lejárataiban lévő domborművek – mint a középkori Typológiának hazánkban fennmaradt egyetlen és páratlan példányai – eredeti helyükön továbbra is fenntartasanak.” – írja.²²

A domborművek nem maradtak a helyükön, de a miniszter – a Műemlékek Bizottsága további aggályait megnyugtatóan – 1882. szeptember 14-én Dulánszky püspököt – a székesegyház helyreállítása körül kifejtett érdemeinek elismeréseként – a Műemlékek Bizottsága tagjává nevezte ki.²³

Henszlmann – valószínűleg átlátva az erőviszonyok alakulását – az *Arch. Ért.* 1882. évfolyamában jobbnak látta a Schmidt-féle tervek mellé állni. Írása inkább kényszeredett magyarázat, mint őszinte meggyőződés hatását kelti:

„Schmidt jónak látta, miután a mostani főhajót magasabbra emelte, az apsiszt is megfelelően magasabbra emelni, mi, habár a stylszerűség parancsolóan nem kívánja, az egésznek hatalmasabb, impozánsabb tekintetet szerez... Ha a főhajó és apsisznak magasítását az épület imponansabb tekintete okából helyeseljük, a tornyok magasabbra emelését is helyeselnünk kell; mert ezzel a templom és torony magassága közti mostani arány közelítőleg meg van tartva, másrészt pedig az egyház északi oldalán emelkedő domb is ezen magasbítást jóformán javasolja...” „E szerint a tervezet minden részletének megvizsgálása után kimondhatjuk, hogy az egészben és részleteiben véve nem csak stylszerű, hanem valóban genialisnak is mondható, és ha Schmidt a restauratiót terve szerint keresztül viszi, hazánk oly szigorú styllú román templommal fog bírni, mellyel nem ugyan a külföld, nevezetesen a francia hasonló legdíszesebb, hanem minden esetre a díszesebb emlékekkel sikeres versenyre fogunk léphetni, meglesz, mit a tervező kívánságaként kifejezett: a templomnak visszaállítása nemcsak eredeti fényében, hanem, mint ő tervezte, ezen eredeti fénynek magasabb fokra emelése is...”²⁴

Az idézetek ismét önmagukért beszélnek. Henszlmann mindedig a műemlékek eredeti stylljét, eredeti fényét, „a későbbi korok szegényes munkálkodásának” kijavítását kereste és szorgalmazta. Most mintha rádöbrent volna, hogy törekvéseinek hullámai idegen érdekektől felduzzasztva már nem az eredeti fényt, hanem annak magasabb fokra emelését követelik, elpusztítással fenyegetve magát az eredeti értékeket is. Tragédiája talán ott teljesedik be, amikor a középkori falak egyre drámaibb gyorsasággal folyó rombolásának híre a Műemlékek Bizottságához eljutva 1883 tavaszán személyesen akar a helyszínre utazni a munkálatok megtekintésére, a Bizottság nem tartja ezt időszerűnek és úgy véli, meg kell várni a püspök meghívását.²⁵ Henszlmann nem utazhat Pécsre, még a vasúti szabadjegyet is megtagadja tőle a közlekedési minisztérium. Mikor egy év múltán a mindvégig szélsőségesen lojális és kormánypárti Czobor Béla lejut a helyszínre, maga is megdöbbenve írja: „Őszintén megvallva nagy önmegtagadásomba került a körülmények feltétlen parancsszava előtt meghajolnom.”²⁶ Halála előtt egy évvel, 1887-ben Henszlmann csupán ennyit rögzít a Műemlékek Bizottsága évi jelentésében: „A pécsi nagy restaurációról a bizottsághoz eddig semmi jelentés nem érkezett.”²⁷

Hiba volna Henszlmannak a műemlékhelyreállításokkal kapcsolatos magatartását személyes, vagy hazai kérdésnek tekinteni; európai léptékű válságjelenségről van itt szó, és nagyjából mindenütt ugyanazzal a képpel találkozunk, mint amelyet itt megpróbáltunk felvilágotlítani. A műemlékvédelmi gondolkodás tudományos és világnézeti megalapozatlansága, a romantikus töltésű nemzeti mozgalmak lelkesedése, az ezt saját céljai érdekében kihasználó hatalmi tényezők, a műemlékvédelmi adminisztrációk hivatalnoki kiszolgáltatottsága, a közvélemény ösztönös, de tehetetlen ellenérzése, végül a historizmus széleskörű elterjedése az építészetben — nagyjából ezek azok a tényezők, melyek Európa-szerte hasonló eredményekre vezettek. Mindez nem kisebbíti Henszlmann és kortársai érdemét, akik a műemlékvédelem eszméjét elindították, feltételeit megteremtették és a veszteségek mellett számtalan értéket megmentettek a pusztulástól.

„Sok és ennél fontosabb kérdés lett másképp megoldva, mint azt a közvélemény óhajtotta — írja a Pécsi Figyelő 1882-ben — ebben is meg kell nyugodnunk s magunkat azzal vigasztalnunk, hogy minden mulandó a nap alatt, ennél fogva talán nem kell félszázad hozzá, hogy a most hivatalos szakértők által magasztalt „stylszerű restauráció” érdeme szerint lesz megbírálva és — semmivé téve.”²⁸

Egyesek által jóhiszeműen, de át nem gondoltan hirdetett, mások által hatalmi célokból felhasznált, ismét mások által hallgatólag elfogadott vagy megalkuvóan kiszolgált elvek évtizedek múltán való revízióját a mi korunkban is megélhettük. Minden ilyen folyamatnak vannak vétkesei és áldozatai. Henszlmann jóhiszemű áldozata volt.

JEGYZETEK

1. HORLER M.: A műemlékvédelmi gondolat kialakulása Európában. Bp. 1964.

2. NÉMETH L.: A XIX. század művészete a historizmustól a szecesszióig. Bp. 1974.

3. MAROSI, E.: Das romantische Zeitalter der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung. Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae. Sectio Historica Tom. VII. (1965) 43–78.

4. HORLER, M.: Viollet le Duc et les restaurations au XIX^{ème} siècle en Hongrie. Actes du Colloque International Viollet le Duc, Paris 1980. Paris, 1982. 243–250.

5. HENSZLMANN I.: A kis-bényi román ízlésű egyház. AK U. f. I. (1863) 32.

6. HILGER, H. P.: Cathédrale de Cologne. In: Le „Gothique” retrouvé avant Viollet-le-Duc. Catalogue d'exposition. Paris, 1979. 34–35.

7. HENSZLMANN I.: Kassa városának ó német stílyú templomai. Pesten, 1846. 18., 1. tábla.

8. HENSZLMANN I.: Vélemény a lébényi templom restaurációjáról. AE IV. (1871) 277–278.

9. HENSZLMANN I.: Különlélemény a budai vár parochiális templomtornyok újra felépítésének ügyében. AE VIII. (1874) 41–45.

10. HENSZLMANN I. – STEINDL: A szentbenedeki templom Storno Ferencz által tervezett restaurációjá ügyében jelentés AE U. f. II. (1883) XXXIII–XXXIV.

11. MÖLLER I.: A vajda-hunyadi vár építési korai. Magyarország Műemlékei szerk. Forster Gy. III. (1913) 103. FORSTER GY.: A műemlékek védelme a magyar kormány visszaállítása óta. Magyarország műemlékei. Szerk. Forster Gyula, I. (1905) 34–36.

12. HENSZLMANN I.: Kivonat a magyarországi műemlékek ideiglenes bizottságának 1872-ki munkálkodásáról szóló évi jelentésből. AE VII. (1873) 108.

13. HENSZLMANN I.: Évi jelentés a magyarországi műemlékek ideigl. bizottságának 1874-dik évi működéséről. AE IX. (1875) 6.

14. SCHULCZ J. – ÁNGYÁN GY.: A vajda-hunyadi vár restaurálásának története. Különös tekintettel az ott történt károk- és visszaélésekre! Pécselt, 1876.

15. SZIKINCZEY B.: A vajda-hunyadi vár

restaurálásának története. Különös tekintettel az ott történt károk- és visszaélésekre! „A magas kormány” és „törvényhozó testület” figyelmébe ajánlva. Közlök Schulcz József és Ángyán György. Pécselt 1876. AE X. (1876) 190–192.

16. FORSTER GY.: A műemlékek védelme a magyar kormány visszaállítása óta (1867–1902). Magyarország Műemlékei. Szerk.: Forster Gyula I. (1905) 35.

17. MAROSI E.: i. m. 65–66.

18. HENSZLMANN I.: Die Kathedrale von Fünfkirchen. Mittheilungen der K. K. Central-Commission... XIII. (1868) 11–40.

19. HENSZLMANN I.: Pécsnek középkori régiségei I. rész. A pécsi székesegyháznak építészete. Pest, 1869.

20. CSEMEGINÉ TOMPOS E.: A pécsi székesegyház Schmidt-féle újjáépítése. Az Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem Tudományos Közleményei X. köt. 5. sz. (1964) 40–41.

21. HENSZLMANN I. – HEGEDŰS L.: A magyarországi műemlékek országos bizottsága 1882. március 28-án tartott rendkívüli ülésének jegyzőkönyve. AE U. f. II. (1882) XXXVII–XXXVIII.

22. CSEMEGINÉ TOMPOS E.: i. m. 46.

23. HENSZLMANN I. – HEGEDŰS L.: A magyarországi műemlékek országos bizottsága 1882. szept. 14-én tartott rendes ülésének jegyzőkönyve. AE U. f. III. (1882) XLIV.

24. HENSZLMANN I.: A pécsi székesegyház restaurációja. AE U. f. II. (1882) 1–14.

25. HENSZLMANN I. – PULSZKY F.: A műemlékek Országos Bizottsága 1884. március hó 18-án tartott rendes ülésének jegyzőkönyve. AE U. f. IV. (1884) II.

„18. Szumrák Pál indítványozza, hogy az előadó Pécsre küldessék a székesegyház restorationális munkálatairól tüzetes jelentés tétel végett. A bizottság e kiküldetést ez idő szerint korainak tekintvén, a püspöknek kilátásba helyezett meghívása bevárando.”

26. CSEMEGINÉ TOMPOS E.: i. m. 56.

27. HENSZLMANN I.: Jelentés az 1887-ik évben a műemlékek orsz. bizottságában történt személyi változásokról és kebelében előfordult nevezetesebb tárgyak elintézéséről. AE U. f. VIII. (1888) 85.

28. CSEMEGINÉ TOMPOS E.: i. m. 49.

Miklós Horler: Imre Henszlmanns Denkmalpflegeprinzipien

In Henszlmanns Lebenserk ist vielleicht die Anbahnung, Organisierung und geistige Lenkung der institutionellen Denkmalpflege in Ungarn am beständigsten. Die Studie versucht in einem kurzen Rückblick die Bestrebungen zu umreißen, die er während seiner Laufbahn vertrat, wobei auch die Faktoren erschlossen werden, in deren Wirkungskreis diese Bestrebungen entstanden und sich durchsetzten.

Imre Henszlmann hatte eigentlich keine theoretisch fundierten Prinzipien hinsichtlich der Denkmalpflege, wie auch das ganze 19. Jahrhundert vor Riegl und Seiner Zeit über die Denkmalpflege keine

Theorie in philosophischem Sinne hatte. Auch bei Henszlmann kann man nur über eine Einstellung sprechen, die aus kunsthistorischen, emotionellen und zum Großteil pragmatischen Überlegungen entsprang. Für seine kunsthistorische und kunsttheoretische Auffassung waren die sich von deutschen und französischen Einflüssen nährende, an das Mittelalter orientierte Geschichts- und Kunstanschauung sowie die Glanzzeit der nationalen Vergangenheit heraufbeschwörende romantische Bestrebungen bezeichnend.

Henszlmann spielte keine geistige, theoretisch lenkende Rolle bei den Wiederherstellungen, er äußerte eher nur seine Meinung dazu, auch in Form von Gutachten. Dabei ging er meistens nicht von historisch gewachsenen Zustand, sondern von einem vorausgesetzten originalen und stilechten Bestand oder von der theoretischen, normativ ästhetischen Kritik des bestehenden Zustandes aus. In der Studie werden seine charakteristischsten Stellungnahmen zu der Wiederherstellung einiger ungarischer Denkmäler – z.B. der Kirche von Kisbény, Leiben (ung. Lébény), der Ofener Burg (ung. Budavár), St. Benedikt an der Gran (ung. Garamszentbenedek), des Schlosses von Eisenmarkt (ung. Vajdahunyad) sowie der Kathedrale von Kaschau (ung. Kassa) und Fünfkirchen (ung. Pécs) – behandelt.

Aus den angeführten Beispielen geht hervor, daß Henszlmann außerordentlich starr den Standpunkt vertrat, daß die wichtigste Aufgabe der Landeskommision für Denkmäler sei, das Stilgerechte zu wahren, weshalb er nicht selten selbst mit den Architekten oder den Mitgliedern der Kommission in Konflikt geriet. Der Durchsetzung des Standpunktes, nach dem man dem historisch authentischen Zustand der Denkmäler mehr Achtung schenken sollte, wirkte der das offizielle Gedankengut und Intitutionsgefüge der Zeit symbolisierende Eklektizismus entgegen, der ab den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts einen bedeutenden Aufschwung nahm, was sich dann auch auf die Art und Weise der Denkmalpflege auswirkte. Dazu kam noch die politische Atmosphäre des nahenden Millenniums, in der die Regierung und die Kirche bestrebt waren, die Schätzung der Denkmäler der ungarischen historischen Vergangenheit mit spektakulären Gesten zu beweisen, wobei sie durch den Hof unterstützt wurden.

Henszlmanns Standpunkt, der vor allen anderen Gesichtspunkten dem Stilgerechten den Vorrang gab, machte in dieser Situation gleichsam den Weg vor Lösungen frei, an die Henszlmann gar nicht dachte und die zu verhindern er nicht vermochte, da er dazu weder eine theoretische Grundlage noch das politische Gewicht besaß.

Es wäre verfehlt, Henszlmanns Einstellung zu den Denkmalrestaurierungen als eine persönliche oder spezifisch ungarische Frage zu betrachten. Es geht dabei um eine Krisenerscheinung von europäischem Maßstab. Man sieht ja im großen und ganzen überall das gleiche Bild. Wissenschaftlich nicht fundierte Denkweise bei der Denkmalpflege, romantisch geladene Nationalbewegungen, diese zu den eigenen Zwecken benutzende Machtfaktoren, Beamten ausgelieferte Denkmalschutzverwaltungen, spontaner, jedoch ohnmächtiger Widerwille der öffentlichen Meinung – diese waren etwa die Faktoren, die europaweit zu den gleichen Ergebnissen geführt hatten. Das alles schmälert jedoch nicht das Verdienst von Henszlmann und seinen Gefährten, von denen die Initiative zur Denkmalpflege ausging und die die Voraussetzungen dafür schufen und – bei allen Verlusten – auch viele Werte vor der Zerstörung retteten.



Az Akadémia 1847. február 22-i üléséről lelkes felszólítást intézett minden, a nemzeti becsületet és a „haza ügyét szívén viselő magyarhoz” annak érdekében, hogy a hazai régiségek lajstromának elkészítéséhez segítségét nyújtson. A felhívás arra kéri a hazafiakat, hogy figyeljenek fel a hazai műemlékekre, óvják, védjék azokat a műkincseket, amelyek sokszor már a pusztulásnak vannak kitéve, jelentsék be az ingó és ingatlan műemlékeket az Akadémia titkári hivatalának.¹ Az indítvány betervezője a fiatal Henszlmann Imre volt. A szépen induló munkálatok azonban a szabadságharc, majd a megtorlás évei alatt megszakadtak.² Csak 1858. január 4-én tett ismét javaslatot az Akadémia ülésén Wenzel Gusztáv egy állandó Archeológiai Bizottmány felállítására.³ Ez a bizottság intézte a műemlékekkel kapcsolatos ügyeket is 1872 májusáig, amikor is – hosszú vajúadás után – Szalay Ágoston elnökletével megalakult a Műemlékek Ideiglenes Bizottsága⁴, amelynek célja „hazánk emlékeit megismerni, megismertetni, lajstromozni, és a mennyire erőnk megengedi és mű- vagy történeti becsök arra érdemesíti, azokat fentartani” –, amint azt Henszlmann egyik későbbi könyvében az eseményekre visszatekintve írja.⁵

A két időszak között (1858–1872) lényegében az Archeológiai Bizottság adott lehetőséget és teret a műemlékekkel foglalkozó szakembereknek tevékenységük kifejtésére.⁶ Természetes volt tehát, hogy Moson vármegye alispánjának levelét, melyben segílyt kér a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumtól a lébényi templom külső felújítására, a fentebbi bizottsághoz továbbították véleményezésre. A felterjesztésben előadja az alispán, hogy a templom belső felújítása a helybeli hívek és a kegyúr, báró Sina János adományából, 30 000 forintos költséggel megtörtént a „nünbergi kitűnő építész, a jeles Essenwein művezetése”-vel.⁷ A megye azonban kötelességének érzi az európai hírű műemlék külső, romos állapotának megszüntetését is. Ezért az 1869. évi augusztus 4-én tartott ülés 91. számú határozata értelmében megalakult választmány az említett műépítész tervei szerint szükséges 25 000 forintnyi összegnek „hazafiúi adományok útján egybegyűjtését azonnal folyamatba is vette. ...A tervek és a költségvetés jelenleg a régészeti társulat elnökénél, Rómer Flórisnál vannak Pesten, a kitől ha kívánatnak bekövetelhetők lennének.”⁸ Mivel a helyreállítási munkák jelentős anyagi áldozatot követelnek, a választott bizottság a VKM rendelkezésére álló, ilyen célokat szolgáló alapból segílyt kér.

A levelet rögtön – valószínűleg futár útján – átküldték az Akadémiának, ahonnan nem-sokára válasz is érkezett:

A Nagyméltóságú vallás és közoktatási Magyar Királyi ministériumnak, teljes tisztelettel
Budán

Nagyméltóságú Ministérium!

Folyó évi február hó 15-én, Budán, 2913 szám alatt kelt kegyes leirata az ősrégi lébényi templom külső helyreállítása tárgyában, a február 27-én tartott összes ülésben előterjesztetvén, onnan az archaeológiai bizottságnak adatott ki véleményre, mely viszont a véleményadással Henszlmann és Ipolyi tagjait bizván meg, ezek véleményét f.é. márczius 8-áról a főtitkárhoz intézett 57. sz. iratában mutatta be.

Miután e tárgy a nevezett bizottság részéről oly sürgősnek jelöltetik, hogy azzal a legközelebbi folyó márczius hó 27-én tartandó összes akadémiai ülést bevárni nem lehet; ezennel szerencsém van, Moson megye alispánja fölterjesztését is visszazárva, mind a bizottsági két tag véleményét, mind az archaeologiai bizottság jelentését, ide mellékelve, bemutatni.

Maradván teljes tisztelettel
Pesten 1871. márcz. 9-én

alázatos⁹

Nagym.

A ránk maradt fogalmazványi példány tisztázását ugyancsak futárral küldhették vissza, mert márczius 13-án 3000 forintot utaltak ki Moson megyének.¹⁰ Az ügy az alábbi köszönő levéllel le is zárult:

Nagyméltóságú *Pauler Tivadar* vallás és közoktatási Magyar Királyi Minister úrnak, teljes tisztelettel

Budán

Nagymélt. Minister Úr!

A Magyar Tudományos Akadémia f.é. május 22-én tartott összehívásán, a kebelbeli Archaeologiai bizottság részéről az az óhajtás fejeztetett ki, hogy Nagyméltóságodnak azon kegyességéért, mely szerint a lébenyi ősrégi templom helyreállítására 3000 ftot utalványozni méltóztatott az Akadémia köszönete nyilváníttassék.

Midőn tehát a bizottság hálás érzelmeit, melyekhez az Akadémia a magáéit is örömost kapcsolta, az ./. alatti mellékletben Nagyméltóságodhoz fölterjeszteni szerencsénk van

Maradunk teljes tisztelettel
Pesten 1871 jún 7.

Nagymélt

főtitkár

al. szgái
másodelnök¹¹

A dolog azonban nem ért ezzel véget. Moson megye pénze, a segéllyel együtt, a nyár végére elfogyott.¹² Újra a minisztériumhoz fordultak, ahonnan a kérés jogosságának elbírálására az akta az Akadémiához került. Az Archeologiai Bizottság most már nem sietett annyira, és novemberi állásfoglalása is keményebb a korábbinál.

A vallás- és közoktatási Nagyméltóságú Magyar Királyi Ministeriumnak teljes tisztelettel

Budán

Nagym. Min.!

Budán, folyó évi szeptember 23-áról 20002 szám alatt kelt kegyes intézménye folytán, melyben Moson vármegye közönségének az Ős lébenyi templom helyreállítására újabban kért 3000 ft iránti felterjesztését véleményre át tenni méltóztatott, a Magyar Tud. Akadémia, meghallgatán archaeologiai bizottságát, ennek az octóber 30-k napján tartott összes ülésre

benyújtott és elfogadott véleménye alapján, nevezett régi templom fentartását most is melegen ajánlja ugyan; – mivel azonban a hazában sok, régiségre vagy történeti szempontból, nagyon érdekes, jelen állapotát tekintve pedig a legsürgősb javitást igénylő műemlék vagy; azonkívül a műemlékekre szánt 16 000 ft nem egyedül építésekre és javításokra, hanem egyéb elkerülhetlen történeti és régészeti czélokra is engedélyeztetik az ország által véleménye oda járul: kegyeskedjék a Nagyméltóságú Ministerium teljesíteni ugyan Mozsony megye mostani kérelmét; de egyszersmind annak bizottságát figyelmeztetni, hogy az egész, 29,000 ftra rúg összegnek nagyobb részét alig fogja utalványozhatni; és hogy az első részlet utalványozása alkalmával kitett föltételt, – t. i. az archaeológiai bizottság szakembere általi felülvizsgáltatást a munka kezdetétől fogva, – magának fenntartja.

Midőn ezt a f. é. oct. 30-án tartott összesülés határozatából föl terjeszteni szerencsénk van;

teljes tisztelettel maradunk

Pesten 1871 nov.

A. N. M.

főtítkár

aláz.
másodelnök¹³

Amikor aztán a következő év tavaszán Moson megye – immáron harmadszor – segélyért folyamodott a minisztériumhoz¹⁴, a véleményadásra felkért Akadémia két tagot küldött ki a munkálatok megtekintésére. Az egyik a hivatalt képviselte (dr. Hegedüs Lajos Kandid miniszteri tanácsos), a másik azonban dr. Henszlmann Imre bizottsági előadó volt. Kettejük jelentését, mely nyilvánvalóan teljes egészében Henszlmann szakvéleményét tartalmazza, az alábbiakban szó szerint közöljük:

Jelentés

egy

1872-ki június hó 7.8.9. és 10-kén

Lébénybe és Pannonhalmára

tett

régészeti kirándulásról

E t. bizottmányban többször szóba hozott a lebényi templom és kérdés tétetett vajjon mennyiben kellene és lehetne az ország hozzájárulását kikérni ezen hazánk egyik legnevezetesebb emlékének fenntartására?

Hogy e kérdésre felelhessünk és a t. bizottmány elébe javaslatot terjeszthessünk mult napokban kirándultunk a hely színére.¹⁵

Az emlék, mint ezt már is a m. t. akadémia régészeti bizottmánya kimondta, a Magyarországi apátsági templomok élén áll, azok nem kevésnek mintául szolgált s így maga nemében *typust* képez; miért is felette kívánatos, hogy az utókornak fenntartassék. Az iskola, melynek eredetét köszöni, inkább a francia, semmint a német; mire nemcsak igen finom és változékony szobrászati díszei, hanem főleg a technika szembetűnő bátorsága mutat, nem is említvén azt, hogy a lebényi templom egész elrendezésével és pillérei alkotásával számtalanszor találkozunk az egykorú és valamivel régibb kisebb francia egyházaknál.

A lebényi *plébánus* főt. Dingraff Gáspárnak érdeme¹⁶, hogy részint a patronus, b. Sina, bőkezűsége, részint kegyes adományok útján sikerült a templom belsejének restauratiója, melynél a plébánus Essenwein, a nürnbergi germán museuma igazgatójának tanácsával élt

s így elmondhatni, hogy e javítások egészben stylszerüleg történtek, ha bár a három oltár, melynek készítésébe Essenwein nem folyt be, a templom építésénél újabb korra mutatnak és a stylszerűség kívánatának nem minden tekintetben tesznek eleget.

Templomunk torony közti és torony alatti csarnoka már az átmeneti korszakba tartozik; mivel itt a boltozatban fejlődött csúcsíveket látunk. Későbbi korban az északi torony-csarnokba helyezték az orgona-kartzatra vezető lépcsőt s e czélra a régi boltozatot itt rúd módra áttörték. Hogy itt eredetileg is volt karzat, „Empore”, mutatja az alsó emeletnek csinos beboltozása; de a bejárás másutt volt, alkalmasint a szomszéd zárdának felsőbb emeletéből, daczára, hogy az áttörő ajtónak nyomára akadni nem tudunk.¹⁷

Az egyház belsejével e szerint, régészeti tekintetben, meg lehetünk elégedve, annál inkább, mivel ez a Magyarországi stylszerű restaurációk legidősbbsike, de annál sajnosabb az emlék külseje, kezdvén az igen díszes két kapuzaton egész az ikertorony tetejéig.

A templom körül a talapot csak nem egészen elfedő föld halmozódott fel és maga a talap faragott köve egészen el van rongálva; a két kapuzat (nyugati és déli) igen gazdag növényzettel diszlik, de ez csak is a régi fénynek akkora maradéka, hogy egy alapos restaurációnak minden részletben mintául szolgálhat, itt sehol újat feltalálni nem kell, kivéve a kapu fölötti tympanumokat, melyben dombor művet nem talátnak; mert ez talán már régebben megrongáltatott. A zárfalak többnyire még épek, de a korona párkányzat, kivéve az apsisokét, mindenütt eltűnt és durva téglá rakás által van helyettesítve. Leginkább károsult az ikertorony, mely minél inkább emelkedik, annál inkább mutatja építkezésében a már eredetileg is beállott költség fogyatkozását. Feltűnő, hogy a templom északi, tehát zord oldala épebb a délinél és még inkább a keleti és nyugatinál, ez utóbbi szenvedett legtöbbet.

Egyházunk külseje restaurációjának tehát a talapon kellene kezdődnie, ezt miután a felhalmozott föld el lesz távolítva, egészen meg kell újítani, következnék a zárfalak kijavitása, kivált a nyugati és keleti homlokzaté; ezután az ikertorony felsőbb emeleteinek kijavitása és az egész korona párkányzat megújítása, végre egy új födélnék készítése, még pedig nem csak a templom, hanem sisak alakban, az ikertorony számára is. E művelet közben a kőfaragók és szobrászok kiképezttve alkalmasakká válhatnának a remek kapuzatok restaurációjára is.

Ezekhez hozzá véve még némely csekélyebb ásatásokat, melyeket a hajdani zárdának a templomhoz volt kapcsolásának kitudására kellene véghez vinni; a költség nem volna csekély; de tekintve az emlék roppant fontosságát és igen kitűnő helyét a Magyar középkori építészetben és tekintve az egyház belsejének sikerült és elég költséges restaurációját a NM. minster úr nézetünk szerint méltán felkérendő, méltoztassék az 1873-dik évi budgetben e restauratio segélyezésére az országtól hat ezer o. e. forintot kérni; mi minden esetre nem sok ily nevezetes emlék fenntartására; de, hozzá számítva a részben már befolyt, részben még várható kegyes adományokat és a már is az ország részéről megszavazott, eddig érintetlenül hagyott 3000 ftot, elegendő volna az 1873-dik évi idényre.

Részletes költségvetést ez úttal nem nyújthatunk, de azt hisszük, hogy erre nincs is szükség; mert az egész restauratio ezen összeget nevezetesen felül múlni fogván a javaslatba hozott 6000 ft. csak segélyként adatni ajánlhatik; de megkérendő volna a NM. minster úr Essenwein restaurationalis terveinek, melyek jelenleg Moson megye levéltárában vannak, lehozatalára, részint hogy ezeket gyűjteményünk számára lemásoltathassuk, részint hogy annak idejében ezek értelmében történhessék a felügyelet a restaurationalis munkákra.¹⁸

Kelt Pesten 1872-iki jún. hó 12-én

Henszlmann Imre
előadó

Hegedüs Kandid

E jelentésben minden olyan gondolat benne van, ami Henszlmann Imrét későbbi nagy műveiben is foglalkoztatta. Természetesen a lébényi templom tüzetes, aprólékos és minden részletre kiterjedő leírása, a külföldi (főleg francia) műemlékekkel való összevetés csak egy nagyobb lélegeztető könyvben volt lehetséges. Négy évvel a szakvélemény után ez is megszületett.¹⁹

JEGYZETEK

1. FRÁTER JÁNOSNÉ: A Magyar Tudományos Akadémia állandó bizottságai. (1854–1949.) Budapest, 1974. 217–219.

2. Henszlmann Imre életének 1848–49-es szakaszáról rendkívül hézagosak ismereteink. ZÁDOR A.: Henszlmann Imre építészelmélete és a „gótizálás” kialakulása. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények, 1966. 207–228. 1848. május 18-án tudatta a miniszter, hogy a külügyminisztériumhoz nevezte ki fogalmazói-sajtóreferensi beosztással, évi 800 ft. fizetéssel. Pesti Hírlap, 1848. május 18. – November 13-án Windisch-Graetz katonai parancsnok rendelete értelmében a magyar „királyi személye körüli miniszterium”-ot katonai erővel megszüntette. Az itt, Pulszky Ferenc államtitkár mellett szolgálatot teljesítő Henszlmann Imrét börtönbe vetették, és 1849 elején bírósági eljárást indítottak ellene. F. KISS E.: Az 1848–49-es magyar minisztériumok. Budapest, 1987. 206–207. – A letartóztatott Henszlmann Imrét feleségét feleségül kapta meg Pesten. Magyar Országos Levéltár, 1848/49-i minisztériumi levéltára, Földművelés-, Ipar- és Kereskedelemügyi Minisztérium, Elnöki Osztály (H 44) 1848: 367. m.sz.

3. [Szilágyi Sándor]: Wenzel Gusztáv. Századok, 1891. 849. – VÉCSEY T.: Emlékbeszéd Wenzel Gusztáv r. tagról. Emlékbeszédök VIII. 5. Budapest, 1894. – UJLAKI M.: Wenzel Gusztáv, 1812–1891. Budapest, 1936.

4. FORSTER GY.: A műemlékek védelme a magyar kormány visszaállítása óta. In Forster Gyula szerk.: Magyarország műemlékei. Budapest, 1905. I. 3–7.

5. HENSZLMANN I.: Magyarország ó-keresztény, román és átmeneti stílusú műemlékeinek rövid ismertetése. Budapest, 1876.

6. HENSZLMANN I.: A magyarországi műemlékek ideiglenes bizottmánya. Archeológiai Értesítő, 1872. 1–2. – RÖMER F.: A régészeti mozgalom Magyarországon. Archeológiai Közlemények, 1873. 53–55. – OROSZLÁN Z.: Kilenvenéves a Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat. Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 1969. 69–73.

7. Essenwein, August Ottmar (1831–1892) építész, művészettörténész keresztül-kasul utazta az Osztrák–Magyar Monarchiát, és számszámra készített vázlatokat, rajzokat műemlékekről, közte a lébényi templom teljes berendezéséről. Bennünket különösen a Bánátra tett útja (1857–60) érdekel, mert itt számos épületet (templom, középület, telepház) tervezett és kivitelezett. THIEME, U.: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler... Leipzig, 1915. XI. 44–46. – A lébényi templomról ESSENWEIN, A.: Die römische Kirche zu Lébény. Mitteilungen KKCC. 1857. 7–10., 35–39.

8. Moson megye Levéltára (ezentúl ML),

Alispáni iratok 396/1871. (Itt köszönöm meg Mihály Ferenc levéltárosnak szíves segítségét.)

9. A fogalmazványi példány van meg. MTA Könyvtár Kézirattára, Régi Akadémiai Levéltár, 194/1871. (Ezentúl MTA Kézirattár, RAL).

10. A VKM 5343. számú levele Moson megye levéltárában maradt meg az alispáni iratok között. Ez annál becsebb, mert a VKM anyaga jó részt elégett 1956-ban, amikor az Országos Levéltár épületét szovjet gyújtóbombák érte.

11. MTA Kézirattár RAL 520/1871. – Sajnos a 144/1871 levél hiányzik az iratanyagból. Csak a leírókartonból („Lébényi templom restaurálása”) sejtethető tartalma.

12. ML Alispáni ir. 1098/1871.

13. MTA Kézirattár RAL 858/1871.

14. A levelezés ML Alispáni ir. 58., 63., 2137., 3522/1872. – Moson megye Levéltárában még az alábbi iratok találhatóak a kérdésre vonatkozóan: 1073., 1131., 1150., 1155/1873.; 27/1874.; 1189/1875.; 365/1876.; 51/1877.; 168/1878.; 652/1879.; 412/1880. – Az iratok közül, melyek alapján az egész restaurálás nyomom követhető, csak az egyiknél időzünk hosszabban. Ebben az alispán elmondja, hogy a minisztérium 1875. április 14-én 1000 forintot utalványozott a munka megsegítésére. Most az a veszély fenyeget, hogy pénzhány miatt a munkát le kell állítani. Ez ropant káros lenne, mert 1. Három jeles kőfaragó dolgozik aránylag csekély bérezésért, akik a legkényesebb szobrászati munkákat is képesek elvégezni. 2. Az 1873. évi pénzválság utóhatásaként jelenleg olcsóbb az építkezés, és ezt a kedvező körülményt ki kellene használni. 3. A báró Sina-féle cukorgyár lebontásából kiváló kőanyagot lehetne olcsó áron beszerezni. 4. Az állványzat ki van téve az időjárás viszontagságainak, és az ebből fakadó károk csak drágítják a felújítást. 5. A középszerű termés miatt könnyebb munkásokat fogadni.

Az alispán előadja még, hogy az 1841. évi tűzvész következtében a templom súlyosabban károkat szenvedett, mint gondolták. Ugyanis a tűz nemcsak a külső falazat kővét érte, de a köztük lévő öntött falazat is megrepedt, és helyenként összeköttetés nélküli omladékból áll.

Fehéry János megyei mérnök számításai szerint:

Anyagra:	16 000 Ft
Munkabére:	4 500 Ft
Előre nem látható költségekre:	2 000 Ft
Összesen:	22 500 Ft

kiadásra kell számítani.

Amennyiben ez az összeg rendelkezésre áll, a munka 15 hónap alatt befejezhető. 1875. július 16. – ML Alispáni ir. 1189/1875.

15. A lébényi templom nem volt ismeretlen Henszlmann előtt. HENSZLMANN I. – RÖMER F.: Műrégészeti Kalauz. Pest, 1866. II. rész 15–19.

16. A templom restaurálására vonatkozó iratanyag a győri püspökségi levéltárban is található.

Kutatása igen nehézkes, mert a tárolásnál a provenientia elve érvényesült.

17. A templomot Szent Jakab tiszteletére a Héderváry-nemzetsdégből származó Phot mosonyi és Chepan bácsi ispán építtette 1208 előtt. (GENTHON I.: Magyarország műemlékei. Budapest, 1951. 232. és GENTHON I.: Magyarország művészeti emlékei. Budapest, 1959. I. 186. adatai megtevesztöek.) Nem figyeltek fel arra sem, hogy Saul kalocsai érsek ugyancsak testvérük volt. (FEJÉR, GY.: Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis. Buda, 1829–44. III/1. 58.

kivonata TEUTSCH, G. D. – FIRNHABER, FR.: Urkundenbuch zur Geschichte Siebenbürgens. Wien, 1857. XIX. – SZENTPÉTERY I.: Az Árpád-házi királyok okleveleinek kritikai jegyzéke. Budapest, 1923. I/1. 74–75.)

18. Az Országos Műemléki Felügyelőség Adattárában. (Köszönöm Valter Ilona segítségét.)

19. HENSZLMANN I. i. m. és Henszlmann I.: Magyarország csúcs-íves stílű műemlékei. Győr, Soprony, Pozsony, Sz. György, Bazin, Modor és Nagy-Szombat. Budapest, 1880.

Mihály Kőhegyi: Imre Henszlmann und die erste Restaurierung der Kirche von Lébény

Die Akademie richtete auf ihrer Sitzung vom 22. Februar 1847 an jeden „die Nationalehre und das Anliegen des Vaterlandes am Herzen tragenden“ Ungarn einen begeisterten Aufruf, bei der Aufstellung einer Liste der ungarischen Antiquitäten zu helfen. Im Aufruf wurden die Patrioten gebeten, auf die heimischen Kunstdenkmäler aufmerksam zu werden, die Kunstschätze, denen oft schon die Vernichtung drohte, zu pflegen und zu schützen, die mobilen und immobilen Kunstdenkmäler beim Sekretariat der Akademie zu melden. Der Antrag dazu wurde vom jungen Imre Henszlmann unterbreitet. Die Aktivitäten in dieser Richtung brachen aber während der Jahre des Freiheitskrieges und dann der Vergeltung ab. Erst am 4. Januar 1858 schlug Gusztáv Wenzel auf der Sitzung der Akademie vor, einen ständigen Ausschuß für Archäologie aufzustellen. Von diesem Ausschuß wurden dann auch die Angelegenheiten im Zusammenhang mit den Kunstdenkmälern bis zum Mai 1872 geführt, als – nach langem Hin und Her – der Provisorische Ausschuß für Kunstdenkmäler unter dem Vorsitz von Ágoston Szalay gegründet wurde. Wie Henszlmann in einem später entstandenen Buch auf die Ereignisse zurückblickend schrieb, verfolgte der Ausschuß das Ziel, „die Denkmäler unseres Landes zu ermitteln, zu registrieren, bekanntzumachen und nach Kräften sowie ihrem künstlerischen und historischen Wert gemäß zu pflegen und zu erhalten“.

In der Zwischenzeit (1858–1872) sicherte der Ausschuß für Archäologie den sich mit den Kunstdenkmälern befassenden Fachleuten zur Entfaltung ihrer Tätigkeit die Möglichkeit und den Rahmen. Es war daher selbstverständlich, daß der Brief, in dem der Vizegespan des Wieselburger Komitats (ung. Moson) das Ministerium für Religion und Unterrichtswesen um Hilfe zur äußeren Renovierung der Kirche von Leiben ersuchte, an diesen Ausschuß zur Begutachtung weitergeleitet wurde. Die Akademie schickte das Schreiben mit einer positiven Empfehlung an das Ministerium zurück, das dann 3000 Gulden anwies. Das Wieselburger Komitat hatte aber am Ende des Sommers kein Geld mehr und wandte sich erneut an das Ministerium um Hilfe. Die Akademie überreichte sich diesmal nicht mehr mit der Antwort, sondern entstande zunächst zwei Mitglieder des Ausschusses, Imre Henszlmann und Kandid Hegedüs, an Ort und Stelle. In der Studie wird ihr Gutachten veröffentlicht, das wahrscheinlich von Imre Henszlmann verfaßt wurde.

Mint ismeretes, Henszlmann 1841-ben az elsők között tör pácát a fényképezés fölé, ezzel ő is beáll az új találmány művészi felhasználását ellenzők –Baudelaire, Csernisevskij stb.; a magyarok közül Székely Bertalan – táborába. Daguerre találmányát 1839. augusztus 19-én hozták nyilvánosságra Párizsban. Henszlmann a *Párhuzamban* a szerinte káros hatású új művészeti technikák (acélmetszet, kömetszet, manière noire, üvegtábla-festészet) tárgyalása során külön alfejezetet szentel a dagerrotípiának.¹ Érvelésének fő pontjai:

– Analógia a gipszmintákkal. A gipszöntvény híven másolja a műalkotásokat, ami kétségkívül pozitívum – vele szemben a dagerrotípiát nem műalkotást másol, hanem a természetet majmolja.

– A dagerrotípiát nem tud válogatni, kiemelni, mert pusztán „chemismus és mechanismus”; „mind a’ napfény mind pedig a’ jó olvasztás² öntudat nélkül munkálkodván, nem tudhatja mire használtatik”. Henszlmann itt a korabeli toposzhoz igazodik, miszerint a fénykép emberi beavatkozás nélkül jön létre, a nap rajzolja meg (ezért választja Talbot is fényképgyűjteménye címéül: *The Pencil of Nature*). Ugyanakkor nem veszi figyelembe a többi képformáló tényezőket: az ember általi témaválasztást, a fényképezőgép lencséjét, a fekete-fehér tónusskálát absztraháló hatását vagy az expozíciós időt. Ez utóbbival kapcsolatban a korabeli teoretikusok a hosszú expozíció alatti kameramozgatást javasolják, elmosódó, „festői” hatások elérésére.

– A dagerrotípiát öregíti, sőt halottá teszi a portretizált személyt. Érdekes megfigyelés, ha arra gondolunk, hogy a 20. században több jelentős elmélet születik, mely a fényképezés és a halál összefüggését vizsgálja (J. A. Keim, S. Sontag, R. Barthes).

Henszlmann végkövetkeztetése:

– „Miből világos, hogy a’ daguerotyp hasznos physikai találmány ugyan, de hogy ez soha művek helyét el nem foglalhatja, sőt el nem fogja foglalhatni.”

Henszlmann elutasító állásfoglalását élete végéig nem adja fel. Annál figyelemreméltóbb, hogy hagyja magát lefényképezni – több fotóportréja is fennmaradt. (Magatartásával nem áll egyedül. Gyönyörű arcképek készültek a fényképezéstől babonásan rettegő Balzacról vagy Roger Martin du Gard-ról.) Szerepel a Képzőművészeti Társulat igazgató-választmányát megörökítő csoportképen is, Doctor Albert 1863-as felvételén. Néhány évvel később, 1867-ben ugyanez a testület, élén Henszlmann-nal, szakvéleményt ad a Helytartótanácsnak, melyben leszögezi, hogy a fényképezés nem tekinthető művészetnek.³

A hivatalos állásfoglalás hatása egyáltalán nem egyértelmű a jövőre nézve. Elmarasztalás a fényképezés társadalmi megbecsülése szempontjából, de nem akadályozza a fényképezés technikai fejlődését és széleskörű elterjedését. Bonyolultabbá csak öt évvel később válik a helyzet, amikor napvilágot lát a Henszlmann véleményével ellentétes 1872-es VIII. törvény-cikk. A „szabad művészetek” rangjára emeli a fotográfiát – ami csupán annyit jelent, hogy művelését nem köti iparendélyhez – tehát rontja a hivatásos fényképészek esélyeit. (Ismét más kérdés, hogy éppen az amatőr fényképészek fogják a század végén a fotográfiát a tökéletes elkommerzialisálódásból kivezetni s valódi esztétikai rangját biztosítani.)

Henszlmann a *Párhuzam* után négy évtizeddel ismét összefoglalja esztétikai és történeti nézeteit *A képzőművészetek fejlődése* c. dolgozatában, mely a Kisfaludy Társaság Évlapjaiban jelent meg 1883-ban.⁴ Fiatalkori felfogása árnyaltabbá válik, néhány érdekes példával gazdagodik, sőt néhol módosul is. Megérti a „világipar” elterjedését s ezt a „szapora közle-

kedés” következményének tudja be.⁵ Továbbra is fellép a természet szolgai utánzása ellen; első példája viszont a fényképezés esztétikája számára is meggondolandó: a festő nem lenne képes a nap ragyogását visszaadni, ezért a fényhatást a *tükrözés* segítségével lefokozza.⁶ Henszlmann utánzásellenessége platóni eredetű, Böhm Dániel közvetítésével, akitől így idéz: „maga az isten sem képes művet létrehozni, mert az ő teremtménye csak való lehet, a színleges valónak teremtése ellenben az ember körébe tartozik.”⁷ A fényképezés nem lehet művészet, mert gépies utánzás – ennek bizonyítéka, hogy Henszlmann látott olyan fényképeket, melyeken az ábrázoltat nem ismerte fel (!). Ugyanakkor hasznosítható a művészet számára, mivel „az élet utáni másolataival tanít bennünket a szín- vagy legalább az árnyék hangulatára (die Stimmung), tanít bennünket a rajz pontosságára, szabatosságára. (...) Még nagyobb fontosságú a photographia nem a valóban élőnek, hanem valamely műnek másolatában.”⁸ Ismét felmerül a gipszöntvényel és a viasz-lenyomattal való analógia: „mindkettő igen jó eszköz a műnek, de korántsem annyira az élőnek visszaadására.”⁹ – Érdeemes megjegyezni, hogy azok a mai művészek, akik a gipszöntvényel kreatív módon foglalkoznak (mint pl. Jovánovics György vagy Pauer Gyula), hasonlóan kreatív összefüggéseket találtak a gipszöntvény és a fotográfia között. Ami viszont a gipsz- és viaszfigurák Henszlmann által különösen kárhóztatott *festését* illeti – mert ezek elborzasztó, halotti hatást keltenek¹⁰ –, a mai hiperrealista szobrászat juthat eszünkbe, s különösen annak furcsa tulajdonsága: *fényképen* reprodukálva megkülönböztethetetlené válik az élő alaktól!

Henszlmann öregkori tanulmányában a fotográfia szempontjából legjelentősebb újdonság a mozgás problémáinak fejtegetése. Mint a kor legtöbb teoretikusa, ő is messzemenően tiszteletben tartja Lessing elveit, de szembesíti őket empirikus megfigyelésekkel és a látápszichológia korszerű eredményeivel. A lessingi példát – a rohanó kocsikerekének elliptikus torzulását – a pillanatfelvételek igazolták. Kuriozitás-számba megy megjegyzése a retinán megjelenő utóképpel kapcsolatban: Amerikában ezt a jelenséget kriminalisztikai célokra akarták felhasználni, mivel a meggyilkoltak szemének rechartyáján megmaradó képet rögzíteni lehet. (Mintegy 10 éve jelent meg a Magyarország c. lap hasábjain egy ellenőrizhetetlen híradás, hogy erre a problémára állítólag megoldást találtak.)

Lényegesen fontosabb számunkra, hogy Henszlmann az egzakt kutatási eredményt, a fotódokumentum „igazságát” mintegy az emberi szem „igazságával” állítja szembe, és az utóbbit természetesen a művészi igazsággal azonosítja. „Amerikában az úgynevezett pillanatnyi photographia által a lónak még sebesebb mozgását is ismét szakaszokra osztva, reprodukálták; azonban szemünk ily sebességet nem követhetvén és az ezen úton nyert ábrák, melyek egyikében a ló mind a négy lábával a légben mozogva, mintegy repül előttünk, természet ellenieknek tetszenek. Minél lassúbb a mozgás, annál könnyebben követheti szemünk; a gyorsabból a művész is csak a legszükségesebbet képes felfogni, a csekélyebbnek pótlása egyedül a képzelőerő tehetségének és ebben felvillanó emlékezetének föladata.”¹¹ Minden bizonnyal Eadweard Muybridge ún. chronofotográfiai kísérleteiről van itt szó (1877–1879, Kalifornia), melyek legkésőbb 1881-ben ismertté váltak Európában, így Jean Meissonier párizsi körében is. Ekkor derült ki, hogy a festők mindeddig helytelenül, a levegőben kinyújtott mellső és hátsó lábakkal ábrázolták a vágató lovat. Henszlmann konzervatív véleménye mintegy anticipálja Rodin hasonló felfogását: „Bírálgatják Géricault, hogy louvrebeli Epsomi lóverseny-én a lovakat földre néző hassal vágatóknak festette, azaz úgy, hogy előre és hátra is kinyújtják lábukat. Azt mondják, hogy az érzékeny lemez sohasem tanúskodik hasonló helyzetről. És valóban a pillanatfelvételeken, midőn a ló első lába előre nyúlik, a hátulsó, miután nekirugaszkodásával az egész testet előrevetette, máris a has alá húzódott, hogy újra kezdje nekiugrását és ekként, hogy mind a négy lába majdnem

összeér a levegőben, minek következtében úgy tűnik fel az állat, mintha egy helyben ugrana és meg volna merevedve e helyzetében.

Ezért nagyon is azt hiszem, hogy Géricault-nak van igaza a fényképezéssel szemben, mert az ő lovai futni látszanak. Ez pedig onnét van, hogy a szemlélő hátulról előre haladva, először a hátsó lábak erőfeszítését látja, honnét az egész rohanás kiindul, aztán a test neki-nyúlását, majd az első lábakat, amint messziről a földre iparkodnak. Ez az együttes a pillan-tnyi időben hamis, de rögtön igazzá válik, ha a részeket egymásután tekintjük. Minket pedig csakis ez az igazság érdekel, mert ez az, melyet látunk és amely ránk hat.”¹²

A mozgásábrázolásról szóló viták már a mozgófilm, illetve a kubizmus és a futurizmus megjelenése felé vezetnek, melyek esztétikai problémáit mind Henszlmann, mind Rodin megsejtették ugyan, velük szemben azonban konzervatívnak bizonyultak.

JEGYZETEK

1. HENSZLMANN I.: Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a' művészeti fejlődésre Magyarország-ban. Pest 1841. 111–112.

2. A dagerrotípiát ezüst bevonatát jódkristály párologtatásával tették fényérzékenyvé.

3. A Helytartó Tanács 2360. 1867. sz. átirata, OLT., a Képz. Társ. ir. 9/1867. A bizottság tagjai: Barabás Miklós, Henszlmann Imre, Orlai Petrics Soma, Perlaky ügyész és Than Mór. Henszlmann szakvéleménye uo. 36/1867. A megsemmisült iratokra hivatkozik FEJŐS I.: Fényképészetünk első virágkora. Fol. Arch. 1958. 211.

4. A dátumot Tímár Árpádnak köszönöm – nekem csak a könyvalakban megjelent értekezés

ált rendelkezésemre: HENSZLMANN I.: A képző-művészetek fejlődése. Budapest 1906. A továbbiak-ban erre a kiadásra hivatkozom.

5. Uo. 18–19.

6. Uo. 81–82.

7. Uo. 92.

8. Uo. 92, 93. Ennek a felismerésnek köszön-hető, hogy Henszlmann szorgalmazta a MOB fényképtárának felállítását.

9. Uo. 93.

10. Uo. 94.

11. Uo. 108.

12. GSELL, P.: Rodin beszélgetései a művé-szetről (1911). Budapest 1917². 38.

László Beke: Henszlmann und die Photographie

Imre Henszlmanns wissenschaftliche und öffentliche Tätigkeit fiel mit der Verbreitung der neuen Erfindung, des Photographierens, in Ungarn zusammen. Die Stellungnahme des Ästheteten und Gelehrten ist – vielen ausländischen Zeitgenossen von ihm ähnlich – eher ablehnend als positiv: „...es ist klar, daß die Daguerreotypie zwar eine nützliche physische Erfindung ist, jedoch nie den Platz der Werke einnehmen wird, nicht einnehmen kann” – schreibt er in seinem Werk „Parallele” (ung. Párhuzam). Dieses Urteil wiederholt er im Jahre 1867, als er dem Statthalterrat im Namen der Gesellschaft für bildende Künste sein Gutachten abgibt. Er kommt in seiner 1883 verfaßten Studie „Entwicklung der bildenden Künste” (ung. A képzőművészetek fejlődése) noch einmal auf diese Frage zurück. Sein wichtigstes ästhetisches Argument gegen das Photographieren ist dessen mechanisch nachbildender Charakter. Über die Bewegungsdarstellung vertritt er in Übereinstimmung mit Rodin die Meinung, daß die Momentaufnahmen naturwidrig sind, weil sie nicht der Empfindungsart des menschlichen Auges entsprechen.

Beim Licht des Obigen dürfte die Untersuchung der über Henszlmann gemachten Porträtaufnahmen, ebenfalls die der Tatsache interessant sein, daß sich diese photofeindliche Autorität bahnbrechende Verdienste um die Gründung der Photosammlung der Landeskommission für Kunstdenkmäler erwarb.

ADALÉKOK HENZSLAMNN IMRE ÉLETRAJZÁHOZ

(Közli: Tímár Árpád)

Henzlmann Imre életéről, pályafutásáról viszonylag kevés hiteles dokumentumot ismerünk. A még életében megjelent népszerűsítő életrajzi cikkek (Vasárnapi Újság, Az Ország Tükré, Magyarország és Nagyvilág), sőt a lexikon címszavak is felületesek, elnagyoltak, sokszor téves, félrevezető adatokat is tartalmaznak. Nem megbízhatóak a halálakor megjelent méltatások, nekrológok sem. Részletes életrajzot és pályaképet eddig csupán Schauschek Árpád rajzolt róla (A Kisfaludy Társaság Évlapjai, 1918) információinak forrásait azonban többnyire nem tüntette fel.

Henzlmann maga nem írt emlékiratokat, bár cikkeiben, tanulmányaiban elvéve található életrajzi visszaemlékezés jellegű részletek (pl. Fejérváry Gábor eperjesi museumának ismertetése. Magyarföld és népei, 1846. Böhm József Dániel. Bud. Szemle, 1865. A Magyar Nemzeti Múzeum. Új Korszak, 1866. Levél Fejérváry Gáborról. Pulszky Ferencnek ötvenéves írói működése jubileumára, 1884.). Pályafutásának több igen fontos szakaszáról (30-as évekbeli tanulmányairól, 50-es évekbeli utazásairól, kutatásairól) azonban az egyetlen eddig ismert hiteles dokumentum az alább közölt pályázati beadvány. 1865-ben be kívánták tölteni a Nemzeti Múzeum igazgatói állását, ekkor írta Henzlmann ezt a részletes ön-életrajzot tartalmazó kérvényt, melyben tanulmányairól, utazásairól, publikációiról egyaránt értékes információkat közölt.

Az ezt követő két kisebb írás azt dokumentálja, hogy a közzéemelt konzervatív része miként vélekedett Henzlmannról a 40-es években. A Magyarok című kötet 1845-ben jelent meg Lipcsében, névtelenül. Az írások feltehetően két szerzőtől, Császár Ferentől és Kovacsóczy Mihálytól származnak. A szatirikus hangú, pamflet jellegű összeállítás fellépett minden progresszív törekvéssel és személyiséggel szemben, élesen támadta Kossuthot, a Védegyletet, a Nemzeti Kört, a reformpárti újságokat. „...csak folytatva haladhatunk...” – hirdették a szerzők bevezetőjükben, s felszólítottak a „gyomok irtására”. („Ezen gyom-féléket egy általános cím alá szorítottuk. Magyarok közé tartozik azok minden faja, mert magyar földön bujtak fel. – Nézze körül magát mindenki: melyik esik hozzá, vagy melyikhez esik ő legközelebb, s vágjon ahhoz irtókapájával...”.) A kipellengérezett, abc sorrendbe szedett nevek közt Bajzától Kossuthon, Petőfin át Vajda Péterig megtalálhatjuk a korszak szinte valamennyi kiválóságát.

A harmadik életrajz a Honderű című konzervatív folyóirat Irodalmi ABC sorozatában jelent meg 1847-ben. Hangvétele kevésbé szatirikus, de Henzlmann kritikáinak szokatlan szigorát, határozottságát egyértelműen elutasítja.

Figyelmet érdemel Henzlmann eddig méltatlanul háttérbe szorult politikai tevékenysége is. A negyedik dokumentum Henzlmann 1869-ben írt politikai programja. Henzlmann ekkor a parlamenti választásokon a szélsőbaloldali jelöltjeként fellépett a mohácsi választókerületben, nézeteit röplapként is terjesztette. Politikai szereplését a kormánypárti vicclap, a Borsszem Jankó szatirikus írásában bírálta, csúfos vereséget jósolva az ellenzéki jelöltnek. Henzlmann azonban győzött a választásokon, s 1869-től 1872-ig tagja volt a parlamentnek. Számos igen fontos politikai és kultúrpolitikai kérdésben hallatta a hangját, benyújtott egy műemlékvédelmi törvénytervezetet, interpellált lebontásra, pusztulásra ítélt műemlékek ügyében, harcolt a költségvetés kulturális kiadásainak növeléséért, múzeumok, egyetemek, könyvtárak helyzetének javításáért stb. Képviselői tevékenysége részletesen nyomon követhető a Képviselőházi Napló 1869–1872 évi kötetében.

Tímár Árpád

A Nagyméltóságú Magy. Kir. Helytartó-Tanácsához

Dr. Henszlmann Imre M. Akad. tag alázatos folyamodása a M. Nemzeti Museumnál megürrült Igazgató Őrségért.

Nagyméltóságú Magyar Királyi Helytartó Tanács!
Kegyes Uraim!

A Nmélt. Kir. Helytartó Tanács f. évi június havában kelt pályázat-hirdetése szerint a magyar nemzeti museumi igazgatóság, egy őri állomással összekötve, mint betöltendő jelentetett ki.

Azon őri állomások közt, melyek vagy végleg nincsenek betöltve, vagy üresek, van a képtár őrsége, mellyel a dolog természeténél fogva, kivált ha arra, esetleg, alkalmas férfiú találkoznék, összekötthetnék a műrégészeti osztály is, ez utóbbi, t.i. az éremtártól különválva gondolatván, mely több (históriai, műtörténeti, műtechnikai és epigraphikai) oldalánál és tárgyai igen nagy számánál fogva, maga látszik egy embert kíváni.

E képtári s ezzel összekötendő műrégészeti osztály őri hely az, melyre az igazgatósággal kapcsolatban, alólírt mély tisztelettel ajánlja fel egy egész életen át folytonos tanulmányozással szerzett készültégét és szolgálatát a Nméltóságú Helytartó Tanácsnak s általa a hazának.

Alulírtat ezen ajánlkozásánál s illetőleg tiszteletteljes kérelmezésében a következő nézetek vezették. Feltűnő, mindenek előtt, hogy nem csak műveltebb osztályaink, hanem maga a nép is leginkább a n. museum régészeti osztályát látogatja, daczára nem rendezett állapotának, mely ezen osztály, sok tekintetben, nevezetes tárgyainak egymással összehasonlítását, és innen következhető hasznos tanulmányozását csaknem lehetetlenné teszi a nem-szaktudósnak.

E sűrű látogatásból, ezen általános előszeretettől joggal következethetjük, miként a közönség erősen érzi a régészeti osztálynak roppant befolyását a jó ízlés és általános műveltség előmozdítására, a műiparnak virányozására, végre mint érzi közönségünk azt is, hogy a történetet legelevenebb módon megérthetni a különféle korszakoknak hátrahagyott műveikből, melyekben az egykori élet jelleme és szelleme legtisztábban legvilágosabban mutatkozik, mert a művész, valamint korának legáldottabb embere, így ihletében legjobb tolmácsa is.

Fellette sajnos tehát n. museumunknak épen ezen, roppant befolyású és hatású, osztályának nem rendezett állapota, mely az összehasonlításra alapuló gyakorlati tanulmányozást csak nem egészen kizárja.

Es még sem kívánhatjuk az egésznek elkerülhetlen szükségessé rendezését ugyanazon egyentől, kinek tisztje a nagy kiterjedésű pénzügyteménnyel és a régi epigraphikával foglalkozni; mert az archaeológiai tudományunk minden egyes ága már is oly módon fejlődött, hogy mindegyikének tüzetesebb művelése a rövid emberélet csak nem egész hosszát veszi igénybe. Újabb időben tehát beállott a szükség a régészet teljes tanát, mivel ez az emberi élet minden nyilatkozatát, még pedig minden korban, foglalja magába, nem csak különféle korszakra, hanem a különféle kor egyes tudomány, művészet és az élet egyéb nyilatkozatainak ismertetésére felosztani: így keletkezett, p.o. az egyptologia, assyriologia, sinologia a külön foglalkozás a clasikai kor mellett, de ismerünk ezeken kívül egyptomi, assyriai, classikai chronológiát, philológiát, epigraphikát, mythológiát, művészettant sat.

Ugyan ez az eset az újabb, vagy is a közép és későbbi korra nézve is, hol az egyes tudományok még újjakkal, p.o. a genealogiával, heraldikával s t. e. szaporodtak.

Innen van, hogy a jól rendezett európai museumokban e tanok a lehetőségig bőven külön külön egyének által vannak képviselve.

Nálunk ily képviselés még sokáig csak pium desiderium fog maradni; mindazáltal, midőn a Nméltóságú Helytartó Tanács pályázati hirdetésében a museum igazgatói állomását őri állomással köti össze, óhajthatónak látszik, hogy a betöltés ugyan csak azon osztálynak váljék előnyére, melyet a közönség, annak nagy jelentékenysége érzetében, különös előszeretettel tüntet ki, és mely személyzeti és rendezési tekintetben a legelhagyottabb, daczára, hogy gyűjteményei különféleségénél fogva, a legnagyobb kiterjedéssel bír.

Ideje immár, hogy a félszázadon át hangyaszorgalommal összehozott kincs gyümölcsözővé tétessék oly rendezés és lajstromkészítés által, mely érthetően magyarázza a különben haszonvehetlenül tűnődő tárgyakat.

Mennyire képes volna e feladatnak, kapcsolatban a képtár-őrséggel megfelelni az alázatosan aláírt folyamodó, ezt világosítsa fel azon tanulmányok elősorozata, melyeket 1813 ban születvén, 1835 ben megkezdett, és azóta szakadatlanul folytatott, koronként a közönség elébe lépven munkásságának egyes eredményeivel.

Legelső ifjúságom óta a művészetben sejtvén a szellemi élet legmagasabb nyilvánulását, a történetben is főképen aethetikai része bírt vonzalommal előttem, tiszta szellemi oldalát a classikai irodalomból törekedtem kiismerni, míg alakzasi tökélyének méltatására a rajz tanulásában törekedtem előkészülni.

E hajlam előszeretetté vált, midőn először 1830 körül Fehérvári Gábor híres antik gyűjteményében, Erperjesen, a régi szobrászatnak több valóságos remekét volt alkalmam látni.

Később, Pesten, az orvosi tudományt tanulván, és a n. museumban lakván, lerajzoltam Fehérvár számára ezen intézetnek néhány igen becses egyiptomi régiségeit. Rajzaimat a régiség kedvelője magával vitte Olaszországba és Rómában az „Istituto di Correspondenza arceologica” című társaságnak adta át.

Utóbb, Bécsben, folytatván orvosi tanulmányaimat, ott szerencsém volt megismerkedni az élő mű ismerők egyik legjelesebbjével, Böhm Dániel hazánkfiaival, ki már akkor is igen nevezetes művészeti és régészeti gyűjteménnyel bírt, és kinek leginkább köszönöm ismereteimnek tisztulását és megállapodását.

Orvosi tanulmányaimat bevégezvén, miután a doctori okmányt elnyertem 1837-ben beutaztam Olaszországot, hol főképen az antik műveket tanulmányoztam, és nevezetesen Romában, igen tanulmányos, a régi építészetet tárgyaló tanfolyamot halgattam.

Visszajövet többet félévnyel töltöttem Fehérvár gyűjteményében és jeles archaeologiai könyvtárában, hol a magyar egyetemi archaeologiai és numismaticai tanszéki pályázatra készültem. E pályázaton szerencsém volt, az írásbeli kísérlet után, első helyen ajánlatni. Hogy pedig a tanszékre még érdemesbbé válhassék, a pályázat bevezetével, 1838-ban útnak indultam tanulmányozásom folytatására Német-, Francia- és Angolországba.

Haza térvén Böhm, a bécsi medailleur akadémiának igazgatója, felszólított, lépjek vele társaságba, hogy megírassuk a művészet történetét új szellemben és leginkább gyakorlati szempontból. E hízelgő felszólítás következtében áttettem lakásomat Bécsbe, és egész éven át tanulmányozván e császári városnak gazdag gyűjteményeit, egyúttal összeszedtem az adatokat is, melyekre majdan történetünket kellend alapítani. Előre nem látott körülmények miatt elestünk ugyan szándékunktól, de azért a tanulmányozás nem volt hasztalan, valamint más részt akkor tettem le alapját régi réz- és fametszet gyűjteményemnek, mely azóta több ezer lapra szaporodott.

Bécsben reményem némiképp hiúsulván 1840-ben visszatértem hazámba, hol a múlt évben gyűjtött anyagnak kis részét feldolgoztam „Párhuzam az ó és új kor művészeti nézetek és nevelés közt” című munkámban, mely után a magyar tudom. akadémia tagjává választott.

A Bécsben gyűjtött anyagnak más része alapul szolgált a „hellenek arcképezési gyakorlatának” felvilágosítására és „A hellen tragoedia” című nagyobb munkámnak, melyet a Kisfaludy társaság adott ki, egyszersmind tagjául is választván.

E két nagyobb munkán kívül leginkább foglalt el a szépirodalmi és általános irodalmi kritika, s ezen irányban számos cikket írtam az akkori lapokba.

Egyúttal írtam és szerkesztettem a „Vierteljahresschrift von u. für Ungarn” című folyóiratot, melynek hét füzete jelent meg.

Határozottabb irányt a középkori építészet mezéjén nyertem, miután egy pesti kiadó által felszólítva Bloxamnek „The principles of gothic ecclesiastical architecture” angolból németre fordítván, a fordítást saját jegyzeteimmel is kellett ellátnom.

Ezen irányt még inkább követtem, midőn Kassára rándulván az ottani régi templom épületek nagy műértékét felismertem, miért is azok közzétételére kezdtem törekedni. Az e célra szükséges előmunkálatok többre mint két évembe kerültek, és eredményök csak az által tudott világot látni, hogy az 1846-ban Kassán és Eperjesen összevülekezett magyar orvosok, természetvizsgálók és régészek elnökeinek pártolását elnyerhette. A m. tud. akadémia ezen „Kassa városának ó német stílusú templomai” című munkát a Marczibányi díjal jutalmazta. Mindazáltal nem tagadom, hogy a mai állásponton azt csak kísérletként tekintem, valamint az általam készített rajza, úgy szövegbeni felfogása tekintetében. A csücsíves stílus 1846-ban még általán elég kevésbé volt ismeretes, és kivált alakzatát teljesen még nem értették; hozzá járul, hogy a kassai templomok több történelmi adatait csak később sikerült felfedezni.

Alig fejeztetett be a közgyűlés Kassán, már is a két remek templom építészeten kívül még más jeles sajátosságát is tanulmányozván, felfedeztem sz. Erzsébetében fő oltára képeinek mesterét, sz. Mihály kis kápolnájában pedig remek falképek maradványait.

Ennek következtében 1847-ki tavaszán visszatértem Kassára, és lerajzoltam a főoltárnak Wohlge-muth Mihály, Dürer mestere által festett azon tizenkét képét, mely sz. Erzsébetünk legendáját ábrázolja; és ezen másolatom már úgy sikerült, hogy német országi műismerők a csupa körjárat után ráismertek az eredetnek mesterére. E másolatoknak mindeddig csak egyike jelent meg Förster Ernő „Denkmale deutscher Kunst” című munkájában: itthon a remek képek tüzetesebb ismertetését terjesztettem elő a magyar akadémiában, és később kinyomattam a Toldy Ferencz, Erdélyi János és általam kiadott „Magyar szépirodalmi szemlében.”

Ez utóbbiban ugyan csak 1847-ki évben jelent meg azon hosszas tanulmányozáson alapuló értekezés is, melyben az ósrégi népmesének symbolikai jelentését fejtegettem.

Akkori kisebb, hanem azért mégis tanulmányaim irányának fontosságát tanúsító, munkálataim közzé tartoznak. Pár szó Dürer Albrecht kellő méltánylására; megjelent az 1843-ki Tudománytárban. 1847-ben és 1848-ban: Jelentésem a Máramaros-szigeten felfedezett régi falképekről, készült a m. tud. akadémia felszólítására és megjelent az 1847-ki Értesítőben; a pannonhalmi templom és kryptájának lerajzolása és leírása, megjelent Szerelmey „Magyarország múlt és jelenében”; a szép juhásznő melletti hajdani paulinusok temploma és zárdája romjainak kiásatása, felvétele és leírása, mely eddig még világot nem láthatott.

A kassai, zsámbéki, pannonhalmi és más régi templom tanulmányozásával, felmérésével és lerajzolásával évek során foglalkozván, felülőt bizonyos arányok folytonos használata, mely csak is meghatározott törvényeknek lehetett következménye, hozzá járult, hogy ily törvény elismerésének némely hagyományai is jutottak ránk, és hogy a modern építkezések fő hibája azon arányok eltévesztése, melyeket a régi épületeken csodálunk. Mind ez annyira elfoglalta lelkemet, hogy nem nyugodtam, míg ezen középkori arány-törvényre világosan rá nem ismertem. A sejtés bennem már 1845 ben támadt, 1847 ben a törvényt világosan megismertem ugyan, de általános alkalmazását még nem bírtam bebizonyítani. Tanulmányaimat az 1848 ki és 1849 ki események félbe szakaszták. 1850 ki elején, menyire körülményeim megengedék, megszereztem az e tárgyban addig megjelent munkák főbbjeit, és belemerültem rajzuk arányaiba. A feladat nehéz volt, mert akkor szempontomból még nem igen fogták fel a régi emlékeket, és az e tekintetben használható kiadott példák száma még mindig csekély volt, más részt mit magam nem szerezhettem meg, azt közkönyvtáraink akkori, sőt még jelen állapotában is, nélkülözniök kellett.

Ily körülmények közt elhatároztam magamat egy Német- Angol- és Franciaországra teendő új útra, hogy példáimat kiegészíthessem, és a felfedezett törvény általános alkalmazását bebizonyíthassam. Németországban, mint példám legrégebbijét, magam mértem fel a gennrodi, 960 körül, épített templomot, és Angliában felhasználhattam, a menyire lehetett az akkori publicatiókat.

De e mellett egy évi Londonbani mulatásom alatt nem mulasztottam el a „brittish museum” tanulmányozását sem; így nevezetesen egész figyelmemet foglalták el az ottani egyiptomi, assyriai és hellen szobrászati kincsek, e tanulmányozás több felolvasásra adott alkalmat, melyben egy egészen új eredmény lett tárgyalva.

Ugyan is Londonban rendeztem és kiállítottam az, e közben oda került, Fehérváry féle gyűjteményt, mely czélra átengedte 1853 ki tavaszán termett a „brittish archaeological society”. Ezen rendezés igen nagy nehézséggel járt, mert akkor a „brittish museumot” is még csak kezdték chronologiai rendszerben felállítani, mindazáltal még is szerencsés valék valamint rendezésemmel és lajstromzásokkal, úgy a fentebb említett felolvasásokkal is a szakemberek köz elismerését megnyerni.

Londonban a „brittish architects” társaságnak, e czélra kinevezett bizottsága előtt tárgyaltam az általam felfedezett régi építészeti törvényt, és elnyertem itt is az elismerést, csak hogy a bizottság még a csúcsíves styl anyaföldét, Franciaországot óhajtotta megvizsgáltatni velem, s így hathatós ajánlásokkal ellátva átküldött Franciaországba, hol 1853 ki július hóban érkeztem meg.

Franciaországban hét évig mulattam, ott nagy nehézségekkel kellett küzdenem, míg végre felfedezésem ott is a legjobbak elismerését elnyerte. De bár sokan a régi építészeti törvényt, mint, nézetök szerint, a művészt korlátozót nem akarták elfogadni, fen létét még sem tagadhatták; innen eredt aztán azon hosszú harc, melynek vége mégis felfedezésem publicatiójának lehetősége volt.

E harc közben időmet nem vesztettem el, hanem vissza menvén a középkor emlékeiről a görögökre, sőt az egyiptomiakra is, felfedeztem azon eredeti arányozási törvényt, melyet már az egyiptomiak használtak, mely e néptől származott át a hellenekre és rómaiakra, végre az utóbbiak és a bizantiaiak által adatott át, módosított voltában, a középkor mestereinek. S itt az avatlan előtti is feltűnő, hogy menyivel a középkoriak túlhaladták a későbbieket arányaik tetszőségével, anyival múlja felül viszont a középkoriakat e tekintetben a görög építészet, világos tanúságul annak; először, hogy az eredeti törvény rendszeresebb volt középkori módosításánál, másodsor, hogy az arányozásban elkerülhetlen a törvényesség, bár menyinyit szabadkozozanak is ez ellen korunk építészai.

A vita és elleneim részéről okozott elhalogatások közben elég időm maradt a párisi régiségi roppant gyűjtemények tanulmányozására, s így szorgalmasan látogattam a Louvret és a Hôtel Clunyt, hol nem csak az antik és a középkori művészet és archaeologia, hanem az újabb mersterek képei is vonták magokra figyelmemet.

1856 ban társaságba léptem két jeles francia építésszel s együtt dolgoztuk ki a Lilleben kihirdetett székes-egyházi pályázat azon tervét, mely az első arany érdem pénzt nyerte el, s mely az 1857 ki párisi műkiállításban is magára vonta az ismerők figyelmét.

1858 elején egy, újabban a francia közoktatási ministerium történeti bizottsága által kinevezett al-bizottmány megerősítvén Lenoir Albert által, már elébb szerkesztett, felfedezésem értékét tárgyaló jelentést, elvégre megkezdhettem munkámnak elkészítését a sajtó alá.

Mielőtt azonban ehhez fogtam, hat éven át nem látott hazámat és családomat látogattam meg rövid időre, és ezen alkalommal értekeztem a m. tud. akademiában azon felfedezésemről, mely szerint a kassai templomnak tervezője a hátrahagyott, az óta közzé tett, nagy értékű albuma után ismeretes Villard d'Honnecourt, XIII ik századbéli francia építész.

Az 1858 iki és innen eső régészeti munkálkodásomhoz mérve, előbbi tanulmányaimat csak is előkészületként tekintem: de későbbi időbeli munkálkodásom tanúságul Lenoir ide mellékelte jelentésére és a m. tud. akademia archaeologiai bizottsága jegyzőkönyvére hivatkozhatom, melyben említve van minő megbízásokban és minő sikerrel jártam el.

Lenoir Albert örökös titkára (secrétaire perpétuel) a párisi képzőművészeti akademiának, ugyanott az építészet történetének tanára, tagja a ministerialis történelmi bizottságnak; ő írta az ezen bizottság által kiadott, az ország régiségei fentartására vonatkozó ministerialis utasításokat, írt igen jeles két kötetes munkát, mely a középkori vallásos építészetet tárgyalja, ő írta és írja még Páris város középkori

statistikáját, s így ha valakié, úgy az ő ítélete illetékes a régi építészet ügyében, azért is legnagyobbra kell becsülnöm mit ezen férfiú jelentett felfedezéséről a francia közoktatási ministeriumnak.

De van Párisnak még más ebbeli korifhaeus a is, i. e. Viollet-le-Duc tanár és híres építészeti író, és a sok díszmunkája és az azokhoz írt szöveg után méltán elhíresedett Gailhabaud.

Az előbbi „Entretiens sur l'architecture” című munkájának 394. l. így nyilatkozik:

„L'obscurité dans laquelle nous ont jetés les maximes aussi peu raisonnées qu'absolus du grand siècle a été perçue cependant de notre temps par quelques savants allemands, chez nous par un tres-petit nombre chercheurs. M. Henszlmann dans l'ouvrage intitulé „Théorie des proportions appliquées dans l'architecture depuis la XIIe dynastie des rois égyptiens jusqu'au XVIe siècle” a ouvert la voie à des découvertes d'une valeur incontestable, bien que nous ne puissions, en fure des monuments, adopter toutes les parties de son système, il est certain cependant qu'il fait le chemin à ceux qui voudront ... suivre ses principes.”

Természetes, hogy mindenben nem egyezhetik meg velem Viollet-le-Duc; mert mikor a fentebbi sorokat írta, nem ismerhette még a középkor arányozási rendszerét, mely munkámnak első részében még nem volt tárgyalva; és ámbár ennek eltérése az antik rendszertől nem igen nagy, mindkettőjének mérveiben és arányaiban mégis észrevehető a különbség. Egyéberánt, úgy hiszem, elég az is, ha oly férfiú, mint Viollet-le-Duc, ki eleinte az ellenpárthoz tartozott, utóbb kimondja, hogy utat törtem felfedezésemmel.

Végre Gailhabaud így nyilatkozik „L'art dans ses diverses branches” című 1863 ban megjelent I kötetének 10 ik lapján.

„L'un de nos amis, M. le docteur Henszlmann, vient de consacrer, à son examen à son élucidation” (Pythagoras arány-theoriáját illetőleg), quelques pages de son savant livre sur la Théorie des Proportions. Or, il y a lieu de croire qu'on a retrouvé de nos jours, ce système des Grecs. Nous nous proposons d'exposer ici même, le résultat de ces recherches.” etc. etc. és tovább kora régi templomának leírásában „Nous profiterons des profondes recherches de notre savant ami, M. le D.H. membre l'academie de Pest, qui a consacré a son examen (a korai templom vizsgálódásának) une de plus importantes pages de son remarquable livre” s.a.t.

Miután francia munkámnak első részét befejeztem 1860 ki nyár hóban Pestre siettem, hogy közmunkálkodásomat az építendő akadémiai palota ügyében felajánlhasam. A három tagú építészeti bizottság felszólított először program, azután terv készítésére. Ezen úgy folyama és vége ismeretes.

Elütetvén tevékenységemnek ezen céljától, más munkálathoz fordultam, tanulmányoztam Mátyás királynak fennmaradt arcképeit, felmértem, lerajzoltam és magyaráztam, az archaeologiai bizottmány megbízásából és költségén, a nagy régészeti érdekű kis-bényi román templomot. Az előbbi tanulmányozás eredménye az „Archaeol. Közleményeknek” II. kötetében, az utóbbinak ugyan ezen folyóirat III köt 1. füz. jelent meg.

1862 ki ápril végén Kubinyi Ferenc és Ipolyi Arnold társaságában utaztam Konstantinápolyba és Athénbe résztint a régi emlékek anyaföldükön megismerhetése okából, résztint azon reménnyel, hogy sikerülend Mátyás híres könyvtára maradáékainak nyomába jutnunk. Utunk mindkét célját elérük; a Corvina maradványait megtaláltuk a serailban, a byzanti építészet körében szerzett tapasztalataimat, a Konstantinápolyban készített rajzokkal együtt, évkönyvei számára elfogadta a m. tud. akademia. Az athenai emlékek tanulmányozásom eredményének publicatióját, egyeb sürgösb teendőim miatt későbbre kell halasztanom.

Visszajövet az 1862 ki ősz havában meg lettem bízva, ismét az arch. bizottmány által a fehérvári ásatások vezetésével. Beállván a tél elutaztam Parisba, hol hét ho alatt megírtam francia munkámnak második részét, s egyszerismind gondoskodtam a már otthon, ismét az arch. bizottság megbízása után, általam bevégzett az apátfalvi román templomot magyarázó rajzok rézbe metszetéséről.

1863 ki aug. havában haza érkezvén az arch. bizottság felszólított a fehérvári ásatások eredményének megírására, mit hat holnap alatt, a bizottság megelegetésére megtettem: azonban sajnálattal itt is ki kell jelentenem, hogy ezen ásatások oly igen fontos folytatását és bevezését eszközölni mind eddig nem sikerült. A fehérvári eredményeket előadó munkám önállólag jelent meg.

1864 ben Jelentés a Corvina könyveiről a serailban az Akad. Értesítőben.

Taval még más két megbízatásban részesültem Romer Flóris társaságában: a vasmegeyi templomok újólag felfedezett falképei, és a szathmári püspöki mege régi emlékeinek vizgatására. Mindkét ügyben készítettem több rendbeli rajzot, és kiadtam jelentésemet a tavali „Archaeol. Közleményekben” (IV. köt. III füzet).

Szathmári utunk közben vizgáltuk a Csörsz árkat is, melyet már clébb Gödöllő táján is tanulmányoztunk, és melyet későbbben a varsányi pusza vidékén is vizgáltam.

Lerándultam taval Pécsre is, hogy az ottani páratlan catacombát a végveszélytől megmenthessem és a székes-egyház részbeni eredeti állapotába visszahelyeztetését indítványozhasam. A catacombát kiszárították ugyan, de a székes egyházban említésre méltó változás nem történt.

Legutolsó megbízatásom Sáros megebe vitt, hol Osztropatakán régi sírban nevezetes mennyiségű arany ékszert találtak. Erről tettem jelentést az akademiában, de nem mulasztám útközben a középkori felföldi lakházra is fordítani figyelmemet, valamint sajnálattal tapasztaltam azon szakavatlanságot, mellyel jelenleg a dicső kassai székes-egyházat restaurálják, mi anál inkább fájt, mert a restauratio mellett anyiszor felszóltam, hogy ebbeli buzgóságom miatt Kassa városa díszpolgárrá is választott.

Az arch. bizottság már tavall egy, a nagy közönség számára szolgálандó régészeti kalauz egyik részének kidolgozására szólított fel, elváltam ennek folytán a középkori építészeti tárgyalását, mely kész a sajtó alá.

Az előbbieken törekedtem képességemet egy őri állomásra kimutatni, legyen szabad az igazgatói hivatalra való képességemet is legalább megérinteni.

A külföldön hosszú ideig folytatott tanulmányozásom, valamint ismeretessé tették előttem az európai múzeumok gyűjteményeit, úgy megismertették előttem főképen elrendezési és használati rendszereiket is. – Tanulmányaim nem csak a szoros régészeti mezőn állapodtak meg, hanem kiterjedtek a képzőművészet minden ágára. – Megjelent munkáim több oldalúságánál fogva a bibliográfiában is szerezttem ismereteket, s így a múzeum könyvtárában is tehetek szolgálatot. – Orvosi pályámon a természeti tudományokat is tanulmányoztam, s így ezekben sem vagyok járatlan. – Rendezői képességemet Fehérvári Gábor gyűjteményének rendszerezése és kiállítása Londonban bizonyítja. – Az archaeológiához és a művészethez való nagy hajlamomért kezeskedik saját gyűjteményem, melynek számát, nem épen fényes vagyonom daczára, nevezetes kiterjedésben bírtam létrehozni. – Végre midőn 1861 ben a magyar képző művészek társulata keletkezett, engemet tisztelt meg igazgató választmányá elnöki székével, melyet csak akkor hagytam el, midőn Konstantinápolyi és párisi utam miatt hosszabb időre Magyarországból kellett távoznom.

Mind ezeknél s eléggé ismert buzgóságomnál fogva az archaeológiának nálunk behonosítása, műkin-cseink ismertetése és megmentése körül, mely irányban ily alkalmazás mellett annál több sikerrel volnék képes eljárni: ismétlem kérésemet mély tisztelettel maradván

A Nagy-Méltóságú Magyar Királyi Helytartó-Tanácsnak

alázatos szolgálja

Henslmann Imre

orvos doctor, a magy. tud. akadémia lev.
és az archaeologiai bizottm. rendes tagja

Kelt Pesten 1865 ki aug 7-én

Az akta külső oldalán megjegyzésként a következők olvashatók:

A vallás- és közoktatási magy. kir. ministertől

352 szám.

eln.

A m. n. múzeumnál megürült igazgató-őri állomás elnyerése végett benyújtott folyamodványa Tekintetes uraságodnak ezennel azzal szolgáltatik vissza, hogy az igazgató-őri állomás betöltésétől egyelőre eltekin-tetvén, e helyett igazgató neveztetett ki.

Budán 1869. évi márczius hó 4. é.

Minister úr meghagyásából

Hegedüs Lajos

osztálytanácsos

(A Nemzeti Múzeum igazgatója 1869-ig Kubinyi Ágoston volt, 1869-től Pulszky Ferenc.)

HENSLMAN IMRE

A magyar Akadémia lev., s a Kisfaludy-társaság tagja.

Híres dramatikus, ki nálunk Winkelmann szerepét játsza; s mivel látja, hogy az archaeologia és szép művészet nálunk testvérileg szunnyadoznak: politizál. – „Vierteljahrs-schriftje” Lipcsétől Pestig száradásba esvén, útközben kiadá lelkét.

Az eredetiségnek nagy barátja, ha azt külsejében kell mutatni. Még nincs túl a forrás korán; meglehet, az édananyag igen sok benne, s ha a víz nem túlnyomó, lehet belőle valami.

Orvosi tudománya ellen még beteget nem hallottam kifogást tenni; pedig semminek sincs annyi bírálója mint az orvosnak.

Kell-e ennél nagyobb dicséret?

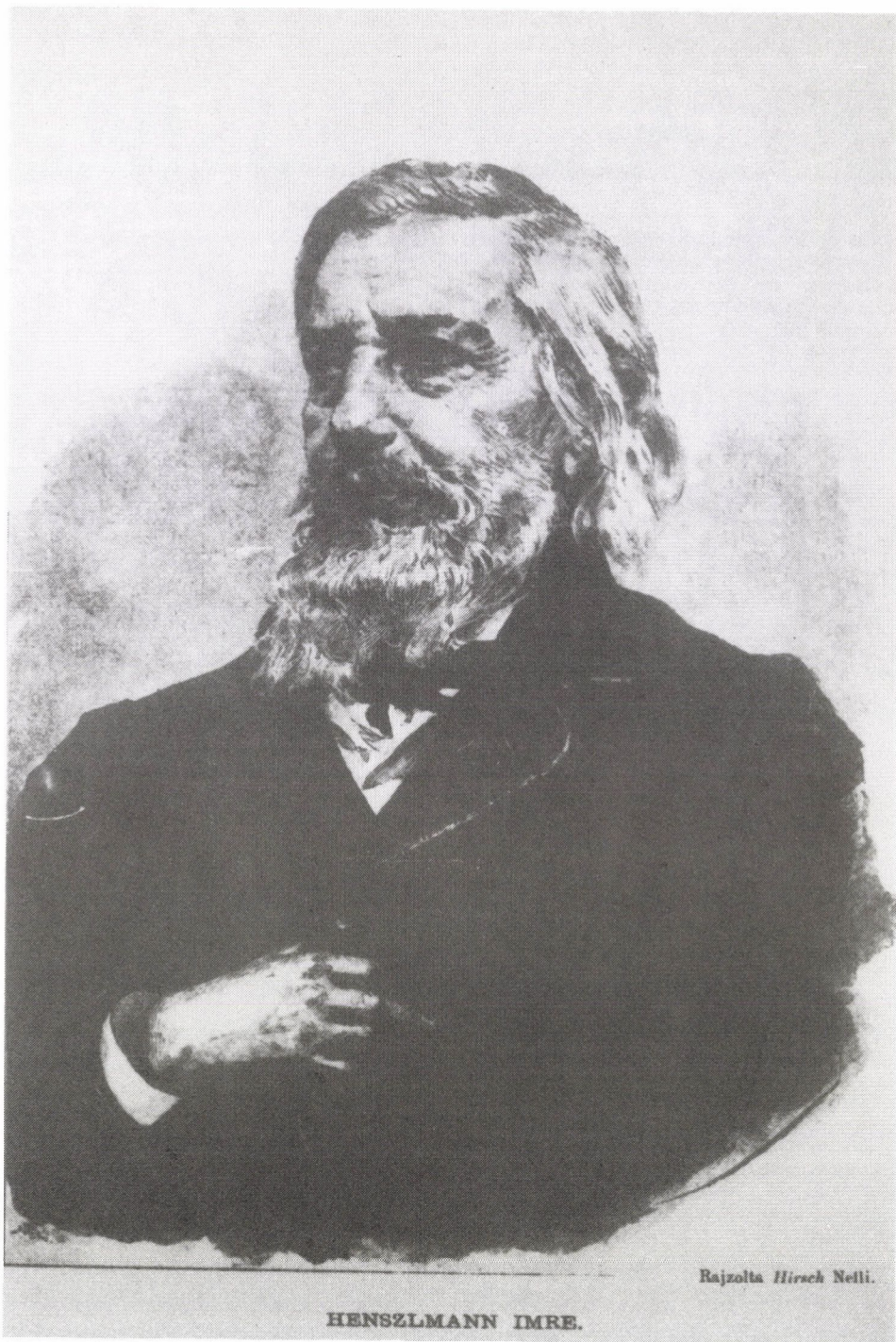
(Magyarkák. 1845-ből. Lipcse, 1845. 145. lap)

XX.

Dr. HENSZLMANN IMRE

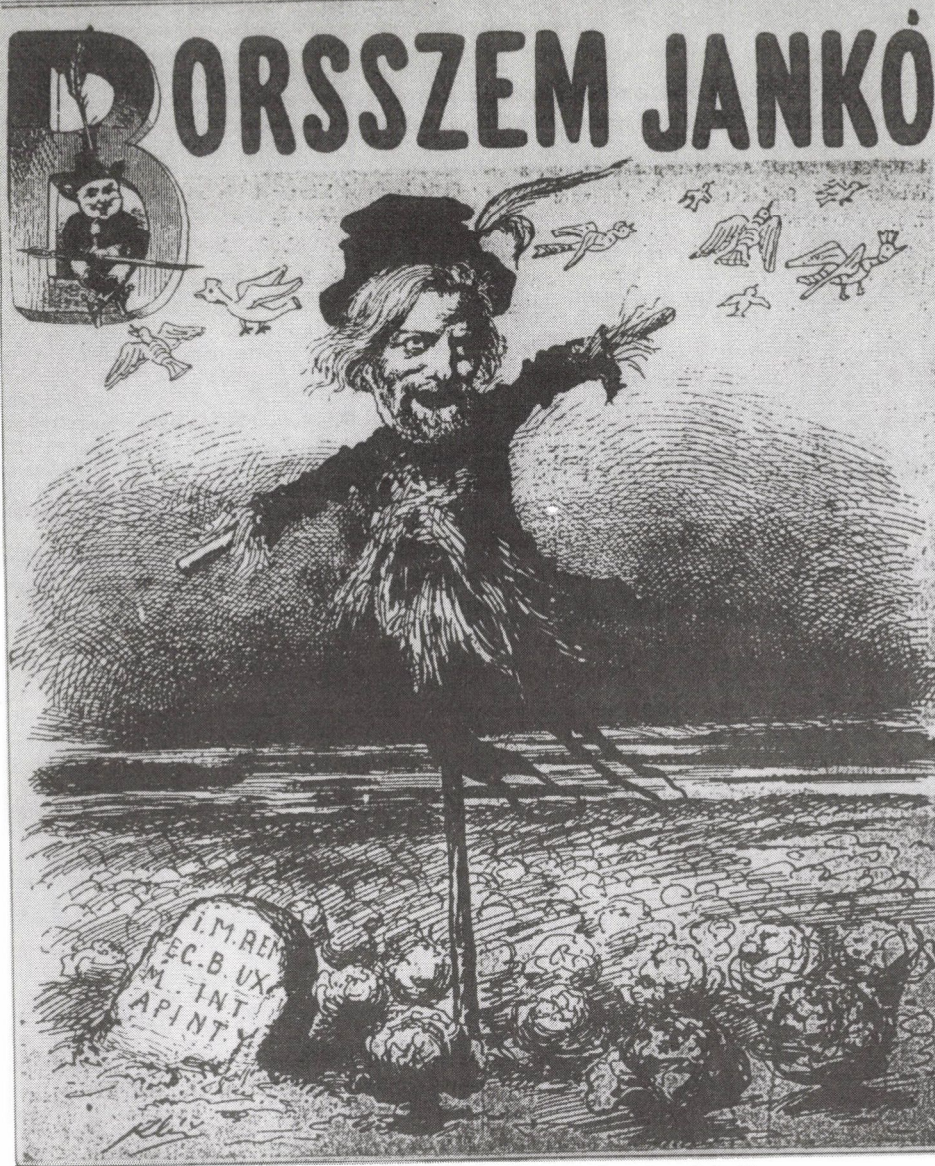
R é g i s é g b ú v á r ! –

Sokoldalú műveltséggel bíró író, kifáradhatlan fürkészszellemmel.. Mint kritikus kemény és zord – sőt i g a z s á g t a l a n, mert viszonyainkat félreismervén, követeléseit igen magasra feszíti – s ben-



HENSZLMANN IMRE.

21. Henszlmann Imre arcképe. Megjelent a Vasárnapi Újságban, Henszlmann halálakor, 1888-ban



22. Henszlmann Imrét ábrázoló karikatúra a Borsszem Jankó című vicclap címlapján

nük csatlakozva aztán ott föltétlenül kárhoztatt, hol szigorú rosulás inkább helyén volna. Stílus száraz és széles – mintegy német tudósé; azért igen népszerűlen a fiatal írónál, kik csak azt szeretik, mi csillog, ragyog, s kik futnak attól, mit többször mint futólag egyszer kell olvasni, hogy megértse az ember.

H. úr némely tekintetben köszönetünket érdemi azért, hogy némely emlékezetességeit hazánknak és műveltségtörténünknek a külfölddel is megismerteté, mert ő ép oly jó író németül mint magyarul, mi sokaknak – kik evvel nem dicsekedhetnek – szálla szemükben; de H. úr e miatt nem ugrik a Dunába.

Hű következetesség s állhatatosság ítéleteiben tüntetik ki H.-t különösen. Mit ő egyszer gyűlöli – azt egész lelkéből gyűlöli; mit egyszer kárhoztat, azon egy hajszálnyi épet nem hagy, s minthogy éles logikája van, delinquensének jó hajszálait rosakkal együtt s egyenlő nyugalommal tépi ki. – Ő az antiquarcomthur irodalmunkban, ki mindenre stereotyp: „ez nem ér semmit, el kell égetni!” szavait hallatja.

(Honderű, 1847. nyárutó 3. V. évf. II. félév, 5. sz. 95. lap)

POLITIKAI HITVALLÁSOM

Az 1848-ki események és törvények számunkra is készítettek helyet az európai társaság civilisált világában.

Ezt értvén és érezvén negyvennyolczasoknak adják ki magukat még azok is, kik a 48-ik alkotmány gyöngítésére, elferdítésére, sőt ledöntésére legtöbbet tettek.

De valódi negyvennyolczasoknak csak azok mondhatják magukat, kik az emberi nem folytonos haladásában bíznán, a 48-ik alkotmányt kiindulási pontnak tekintik egy, nem csak nemzeti, hanem európai politikához.

Magyarország, elszigetelten és középkori aristocraticus intézményei foszlányait lobogtatva, nem állhat meg a haladó nemzetek között; de más részt nem haladhat sem mint uszályhordozója oly szomszédnak, kinek törekvése századok óta csak az volt: hazánkat önértékében kizsákmányolni.

A szomszédal való jó viszonyban élni igen kívánatos; de az önfeláldozás, a csak nem teljes lemondás oly felebarátért, ki sokkal később elválni tőlünk s csatlakozni hatalmasabb külföldi nemzetiségéhez, mint sem vagyunk készek az elvállásra mi, kik hasonló külföldi rokonnal nem bírnak, ezen feláldozás, mondom, ily áldozatainkat soha nem méltányló szomszéd érdekében, határos az öngyilkossággal.

Ausztria nagyhatalmi állása egyáltalán nem érdekünk; ezt valamint századok óta tapasztaltuk, tapasztaljuk újra, még pedig mindig nagyobb mérvben; mert egyedül e tekintet bírta a múlt országgyűlés többségét, daczára annak, hogy Európa haladó nemzetei legszegényebbjé közé tartozunk, bennünket a legsúlyosabban megadóztattak nem irigylendő polczára emelni; minek bizonyítványául szolgáljon csak e tény, hogy míg Angliában, földrésznünk leggazdagabb tartományában, a jövedelmi adó a jövedelem: csak 2 1/2 pctjét teszi, nálunk e cím alatt 5 pctet követel a törvény, mi, ha a két ország valóságos pénzvizonyát tekintjük, alkalmasint több mint ötször annyi, mint, a pénzben oly gazdag Angliában.

És kérjük, mi végett fizetjük e roppant adót, talán productív intézetek létesítésére, anyagi és szellemi haladásunk előmozdítására? Ó nem! hanem fizetjük szomszédaink ábrándos nagyhatalmi ambíciója kielégítésére, s az egymást felváltó nemcsak tehetlen, hanem világos kárunkra működő kormányok roppant hibáinak lehetetlen kiegyenlítésére. Folyvást emelkedő adónknak egyik célja megjutalmazni e tetőkért mindazokat, kik húsz év óta elnyomásunkon működtek, fizetjük most is a fegyvert, melylyel legigáztak, a pálczát, melylyel sújtatánk, s marad csaknem semmi, mit nevelésünkre vagy gyümölcsöző intézményekre fordíthatnánk.

Azt mondják, hogy a szabadság pénzbe kerül, hogy ezt drágán kell megvásárolni, nálunk az eset megfordítva áll, mi, valahányszor jobban korlátoztak vagy elnyomtak, annál nagyobb áron fizettük meg az elnyomatás díját.

Pénzbeli szegénységi létünkre mi bírnak Európában a legdrágább vasutakkal s ma holnap legdrágábban fogunk élni Európa Kanánjában.

A szomorú vágy munka és fáradság nélkül gyorsan meggazdagodni és élvezni, kötelesség teljesítése nélkül, nálunk ijesztő módon elharapódzott és már is sok embert megfosztott verejtéssel éveken át szerzett vagyonától; de a részvényekkel szédelgést nagy részben a kormány segítette elő lotteriáival, méreg drága vasúti vállalataival és más pénzbeli műveleteivel.

Nem csoda, hogy az önkényes uralom tizen nyolcz év alatti tartamában meghonosította hazánknak az erkölcsi corruptiót, de hogy ez még most is mindinkább terjed, úgynevezett nemzeti kormányunk alatt is, ez közéletünk legsajnosabb nyilvánulása.

A 48-ik alkotmány megállapítja valahára a honpolgárok közti egyenlőséget, legalább elvben, s íme kormányunk céljai elérésére, újra hozza be a nemesítést a sok üres címek és rendek osztogatását, hogy egyéb titkos subvenciókat ne is említsünk.

Ellenben ha kérjük mit tett e kormány a kereskedelem, ipar, tudomány és művészet emelésére; itt a két évi történet könyvében sok fehér lap mellett nem kevés egészen fekete is fogunk akadni.

Még rosszabbul állunk a személyes és vagyon biztonság tekintetében. A tíz évre megszavazott nyolcszáz ezernyi hadsereg, daczára hogy békében élünk a külfölddel, nem képes bennünket pár rablótól megvédeni, erre ismét száz ezer forintot kellett megszavazni és íme ez sem elegendő, sőt egy ideig a posta több vonalon megtagadta az értékszállítást is. A békés demokrata körököt tudták feloszlatni, de rablásokat nem képesek megszüntetni.

Nagy phrasissokkal hirdették szándékukat Buda-Pestet világvárossá emelni, azonban sok hónap óta nagy csend uralkodik e tekintetben s a fővárosért, mely az egész országot folyvást tesz áldozatot, a kormány eddig nem tett semmit.

— — —

E roppant bajok orvoslására, melyek hazánk legbensőbb életmagván rágódnak, alig elegendő az országgyűlésnek bárminő hazafias működése, a törvényhozás magába polgári erényt és jellemet nem teremthet; de tehet mégis sokat oly intézmények létrehozására, melyek képesek jövőre jobb állapotot még e tekintetben is előkészíteni.

Ide tartozik első helyen nemcsak a nép, hanem talán még inkább a magasztalók nevelése, még pedig nemcsak az ismeretek terjesztése, hanem a jellem a polgári erény kifejtésének elősegítése, és a közép osztálynak elszoktatása az üres címek előtti lealázó meghunyázkodástól. Szüntesse meg valahára a törvényhozás a hűbériség maradványait tökéletesen s töröljön el minden nemesi előjogot. Tisztelet mindenkinek, ki ezt érdemli munkás élete, szilárd jelleme és fáradtsággal szerzett ismerete, tehetsége és tevékenysége után, de nem a henyének, nem az ingadozóknak, a hatalom előtt meghajlóknak, nem annak, ki tiszteletet vak esetlegi születése, vagy meg nem érdemelt pártoltatás után követel.

Ily hangulat, ily szellem létrehozását segíteni elő oly neveléssel, mely nem az aljasulást, hanem a jellemes önértéket már a fiatalok világában is, a köziskolában, ébreszti, fentartja és fejleszti, ezt teheti az állam, ezt tenni kötelessége.

Diogenes, midőn látta, hogy a megariai juhaiknak nagyobb gondját viselik, mint gyermekiknek, azt mondta: jobb szeretne megariaiak kosa, sem mint gyermeke lenni. Mit mondana Diogenes, ha látná, hogy azokat, kik elnyomatásunkra használnak, hasonlíthatatlanul jobban díjazzuk, mint azokat, kik szellemünk művelésén fáradoznak? — Ez egyéberánt az európai államok csak nem általános hibája, de azért nem szűnik meg természet és józan értelem elleni lenni s nincs ok rá miért ne legyünk mi első megszüntetésében, mi, kik nagyhatalmi állás után éppen nem vágyunk. Nem látni okát, miért nem lehetne nekünk szert tenni olcsóbb hadseregére, a svacziak előpéldányára, kik fiaikat akkor gyakorolnak fegyverben, midőn ezek örömet játszanak katonáskodással.

Mit vegyes házasságok Ausztriában méltányosan kívánhatnak tőlünk, azt leginkább ezen úton elérhetjük, mi ezen kívül hátra van az nekik tétova nélkül megadandó, nem ugyan a delegáció tekervényes, hanem az egész országgyűlés egyenes s független elhatározásának útján, mely a lehetőség határain túl nem mehet s melynek tekintettel kell lenni az e lehetőséget világos számokban határozó 40 milliónyira adó hátralékra.

Ezen adó hátralék, mely még a kevésbé megadózott évek hagyománya, matematikailag bizonyítja, hogy az adó már a múltban is tulságos volt, hogy tehát ezt jövőre nem emelni, hanem leszállítani kell; más részt pedig a leszállított adó nagyobb részét, mint jelenleg történik, gyümölcsöző kiadások fődözésére fordítani szükséges.

A hatalmasaknak, mióta cserben hagyta a vallásos izgatás és elhalványult az arisztokratia nimbusa, legújabb találmánya a nemzetiségeket egymás ellen felingerelni, hogy így a zavarban könnyebben haláshassanak. Ellenben a kor szelleme a nemzeti ellentétek lehető törlesztésén, kiegyenlítésén, működik úgy, hogy idővel csak azon sajtóságok fognak megmaradni, melyekkel a nemzetek, mint külön egyéniségek, békésen megélhetnek egy más mellett s utódaink ép úgy tekintendek vissza efféle viszálykodásunkra, mint tekintünk vissza mi sajnálkozással apáink vallásbeli türelmetlenségére és üldözéseikre.

Az emberi jog magasabb és régebb a nemzeti jognál. Adjunk szabadságot, valódi szabadságot a szó teljes értelmében és meg fog szűnni a nemzetek nyelvbéli súrlódása: ellenben míg a nemzetek engedik, hogy a szabadság ellenei őket felizgathassák s aztán egy más ellenében felhasználhassák, addig a valódi szabadság és testvériség nem létesülhet.

Ezen valódi szabadság alatt pedig nem kell értenünk a hajdani rendi szabadságot, mely, minél alább szállott a polgári osztályok sorozatán, annál inkább csonkult és benuit meg, hanem kell értenünk a demokráta szabadságot, mely egyaránt véd az önkény ellen minden polgárt és kűtfejűt, tartózkodás nélkül, elismeri a nép szuverenitását, mely e névnek megfelelőleg, a népek közti solidaritás létrehozását tartja végcéljának.

A pozitív vallások ügyére Magyarországon kevesebb súlyt fektethetünk, mint fektetnek erre másutt; mert gyakorlatban meglehetősen türelmesek vagyunk. Egyéberánt az államnak itt csak annyiban van beavatkozási joga, mennyiben örködni kell, hogy akárminő pozitív hit, legyen az a többség vagy kisebbség, más hitű polgár politikai és személyes szabadságának útjába ne álljon, jogosult cselekvőségében senkit sem akadályozzon; miért is az iskolát, mint kizárólag polgári intézményt, tökéletesen függetlenné kell tenni az egyháztól és a különböző isteni tiszteletet egyes egyedül a templom helyiségére

kell szorítani, valamint ki kell mondani a törvényhozásnak, hogy a politikai jogok gyakorlata teljesen független akárminő hitvallástól.

Tisztelt polgártársak! Ezek azon nézetek és alapelvek, melyeket vallottam mióta eszmélek, s melyek mellett állani fogok életem végéig tántoríthatlanul.

Henszlmann Imre

(*Röpirat. Pest, 1869.*)

Híresek arcképcsarnoka
XLIX. HENSZLMAN IMRE

Született tudós, szélsőbaloldali rohamokkal, de kevés szerencsével. Az egyetlen akadémikus, a kit demokratáink fogtak magoknak. (Schwarz Gyulát t.i. az akadémia fogta magának.)

Képzeltetik olvasóink, minő szörnyű nagy tudós és mily rémítő okos ember Henszlmann ott, a hol csaknem a szó szoros értelmében egyetlen a maga nemében.

Vannak is vele, de nagyra, csakhogy titokban.

Olvasóink azon megindító tevékenységről ismerik őt, melyet a híres magán-régiségtár ügyében kifejtett, némi nemű részben kevés szerencsével. Neki egyáltalán nem igen kedvez a szerencse, s csak ezen múlik, hogy nem deákparti.

Hajdan gyengéje volt az aesthetika iránt, vagyis gyöngé oldala az aesthetika volt, s ennek köszöni lételét egy monographia a görög tragoediákról, mely ma leszállított áron kapható, s mely, nem tekintve azt, hogy magyar nyelven van – fordítva, eléggé görögül van arra, hogy Henszlmann írta legyen.

Hanem ő nemcsak az elmélet embere: ő gyakorlati ember is; azért senki se csodálja, ha Szigligeti halála után (mely, kívánjuk, mentül későbbben következék be) ő fogja elnyerni az első díjat a tragoediára.

Van t.i. neki egy ilyen versenydarabja, mely szintén eredeti magyarul fordítottatott; e darab már évek óta megjelen a gyöpön, s fut, de nem több szerencsével, mint mennyivel gazdája rendelkezik.

Ő különben régész is, hanem azt mondják, ez a darab az ő leghíresebb ódonága, kivéve haját, mely – mint képünkben is látszik, korára nézve szintén jóval megelőzte gazdáját.

Ő ezeken kívül építész, s azért olyan szörnyen épületes mindaz, a mi tőle kikerül.

Ő tehát: szépész, régész és építész.

Csakhogy szép ész rég volt, arra pedig, hogy rég ész legyen, nem eleget építhetni reá.

Ez az ő fátuma, mely a görög tragoediákból maradt reá.

Legújabbán egy „M o h á c s i v e s z e d e l e m” című munkán dolgozik. A Cselepatákat csapra ütött baglyasi bikavér fogja képviselni; Tomori is fog benne szerepelni, csakhogy S t e r b a m b a János lelkes lekésznek fogják nevezni. Szigetvárról át fog rándulni néhány vértanulatlan demokrata, Szapuló János Zsigmond nem fog elkésni a csatamezőről; de azért a hős, Henszlmann Imre maga, bukni fog.

De azért politikai halála után hasznát fogják venni a gazdasszonyok a mohácsi térségnek káposztás kertjeiben.

Epitaphiumát íme előre megírjuk:

Oh szépész, régész, építész, s bármicsodás ész,

Kit a Cselébe kevert szélbali észficzamod:

Nem marada a sok észből más teneked, csak a bámész,

Mert a sok észnek lett bús temetője Mohács.

B.J.

(*Borsszem Jankó, 1869. febr. 14. II. évf. 59. sz. 64. lap*)

Beiträge zur Biographie von Imre Henszlmann

(Herausgegeben von Árpád Timár)

Das erste Dokument ist eigentlich eine Selbstbiographie. Henszlmann bewarb sich im Jahre 1865 um den Direktorenposten am Budapester Nationalmuseum. In seiner Bewerbung beschrieb er ausführlich seine bis dahin entfaltete Tätigkeit, sein wissenschaftliches Wirken und gab seine biographischen Daten an. Die nächsten zwei kürzeren Schriften aus den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts dokumentieren die damalige Einschätzung von Henszlmanns Tätigkeit. Die vierte Schrift ist Henszlmanns politisches Programm aus dem Jahre 1869, als er bei den Parlamentswahlen als ultralinkler Kandidat auftrat. Die letzte Schrift enthält die zeitgenössische satirische Kritik dieses politischen Auftritts.



DOKUMENTUM

HENSZLMANN IMRE IRODALMI MUNKÁSSÁGA

(Közli: Tímár Árpád)

RÖVIDÍTÉSEK

AÉ	Archaeologiai Értesítő
AK	Archaeologiai Közlemények
Ak. Ért	A Magyar Tudományos Akadémia Értesítője (1867–1889)
APL	Abendblatt des Pester Lloyd
Ath	Athenaeum (1837–1843)
BSz	Budapesti Szemle (1857–1944)
MAÉ	Magyar Academiai Értesítő (1840–1866)
Mittheilungen	Mittheilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale
MO	Magyarország (1861–1862)
MS	Magyar Sajtó (1855–1865)
MSzSz	Magyar Szépirodalmi Szemle
MU	Magyar Újság (1867–1875)
OB	Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst
PH	Pesti Hírlap (1841–1848)
PL	Pester Lloyd
PN	Pesti Napló
RPD	Regélő Pesti Divatlap
S	Sürgöny (1860–1867)
Schematismus	Schematismus cleri archi-dioecesis Colocensis et Bacsiensis (Kalocsa)
UR	Ungarische Revue
Viertel	Vierteljahrschrift aus und für Ungarn (Lipscse)
VU	Vasárnapi Újság

KÖNYVEK

Dissertatio inauguralis medica pertractans generalia de voce quam pro doctoris medicinae laurea rite obtinenda in antiquissima ac celeberrima caes. reg. universitate patavina publicae eruditorum disquisitioni submittit Emericus Henszlmann Hungarus Cassoviensis. Venetiis. Apud Franciscum Andreola. MDCCCXXXVII. 26 lap

Brutus und die Tarquinier. Historische Tragödie in vier Aufzügen von E. H... Pest, 1837. 110 lap

Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelés közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon. Pest, 1841. 134 lap

Kassa városának ó német stílyú templomai. Pest, 1846. 25 lap, XII tábla

Catalogue of the Collection of the Monuments of Art Formed by the Late Gabriel Fejérváry, of Hungary; Exhibited at the Apartments of the Archaeological Institute of Great Britain and Ireland. Arranged and Described by Doctor E. Henszlmann. London: Trubner and Co. 1853. 42 lap

Notre-Dame-de-la-Treille. Mémoire sur le projet LHR [Reims, 1856.]

Théorie des proportions appliquées dans l'architecture depuis la XII^e dynastie des rois égyptiens jusqu'au XVI^e siècle; découverte et publiée par Emeric Henszlmann de l'Académie Nationale de Hongrie. Première partie. Style égyptien. – Ordre dorique. Avec Atlas. Paris, 1860. 175 lap

Méthodes des proportions dans l'architecture égyptienne, dorique et du moyen-âge par M. Le Dr Henszlmann. Un Volume in-folio de planches et un Volume in-quarto de texte, en deux parties. Atlas. Paris [é. n.]

A székes-fehérvári ásatások eredménye. Pest, 1864. 226 lap, IX tábla

Régészeti kalauz különös tekintettel Magyarországra. Kiadta a Magyar Tudományos Akadémia Archaeologiai Bizottsága. II. rész. Középkori építészet (250 fametszettel). Pest, 1866. 150 lap

Pécsnek középkori régiségei. I. rész. A pécsi székes-egyháznak építészete. Magyarországi régészeti emlékek. I. kötet. Pest, 1869. 97 lap, 54 ábra, VIII tábla

Pécsnek középkori régiségei. II. rész. A pécsi székes-egyháznak domborművei. Magyarországi régészeti emlékek. I. kötet. II. rész. Pest, 1870. 101–372. lap, 160 ábra

Pécsnek régiségei. III. rész. Első és második függelék a pécsi székes-egyház magán-iratához és a pécsi ó-keresztény sír-kamara. Magyarországi régészeti emlékek. II. kötet. I. rész. Budapest, 1873. 165 lap, 21 ábra, IV tábla

Die Grabungen des Erzbischofs von Kalocsa Dr. Ludwig Haynald. Leipzig, 1873. 222 lap, 114 ábra

Tanulmányok a gothok művészetéről. Szétfoglaló értekezés. (Olvastatott a M. T. Akadémia 1874. január 12-ki ülésén.) Budapest, 1874. 24 lap, 18 kép

Die Kunst der Gothen von Dr. Emerich Henszlmann. Mit 17 Holzschnitten. Wien, 1874. 13 lap

A bécsi 1873. évi világ-tárlatnak magyarországi kedvelőinek régészeti osztálya. Magyarországi régészeti emlékek. II. kötet. II. rész. Budapest, 1875/6. 336 lap, 277 ábra, X tábla

Magyarország ó-keresztény, román és átmenet stílyű mű-emlékeinek rövid ismertetése. Budapest, 1876. 177 lap, III tábla, 287 ábra

A magyarországi árvízkárosultak javára Budapesten gr. Károlyi Alajos palotájában 1876. évi májusban rendezett műipari és történelmi emlék-kiállítás tárgyainak lajstroma. Készítették dr. Henszlmann Imre és Bubicz Zsigmond. (Szerk. Szalay Imre.) Budapest, 1876. 48 lap

Katalog der zum Besten der Überschwemmten Ungarns zu Budapest im Palais des Grafen Alois Károlyi im Mai 1876 veranstalteten Ausstellung kunstgewerblicher und historischer Denkmäler. Zusammenstellt von Dr. Emerich Henszlmann und Abt Sigismund v. Bubicz, redigiert Emerich v. Szalay. Budapest, 1876. 54 lap

L'age du fer. Étude sur l'art gothique. Budapest, 1877. 43 lap, 42 ábra

Lőcsének régiségei. Magyarországi régészeti emlékek. III. kötet. II. rész. Budapest, 1878. 163 lap, 88 ábra, XIV tábla

A művészet története. [Sokszorosított kézírás]

– Ókor művészete. 536 lap

– A klassikai plasztika és festészet történelme. Dr. Henszlmann Imre egyet. nyilv. r. tanár előadásai nyomán. Kiadja Hofrichter József és Tuschek Gyula III. trj. Budapest, 1879. 336 lap

– Ókeresztény byzanti és román művészet. 609 lap

– Francia vagy csúcsíves stíly. 534 lap

– Olasz iskola. Dr. Henszlmann Imre ny. r. egyetemi tanár nyomán írta Dvorcsák Ferenc rajztanárjelölt. Kiadja a rajztanár képezdei társaskör. 1882. 698 lap

– Görög-római plastica. 210 lap

– Párhuzam a klassikai és keresztény művészet között. 319 lap

– Antwerpeni iskola. Dr. Henszlmann Imre ny. rendes egyetemi tanár nyomán írta Dvorcsák Ferenc rajztanárjelölt. Kiadja a rajztanár képezdei társaskör 1881–82. 144 lap

– Hollandi iskola. Dr. Henszlmann Imre ny. rendes egyetemi tanár nyomán írta Dvorcsák Ferenc rajztanárjelölt. Kiadja a rajztanár képezdei társaskör. 1882. 108 lap

Magyarország csúcsíves stílyű műemlékei. Győr, Soprony, Pozsony, Sz.-György, Bazin, Modor és Nagy-Szombat. Budapest, 1880. 221 lap, 191 ábra

A nagyszebeni és a székesfehérvári régi templom. Írták Reissenberger Lajos és Henszlmann Imre. Budapest, 1883. 85 lap, 20 ábra

Die Nibelungen von Hanns Melzn. Leipzig, 1886. 103 lap

FORDÍTÁSOK

Bericht über die erste ungarische Gewerbsausstellung im Jahre 1842. Im Auftrage des leitenden Ausschusses des ungarischen Industrie-Vereins verfaßt von Ludwig Kossuth, Vicedirektor des leitenden Ausschusses. Aus dem Ungarischen übersetzt von Emrich Henszlmann, Mitglied des Leitenden Ausschusses. Pesth, 1843. 58 lap

Gesetzvorschlag über die Volkserziehung im Königreiche Ungarn. Aus dem Ungarischen übersetzt von Dr. Emrich Henszlmann. Tirnau, 1844. 40 lap

Ungarn und seine Völker in Original-Abbildungen. Geographisch-, ethnographisch-, statistische und historische Zeitschrift. Unter der Aufsicht von Alexius Fényes und Johann Luczenbacher. Redigiert und herausgegeben von Emerich Vahot. Übersetzt von Dr. Emerich Henszlmann. I. tes Heft. Pesth, 1846. 19 lap

Die Reform in Ungarn. Aus dem Ungarischen des Freiherren Joseph Eötvös. Uebersetzt von Dr. H... Leipzig, 1846. 274 lap

Die mittelalterliche Kirchen-Baukunst in England. Von M. Holbeche Bloxam. Nach der 7. Auflage übersetzt und mit Anmerkungen versehen. Nebst 56 Tafeln mit 215 Figuren. Leipzig und Pest 1847. 180 lap

CIKKEK, TANULMÁNYOK

Der Baumeister Hild in einigen seiner Werke

Pesther Tageblatt, 1839. juli. 5. 6. 7. 9. 158. 159. 160. 161. sz. 1558–1560. 1569–1570. 1581–1582. 1592–1594. lap

Ungarische Volkssagen nach Fr. v. Pulszky, von Dr. E. Henszlmann. Die unterirdischen Dörfer

Pesther Tageblatt, 1840. febr. 11. 36. sz. 141. lap

Általános nézetek az egyiptusi művészetekről

Ath. 1840. ápr. 2. IV. évf. I. félév 27. sz. 417–424. lap

A bécsi műkiállítás 1840-ben

Ath. 1840. máj. 24. IV. évf. I. félév 42. sz. 661–665. lap

Aufruf zur Errichtung eines Dampfbades

Pesther Tageblatt, 1840. juni. 3. 132. sz. 525–526. lap

Hogyan lehet korunkban régi műtárgyakat előadni?

Ath. 1840. juni. 11. 14. IV. évf. I. félév 47. 48. sz. 737–742. 753–759. lap

A rajzoló művészetek földadata

Budapesti Szemle, 1840. II. kötet, 193–234. lap

Nyilatkozás a művészet ügyében

Ath. 1841. ápr. 27. V. évf. I. félév, 50. sz. 800. lap

Műgyesületek

Ath. 1841. juli. 1. 4. 6. V. évf. II. félév, 1. 2. 3. sz. 5–11. 17–24. 33–40. lap

Nézetek az 1841-ki pesti műkiállítás iránt

PH 1841. juli. 24. I. évf. 59. sz. 497–499. lap

A Libay-féle mellszobor ügyében

PH 1841. okt. 16. I. évf. 83. sz. 702–703. lap

Jegyzetek e levélre

Ath. 1841. okt. 24. V. évf. II. félév, 50. sz. 797–798. lap

Libay úrnak

PH 1841. dec. 4. I. évf. 97. sz. 819. lap

A velencei kalmár

RPD A Regélő Tárczája, 1842. jan. 8. I. évf. 3. sz. 22. lap

A Pesti Hírlapbani fővárosi újdonságok írójának

Ath. 1842. jan. 11. VI. évf. I. félév, 5. sz. 79–80. lap

Kegyenc, szomorújáték öt felvonásban, írta gr. Teleki László

RPD A Regélő Tárczája, 1842. jan. 12. 15. 19. I. évf. 4. 5. 6. sz. 27–30. 37–39. 44–47. lap

Felelet Frankenburg úrnak

Ath. 1842. jan. 25. VI. évf. I. félév, 11. sz. 173–175. lap

Dramai jellemek

RPD 1842. febr. 2. I. évf. 10. sz. 76–80. lap

Lendvay jutalmára (előszőr) Julius Caesar, szomj. 5 felv. Írta Shakespeare, ford. Vörösmarty

RPD A Regélő Tárczája, 1842. márc. 2. 5. I. évf. 18. 19. sz. 140–141. 146–150. lap

Miért tetszik a francia dráma?

RPD A Regélő Tárczája, 1842. ápr. 17. I. évf. 31. sz. 242–243. lap

- Észrevételek a „Róma művészeti tekintetben” című czikkre
Ath. 1842. ápr. 21. VI. évf. I. félév, 48. sz. 767. lap
- Az újabb francia színiköltészet és annak káros befolyása a miénk. Felolvasatott a tudós társaság m. é. decemberben tartott kis gyűlésében
RPD A Regélő Tárczája. 1842. máj. 1. 5. 8. 12. I. évf. 35. 36. 37. 38. sz. 274–276. 282–285. 291–293. 298–300. lap
- Az 1842-ki műkiállítás Pesten
RPD 1842. juli. 17. 21. 24. I. évf. 57. 58. 59. sz. 493–495. 511–512. 525–528. lap
- Magyarország és a keleti kérdés I–II–III.
PH 1842. nov. 13. 17. dec. 1. II. évf. 195. 196. 200. sz. 801–802. 809–810. 843–844. lap
- Észrevételek Pulszky Ferenc úrnak „Párhuzam az ó és újkori művészeti nézetek és nevelés” című munkámnak folyó f. é. Athenaeum 15-ik számában megjelent bírálatára
RPD 1842. aug. 11. I. évf. 64. sz. 601–605. lap
- Shakespeare Othellója, a nemzeti színház közönsége, és az Athenaeum színi kritikája
RPD 1842. nov. 20. I. évf. 93. sz. 1067–1070. lap
- A dráma alap-elvei
RPD 1843. jan. 8. 12. 15. 19. II. évf. 3. 4. 5. 6. sz. 75–82. 110–116. 140–144. 172–180. lap
- Nyilatkozat [a Shakespeare Othellója óta nem írt színbírálatot]
RPD 1843. febr. 5. II. évf. 11. sz. 347. lap
- Figyelmeztetés Shakespeare harmadik Richardjára (Felolvasatott a Körben marc. 5-kén, a m. t. társaságban marc. 6-kán)
RPD 1843. márc. 12. 16. 19. II. évf. 21. 22. 23. sz. 643–652. 683–690. 715–722. lap
- Válasz [országgyűlési ügyek]
PH 1843. okt. 29. III. évf. 295. sz. 737. lap
- Egy pár szó Dürer Albrecht kellő méltánylására (Előterjesztett a m. acad. kisgyűlésben april. 25. május 9. és 23. 1842.)
Tudománytár. Értekezések. 1843. VII. évf. 13. kötet, 52–63. 105–125. 131–138. lap
- Ungarns sprachverschiedene Völkerstämme
Viertel. 1843. I. füzet, 1–60. lap
- Ueber das Stimmrecht der königlichen Freistädte auf dem ungarischen Reichstage
Viertel. 1843. II. füzet, 27–131. lap
- Ungarische Wirren und Zerwürfnisse
Viertel. 1843. II. füzet, 162–168. lap
- Angelegenheiten der königlichen Freistädte
Viertel. 1843. II. kötet. 1. füzet, 121–185. lap
- Recurs, welchen einige slovakische Seelsorgen und Schullehrer im Mai des Jahres 1842 im Wien eingerichtet
Viertel. 1843. II. kötet, 1. füzet. 186–208. lap
- Fernere Entwicklung der Städtefrage
Viertel. 1843. II. kötet. 2. füzet. 13–54. lap
- Einleitung
Viertel, 1843. III. köt. I. füzet, 1–18. lap
- A hellenek rajzoló művészei Nagy Sándor koráig arcképet nem készítettek. Mutatványul H. Inek a Kisfaludy társaságban előterjesztett beköszöntő munkájából
RPD 1844. juni. 13. 16. 20. 23. 27. III. évf. 47. 48. 49. 50. 51. sz. 733–740. 753–757. 769–773. 790–794. 801–805. lap
- Hölgy-vezető a pesti műkiállításban 1844
Életképek, 1844. aug. 14. 21. 28. I. évf. 7. 8. 9. sz. 205–209. 242–247. 281–285. lap
- Alexy szobormintája. Pótlék „Hölgy-vezető a pesti műkiállításban” című cikkhez
Életképek, 1844. szept. 25. I. évf. 13. sz. 407–411. lap
- Magyar Akadémia
PH 1844. okt. 17. IV. évf. 396. sz. 709. lap
- [Tudósítás Jerney János úti jelentéséről]
[Schedius Lajos, Schedel Ferenc, Kállay Ferenc és H. I. aláírásával]
MAÉ 1844. okt. IV. évf. VI. sz. 152–157. lap

- Még egy szó az országházi pályadolgozatok ügyében
PH 1844. nov. 10. IV. évf. 403. sz. 770. lap
- Die Pesther Kunstaussstellung
OB 1844. nov. 16. I. évf. 66. sz. 521–528. lap
- [Jelentés a Jerney János által beküldött két szoborfőről]
[Schedel Ferenc, Luczenbacher János, Kállay Ferenc és H. I. aláírásával]
MAE 1844. nov. dec. IV. évf. VII. sz. 216–220. lap
- Magyar Academia
PH 1844. dec. 12. IV. évf. 412. sz. 844. lap
- Anhang. Namhafte Veränderungen, welche der Entwurf der Kreisdeputation in den Kreissitzungen vom 26. September bis 8. November, und vom 21. bis 27. November erlitten
Gesetzvorschlag über Ungarns Freistädte. Entworfen von der zu diesem Behufe vom Reichstage des Jahres 1843 ausgesandten Circulardeputation. Tirnau, 1844. 65–85. lap
- Magyar Akadémia
PH 1845. jan. 5. 9. 12. V. évf. 419. 420. 421. sz. 10. 16–17. 23–24. lap
- Die ungarische Bühne
OB 1845. márc. 6. 8. 11. II. évf. 28. 29. 30. sz. 217–221. 229–231. 238–240. lap
- Az 1845 d. évi pesti műkiállítás
PH 1845. szept. 5. V. évf. 533. sz. 159–160. lap
- Figyelmeztetés a művészet maradványai megőrzése iránt
PH 1845. szept. 19. V. évf. 541. sz. 191–192. lap
- Albrecht Dürer, als Zeichner betrachtet
OB 1845. szept. 20. 23. 25. II. évf. 113. 114. 115. sz. 881–885. 889–892. 897–902.
- Gebäude altdeutschen Styls zu Bartfeld in Oberungarn
OB 1845. okt. 14. 16. II. évf. 123. 124. sz. 953–956. 963–968. lap
- A Magyar Akadémia
PH 1845. nov. 18. 20. V. évf. 575. 576. sz. 330. 333–334. lap
- Előfizetési jelentés. Magyarországi Sz. Erzsébet temploma s a közelében fekvő Sz. Mihály-kápolna Kassán...
PH 1845. dec. 19. V. évf. 593. sz. 403. lap
- Die Pester Kunstaussstellung im Jahre 1845
OB 1845. dec. 20. II. évf. 152. sz. 1185–1188. lap
- Irodalmi értesítő. A fedelek ismerete és rajzolása, írta Beregszászi Pál, ...
PH 1846. febr. 17. VI. évf. 626. sz. 110. lap
- Szentségház a Sz. Erzsébet-egyházban Kassán
Életképek, 1846. febr. 28. III. évf. 9. sz. 261–265. lap
- Der Tabernakel der heiligen Elisabeth von Thüringen zu Kaschau
OB 1846. ápr. 11. III. évf. 44. sz. 341–343. lap
- A falu jegyzője. Írta b. Eötvös József 's a't.
Irodalmi Őr. Melléklet az „Életképek”-hez, 1846. aug. 1. 1. sz. 1–16. lap
- Az 1846. évi pesti műkiállítás
PH 1846. aug. 13. VI. évf. 725. sz. 99–100. lap
- A legújabb magyar regény-irodalom. I. „A falu jegyzője”, báró Eötvös Józseftől. II. „Meghasonlott kedély”, Kelenfy Lászlótól. III. „Akarat és hajlam”, Jósika Miklóstól. IV. „Hazai rejtelmek”, Kuthy Lajostól.
Életképek, 1846. aug. 15. 22. 29. III. évf. 7. 8. 9. sz. 212–216. 243–244. 283–286. lap
- Die Pesther Kunstaussstellung im Jahre 1846
OB 1846. szept. 1. III. évf. 105. sz. 817–820. lap
- Die neuere ungarische Romanliteratur
OB 1846. nov. 7. 10. 12. 14. III. évf. 134. 135. 136. 137. sz. 1041–1046. 1052–1056. 1060–1064. 1069–1071. lap
- Kassa, sz. kir. város
Magyarföld és népei, 1846. I-ső füzet, 15–19. lap

- Die königl. Freistadt Kaschau
Ungarn und seine Völker in Original-Abbildungen. Pesth, 1846. 13–17. lap
- Fejérváry Gábor eperjesi museumának ismertetése
Magyarföld és népei, 1846. III-dik füzet, 7–12. lap
- A hellen tragödia tekintettel a keresztyén drámára
A Kisfaludy-Társaság Évlapjai, MDCCCXLIII–MDCCCXLV. 1846. VII–VIII. évf. I. kötet, 125–428. lap
- [Schedel Ferenc: A műfordítás elveiről. Henszlmann Imre hozzászólása 1846. jan. 9.]
A Kisfaludy-Társaság Évlapjai, MDCCCXLIII–MDCCCXLV. 1846. VII–VIII. évf. II. kötet, 72–75. lap
- Mit tartunk az irányköltészetről
MSzSz 1847. jan. 24. 4. sz. 49–53. lap
- [a marmaros-szigeti ref. templomban, a mészréteg alatt fennmaradt régi falfestményekről...]
MAÉ 1847. február VII. évf. 2. sz. 32–38. lap
- Hellen Classicusok magyar fordításokban. Kiadja a magyar tudós társaság. Második kötet, e külön cím alatt is: Homer Odysseája. Hellénből Szabó István. Pesten, 1846.
MSzSz 1847. ápr. 4. 11. – 14. 15. sz. 219–223. 238–243. lap
- [a kassai székesegyház főoltára képeinek tudományos ismertetése...]
MAÉ 1847. júni. VII. évf. 6. sz. 159–160. lap
- Magyarországi Szent Erzsébet kassai templomának főoltárképei
(Magyarázva Henszlmann Imre által a t. társaság történeti osztályának ülésében jan. 21. 1847.)
MSzSz 1847. júli. 4. 11. 18. 25. aug. 1. – 1. 2. 3. 4. 5. sz. 1–7. 24–30. 36–42. 51–55. 70–74. lap
- [Jelentés Felső-Őr, Zirc, a pannonhegyi templom és a Gizella palást ügyében]
MAÉ 1847. aug. VII. évf. 7. sz. 233. lap
- A népmese Magyarországon. (Henszlmann Imre által fejtegetve. Olvastatott július 31. 1847. a Kisfaludy-Társaság havi ülésében.)
MSzSz 1847. aug. 8. 15. 22. 29. szept. 5. 12. 19. 26. okt. 3. 10. nov. 21. 28. dec. 5. 14. – 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 21. 22. 23. 24. sz. 81–86. 100–106. 117–122. 133–141. 152–156. 164–172. 181–188. 200–207. 213–220. 228–236. 321–324. 346–349. 361–366. 379–380. lap
- A pesti műkiállítás 1847-ben
MSzSz 1847. aug. 22. 8. sz. 122–126. lap
- A pesti műkiállítás 1847-ben. (A Szépirodalmi Szemle után)
PH 1847. aug. 26. 938. sz. 133–134. lap
- Az esztergomi vár régiségei
Magyar Hajdan, 1847. 28–29. lap
- A pannonhalmi benedekrendi apátság al- és feltemploma
Magyar Hajdan, 1847. 36–37. lap
- Természettani, földrajzi, csillagászati és archaeológiai szakosztály. Jegyzőkönyv
A Magyar Orvosok és Természetvizsgálók Kassa-Eperjesen tartott hetedik nagygyűlésének történeti vázlatja és munkálatai. Pest, 1847. 154–157. lap
- Vorwort
Bloxam: Die mittelalterliche Kirchen-Baukunst in England. Leipzig und Pest, 1847. 3–34. lap
- (A szláv országgyűlés Bécsben)
PH 1848. szept. 21. VIII. évf. 166. sz. 887–888. lap
- Ki Bécsből Pestre jó...
PH 1848. szept. 23. VIII. évf. 168. sz. 895. lap
- A képzőművészetek fejlődése
Értesítő, 1852. márc. 11. 16. 18. I. évf. 17. 19. 20. sz. 129–131. 145–146. 153–154. lap
- Felvilágosító észrevételek a középkori egyházépítészet alkotási szabályainak fölfedezését szembe-tüntető némely rajzokra vonatkozólag. Felolvasta Henszlmann tudor Londonban a brit építészek királyi intézetének rendszerinti közgyűlésén, december 6. 1852.
MAÉ 1853. ápr. XIII. évf. II. sz. 45–50. lap
- A kassai dóm építője
Új Magyar Múzeum, 1858. júni. VIII. évf. VI. füzet, 297–298. lap

- A középkori építészet. (Olvastatott a M. T. Akadémia üléseiben)
BSz 1860. XI. köt. XXXVII. füzet, 309–333. lap, 1861. XII. kötet, XXXVIII–XXXIX. füzet, 118–149. lap
- A magyar Akadémia épülete. (Olvastatott a nemzeti Akadémia összes ülésében jan. 28-án)
PN 1861. jan. 31. febr. 1. 2. 12. évf. 26. sz. 1–2. lap, 27. sz. 1–2. lap, 28. sz. 1. lap
- A M. Tud. Akadémia épülete (Olvastatott az Akadémia jan. 28. kai összes ülésében)
MO 1861. jan. 31. febr. 1. 5. I. évf. 26. sz. 2–3. lap, 27. sz. 2. lap, 29. sz. 2. lap
- A magyar Akadémia épülete (Olvastatott az Akadémia közös ülésében jan. 28-án)
S 1861. jan. 31. febr. 1. I. évf. 26. sz. 1–2. lap, 27. sz. 1–2. lap
- Das Gebäude der Ungarischen Akademie. (Vorgetragen in der Gesamtsitzung der ungarischen Akademie, am 28. Jänner.)
PL 1861. jan. 31. febr. 1. VIII. évf. 27. sz. 2. lap, 28. sz. 2–3. lap
- Minő stílusban építsük a M. Tud. Akadémia épületét?
BSz 1861. XII. köt. XL. füzet, 370–379. lap
- Der gotische Baustyl
PL 1861. febr. 14. VIII. évf. 38. sz. 2. lap
- Válasz
S 1861. febr. 15. I. évf. 38. sz. 1–2. lap
- [A Théorie des proportions... ismertetése]
Mittheilungen. 1861. máj. VI. évf. 5. sz. 135–136. lap
- Generalversammlung des Vereines für Bildende Künste
PL 1861. jún. 13. VIII. évf. 138. sz. 2. lap
- Entgegnung, in Angelegenheit des Akademiebaues
PL 1861. júl. 19. VIII. évf. 168. sz. 2. lap
- A magyar tudományos akadémia épülete
MO 1861. dec. 10. I. évf. 287. sz. 2–3. lap
- Adalékok a magyar ikonographiához. I. Mátyás király egykorú arcképei
AK 1861. II. köt. 115–125. lap
- I. Mátyás király állítólagos építőmesterének kézirati munkája
AK 1861. II. köt. 165–173. lap
- Az akadémia háza. A) Bérház. B) Építkezési költség. C) Felszerelési költség
MO 1862. jan. 5. 8. 9. II. évf. 4. sz. 2. lap 5. sz. 2–3. lap 6. sz. 2–3. lap
- Az Akadémia háza
MS 1862. jan. 9. VIII. évf. 6. sz. 23. lap
- Az akadémia háza felszerelési költségeiről
MS 1862. jan. 10. VIII. évf. 7. sz. 27. lap
- Válasz az akadémiai palota ügyében
S 1862. jan. 14. II. évf. 10. sz. 2. lap
- Jelentés [A londoni világkiállításra küldendő magyar művészeti tárgyak...]
MO 1862. jan. 14. II. évf. 10. sz. 3. lap
- Jelentés [A londoni világkiállításra küldendő magyar műtárgyak zsűrijéről]
S 1862. jan. 14. II. évf. 10. sz. 3. lap
- Figyelmeztetés [A londoni világkiállítás anyagainak kiállítása Pach zonograkereskedő termeiben]
S 1862. febr. 6. II. évf. 30. sz. 2. lap
- Jelentés [A londoni kiállítás anyagának kiállításáról]
S 1862. febr. 25. II. évf. 46. sz. 2. lap
- Az Akadémia palotájának eddigi története
Kritikai Lapok, 1862. márc. 1. I. évf. 1. sz. 10–23. lap
- Henszlmann Imre jelentése a „képző művészek társulata” helyzetéről
MS 1862. ápr. 1. VIII. évf. 75. sz. 297–298. lap
- A magy. képzőművészeti társulat
Kritikai Lapok, 1862. ápr. 1. I. évf. 3. sz. 82–86. lap

Die Ausgrabungen in Stuhlweißenburg

PL 1862. szept. 28. okt. 12. 15. 19. 30. nov. 9. 23. IX. évf. 223. sz. 2. lap, 235. sz. 2. lap, 237. sz. 2. lap, 241. sz. 2. lap, 250. sz. 2. lap, 258. sz. 2. lap, 270. sz. 2. lap

A fehérvári ásatások

MS 1862. szept. 30. okt. 9. 15. 19. 30. nov. 4. VIII. évf. 224. sz. 893–894. lap, 232. sz. 925. lap, 237. sz. 945–946. lap, 241. sz. 961–962. lap, 250. sz. 997–998. lap, 253. sz. 1009. lap

Jelentés a fehérvári ásatások eredményéről

MS 1862. nov. 20. VIII. évf. 267. sz. 1065–1066. lap

[Előleges jelentés a székesfehérvári ásatások eredményeiről]

PN 1862. nov. 20. XIII. évf. 267. sz. 2. lap

Kubinyi Ferenc, Ipolyi Arnold és Henszlmann Imrénék az Akadémia megbízásával tett konstantinápoly-athéni tudományos útjukról az akadémiának benyújtott jelentésök

PN 1862. jún. 18. 19. XIII. évf. 139. sz. 1–2. lap, 140. sz. 2. lap

[Kubinyi Ferenc, Ipolyi Arnold és Henszlmann Imre jelentése konstantinápoly-athéni tudományos útjukról]

MO 1862. jún. 19. II. évf. 140. sz. 1–2. lap

Magyar Tudományos Akadémia [Kubinyi, Ipolyi és Henszlmann jelentése konstantinápolyi és athéni útjukról]

Alföld, 1862. jún. 21. 22. II. évf. 141. sz. 2–3. lap, 142. sz. 2–3. lap [a PN cikkének utánközlése]

Henszlmann Imre jelentése a székesfehérvári régiségekről

VU 1862. júl. 13. 20. 27. aug. 3. IX. évf. 28. 29. 30. 31. sz. 330–331. 342–343. 354–356. 366–368. lap

Die romanische Kirche zu Klein-Bény in Ungarn

Mittheilungen, 1862. szept., okt. VII. évf. 9. 10. sz. 233–237. 261–274. lap

[A kisbényi templom oszlopfőről]

BSz 1862. XIV. köt. XLVI–XLVII. füzet, 452–453. lap

[Jelentés a kassai építkezésekről]

BSz 1862. XIV. köt. XLVI–XLVII. füzet, 466. lap

Párisi levelek

MS 1863. febr. 19. márc. 4. 11. ápr. 15. máj. 19. IX. évf. 40. sz. 1. lap, 51. sz. 1. lap, 57. sz. 1. lap, 85. sz. 1. lap, 114. sz. 1. lap

Über die Resultate der im verflossenen Jahre zu Stuhlweissenburg ...

Mittheilungen, 1863. febr. VIII. évf. 2. sz. 52–53. lap

A Kis-bényi román ízlésű egyház

AK 1863. III. köt. 3–32. lap

Bajza Jenő „Zách Felicián”-járól

Fővárosi Lapok, 1864. febr. 5. I. évf. 28. sz. 111. lap

A rómaiak Balaton parti útjai

Magyar Képzőművész, 1864. ápr. 5. I. évf. 1. sz. 5–7. lap

Helyreigazított adatok Alexyrről

Az Ország Tükre, 1864. júli. 1. III. évf. 19. sz. 224. lap

A művészet fejlődésének törvényei

Magyar Képzőművész, 1864. máj. 20. I. évf. 4. sz. 55. lap

Die Stuhlweißenburger Kirche

PL 1864. júni. 4. XI. évf. 126. sz. 2. lap

A pécsi székesegyház két katakombája

MS 1864. jún. 11. X. évf. 132. sz. 622–623. lap

Die romanische Kirche in Sz. Ják

PL 1864. júli. 16. XI. évf. 161. sz. 2. lap

Alexy domborművei a pesti redoute-épületen

VU 1864. júli. 17. XI. évf. 29. sz. 288–289. lap

[Jelentés a pécsi építészeti felfedezésekről]

BSz 1864. XIX. köt. LXII–LXIII. füzet, 319. lap

[Előadás a bizánci építészetről]

BSz 1864. XXI. köt. LXVIII–LXIX–LXXX. füzet, 375–379. lap

Tanulmányok a középkori román építészeti chronologia köréből, tekintettel a magyar műemlékekre

AK 1864. IV. köt. 65–98. lap

A szathmári püspöki megyének középkori építészeti régiségei

AK 1864. IV. köt. 125–157. lap

A művészet fejlődésének törvényei (tézisek)

A Magyar Orvosok és Természetvizsgálók 1863. szeptember 19–26. Pesten tartott IX. Nagygyűlésének történeti vázlata és munkálatai. (Szerk. Szabó József) Pest, 1864. 358–359. lap

A vigadói Attila-freskók ügyében [A cikk aláírói még: Ligeti Antal, Telepy Károly, Orlai Soma és Véber Henrik]

MS 1865. febr. 14. XI. évf. 36. sz. 154–155. lap

Attila lakomája még egyszer

MS 1865. febr. 25. XI. évf. 46. sz. 196–197. lap

Das mittelalterliche Wohnhaus in Oberungarn

PL 1865. júni. 25. XII. évf. 145. sz. 2. lap

A kereszt az építészeti alaptervben

Új Korszak, 1865. júli. 10. 17. I. évf. 2. 3. sz. 30. 45–47. lap

Die alte Dekorationsmalerei mit Bezug auf die Restauration des Preßburger Domes

PL 1865. júli. 12. XII. évf. 158. sz. 2–3. lap

A régi emlékek díszítő festészete

Új Korszak, 1865. aug. 21. I. évf. 8. sz. 136–137. lap

Adler Vince

VU 1865. aug. 27. XII. évf. 35. sz. 433–434. lap

A görög nem-egyesültek temploma Ráczevén

Győri Történelmi és Régészeti Füzetek, 1865. III. köt. 289–296. lap

Eine archäologische Reise in der Szathmárer Diöcese Ungarns Oesterreichische Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben, 1865. VI. köt. 161–169. 202–209. 243–245. 306–310. lap

Kanitz Ferenc: Serbiens Byzantinische Monumente. [könyvism.]

BSz 1865. Új folyam I. köt. 2. füzet, 352–355. lap

[Akadémiai előadás a pozsonyi templom restaurálásáról és a középkori templomok falfestéséről]

BSz 1865. Új folyam II. köt. 6. füzet, 309–310. lap

Böhm Dániel József

BSz 1865. Új folyam III. köt. 10. füzet 454–461. lap

Archaeologiai kirándulás Abauj és Sáros vármegyébe. Osztropataki régiségek. Középkori út Kassáról Lócsére. Kassa városának némely középkori emléke. A kassai székesegyház restauratiója. Okiratokon elkövetett vandalizmus.

AK 1865. V. köt. 87–106. lap

Jelentés a bányavárosokba tett régészeti kirándulásról. I. Selmec-Bánya

AK 1865. V. köt. 145–154. lap

[Műtárgyleírások]

Névsorozata azon ipar, régészeti és műkiállításnak, mely a magyar orvosok és természet bűvárok összejöttje alkalmával Pozsonyban rendeztetett. A kiállítás megnyitattik 1865. év. aug. 27-ikén. 76 lap

A művészet fejlődésének törvényei. Az építészet általán tekintve

A Magyar Orvosok és Természetvizsgálók 1864. augusztus 24-től szeptember 2-ig Maros-vásárhelyt tartott X. Nagygyűlésének történeti vázlata és Munkálatai (szerk. Szabó József) Pest, 1865. 294–298. lap

Die nordfranzösische Abtei- und Kathedralkirche

Mittheilungen, 1865. X. évf. CIII–CXI. lap

Die mittelalterliche Baukunst in Ungarn

Oesterreichische Revue, 1865. III. évf. I. köt. 161–172. lap: I. Das XI. und XII. Jahrhundert. II. köt. 186–207. lap: II. Der romanische Styl im XIII. Jahrhundert. III. köt. 166–186. lap: III. Die Zeit des frühen Spitzbogenstyles. VI. köt. 160–183. lap: IV. Das XIV. und XV. Jahrhundert. VII. köt. 147–167. lap: V. Das XIII., XIV., XV. und der Anfang des XVI. Jahrhunderts. Baudenkmäler der Aba-

ujvárer, Schároscher und Zipser Graffschaft. 1866. IV. évf. IX. füzet 112–130. lap: VI. Kremnitz, Schemnitz, Neusohl. X. füzet 132–140. lap: VII. Die Kirchen und Capellen von St. Benedict, Neutra, Tyrnau, Skalitz und St. Georgen. XII. füzet 205–219. lap: VIII. Die Kirchen und Capellen von Preßburg. 1867. V. évf. IV. füzet 106–126. lap: VIII. Oedenburg und das Eisenburger Comitát (Velemér). VI. füzet 123–139. lap: IX. Uebersicht der Verbreitung und Chronologie der Kirchendenkmáler Ungarns

A Magyar Nemzeti Museum. 1. A ház. 2. A gyűjtemények. 3. Rendezés és személyzet. 4. Mi tehát a teendő museumunk ügyében

Új Korszak 1866. jan. 1. 8. 15. 22. 29. II. évf. 1. 2. 3. 4. 5. sz. 3–6. 35–39. 67–71. 102–105. 130–134. lap

Magyarország művelődésének története különös tekintettel az anyaország úgyszintén Erdély-, Horváth- és Tótország államélete kifejlődésére. II. köt. írta Kerékgyártó Árpád. Pest. Kiadja Krupinszky János, 1865 [könyvism.]

Új Korszak, 1866. jan. 8. II. évf. 2. sz. 51–56. lap

Daniel Joseph Böhm

Oesterreichische Revue, 1866. jan. IV. évf. 1. füzet, 110–127. lap

Nemzeti Museumunk új szerzeménye

Új Korszak, 1866. febr. 5. II. évf. 6. sz. 162–166. lap

A magyarországi legújabb régészeti fölfedezések

VU 1866. ápr. 8. 15. 22. 29. XIII. évf. 14. 15. 16. 17. sz. 162–163. 174–175. 186–187. 198–199. lap

Die Wandbilder des neuen Redoutengebáudes in Pest

Zeitschrift für Bildende Kunst, 1866. I. évf. 205–211. lap

[Akadémiai előadás a pécsi székesegyházról és a katakombáról]

BSz 1866. Új folyam V. köt. XVI–XVII. füzet, 525–526. lap

A Bél-háromkúti másképp apátfalvi egyháznak építészeti arányai

AK 1866. VI. köt. 61–82. lap

Jelentés a bányavárosokba 1865-ben tett régészeti kirándulásról. II. Zólyom

AK 1866. VI. köt. 123–144. lap

Die Alterthümer von Osztrópataka

Mittheilungen, 1866. XI. évf. 39–52. lap

A régi hadi építészet Magyarországon

VU 1867. jan. 20. 27. febr. 3. 10. XIV. évf. 3. sz. 28–29. lap, 4. sz. 41–42. lap, 5. sz. 54. lap, 6. sz. 63. lap

A magyar faluk templomai

Magyarország képekben, 1867. febr. I. évf. II. füzet 89–93. lap

L'art hongrois a l'exposition universelle

Gazette des Beaux-Arts, 1867. okt. XXIII. köt. 4. füzet 373–377. lap

A pestvárosi Vigadó. (Redout-épület)

Magyarország képekben, 1867. II. évf. 97–110. lap

B. Alvinczy József tábornok emlékére

Magyarország képekben, 1867. II. évf. 125–128. lap

A pestvárosi vigadó. (Redoute-épület)

Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve 1865–1866. Pest, 1867. 96–131. lap

Pulszky Ferenc művészeti régiségeinek kiállítása

Budapesti Közlöny, 1868. jan. 19. 28. febr. 4. 13. 18. 21. II. évf. 15. 22. 28. 36. 40. 43. sz. 172–173. 254–255. 325–327. 422–423. 474–475. 508–509. lap

Pulszky Ferenc művészeti régiségeinek kiállítása

Hazánk, 1868. jan. 19. 26. 28. febr. 4. 6. 20. 21. I. évf. 7. sz. 1. lap, 13. sz. 1. lap, 14. sz. 2. lap, 20. sz. 1. lap, 22. sz. 1–2. lap, 34. sz. 1. lap, 35. sz. 1. lap

Pulszky Ferenc művészeti régiségeinek kiállítása

MU 1868. jan. 19. 26. febr. 2. 11. 16. 18. II. évf. 15. 21. 27. 34. 39. 40. sz. 58. 81–82. 105–106. 134–135. 154. 158. lap

- Pulszky Ferenc művészeti régiségeinek kiállítása
Hon, 1868. jan. 19. VI. évf. 15. sz. 2–3. lap
- Pulszky Ferenc művészeti régiségeinek kiállítása
Századunk, 1868. jan. 19. I. évf. 15. sz. 1–2. lap
- Ausstellung der Kunstalterthümer Franz Pulszky's
Ungarischer Lloyd, 1868. jan. 19. II. évf. 21. sz. 3., 5. lap
- Die Pulszky'sche Sammlung von Kunstalterthümern
Ungarischer Lloyd, 1868. febr. 1. 8. 15. 22. II. évf. 32. sz. 2–3. lap, 38. sz. 3., 5. lap, 44. sz. 3. lap,
50. sz. 3., 5. lap
- Pulszky Ferenc régiség-gyűjteményéből
VU 1868. febr. 2. XV. évf. 5. sz. 51–53. lap
- [Tervezet ... a Magyarországon talált régiségek vagy fennálló műemlékek érdekében ...]
Ak. Ért. 1868. II. évf. 1. sz. 29–30. lap
- A párisi kiállítás műcikkei
Műcsarnok, 1868. márc. 3. 17. ápr. 4. I. évf. 1. 2. 3. sz. 1–5. 9–13. 17–20. lap
- Henszlmann Imre jelentése az akadémiához, a Pulszky-féle gyűjtemény ügyében
MU 1868. ápr. 1. II. évf. 76. sz. 1. lap
- Nagy Sándor szobra a volt Fejérváry–Pulszky régiségek gyűjteményében
Műcsarnok, 1868. júli. 10. 20. I. évf. 9. 10. sz. 73–76. 81–85. lap
- [Indítvány a Pulszky Ferenc-féle régiség-gyűjtemény megszerzésére...]
Ak. Ért. 1868. II. évf. 7. sz. 142. lap
- [Indítvány a Fejérváry–Pulszky-féle gyűjteményre vonatkozólag...]
Ak. Ért. 1868. II. évf. 8. sz. 165. lap
- Henszlmann Imre levele [a párisi világkiállításról írt dolgozatáról]
Műcsarnok 1868. nov. 18. I. évf. 18. sz. 158. lap
- Plastikai arcképek. (Mellszobrok)
Műcsarnok, 1868. dec. 16. I. évf. 20. sz. 169–170. lap
- Az 1867-ki párisi világkiállítás művészeti tárgyairól szóló jelentésnek bevezetése e kiállítás építészeti részébe
A Magyar Mérnök-Egyesület Közlönye, 1868. II. évf. 383–390. lap
- Jelentés a bányavárosokba 1865-ben tett régészeti kirándulásról. III. Körmöc. IV. Újbánya, Königsberg.
V. Beszterce-bánya
AK 1868. VII. köt. 1–18. lap
- Die neuesten archäologischen Entdeckungen in Ungarn
Ungarische Revue. Beiträge zur Kenntniss der Vergangenheit und Gegenwart Ungarns. Bp. 1868. 101–
125. lap
- Die alte Kirche des heil. Benignus zu Dijon
Mittheilungen, 1868. XIII. évf. LXV–LXXIV. lap
- Die Kathedrale von Fünfkirchen
Mittheilungen, 1868. XIII. évf. 11–40. lap
- Nagyhatalmi állás [a kiegyezésről]
MU 1869. febr. 14. III. évf. 36. sz. 1. lap
- Az archaeologiai bizottság utasítása a keleti műemlékekre és régiségekre nézve
AÉ 1869. febr. 15. I. évf. 5. sz. 95–96. lap
- A kalocsai ásatások
MU 1869. aug. 24. szept. 11. III. évf. 192. sz. 2. lap, 207. sz. 2. lap
- Die Ausgrabungen in Kalocsa
Abendblatt des Pester Lloyd, 1869. szept. 11. 207. sz. 1. lap
- A kalocsai ásatásokról
Ak. Ért. 1869. III. évf. 16. sz. 183–184. lap
- [Akadémiai előadás a kalocsai ásatásokról]
BSz 1869. Új folyam XV. köt. 271–272. lap

[Akadémiai előadás a római katakombákról]

BSz 1869. Új folyam XV. köt. 298–299. lap

Ein italienisches Künstleralbum des XVI. Jahrhunderts

Jahrbücher für Kunstwissenschaft, 1869. II. évf. 128–142. lap

Kupferstich und Lithographie Classe V. Bericht von Herrn Dr. Emerich Henszlmann, ung. Commissär für die Abtheilung der bildenden Künste

Bericht über die Welt-Ausstellung zu Paris im Jahre 1867. Wien, 1869. I. köt. II. füzet, 52–78. lap

Genesis der Kathedrale von Fünfkirchen in Ungarn

Mittheilungen, 1869. XIV. évf. 139–152. lap

Volt-e 1848-ban rendelkezési alap? [Vita Pulszky Ferencsel]

MU 1870. jan. 23. IV. évf. 18. sz. 1 lap

[Törvényjavaslat a honi történeti építmények és műemlékek fenntartása érdekében...]

Századok, 1870. jan. IV. évf. 1. füzet, 69–70. lap

Törvényjavaslat a történeti és műemlékek, és régiségek fenntartásáról, biztosításáról és kijavításáról. Indokolás

Az 1869-dik évi april hó 20-dikára hirdetett Országgyűlés Képviselőházának Irományai. Pest, 1870. II. köt. 386–388. lap

Nyilatkozat [a 48-as párt álláspontja]

MU 1870. febr. 19. IV. évf. 40. sz. 1. lap

[Interpelláció]

AÉ 1870. márc. 15. III. évf. 1. sz. 11–14. lap

A kolozsvári kaputornyok

MU 1870. márc. 20. IV. évf. 65. sz. 2. lap

Tisztelt szerkesztő úr! [Válasz Mátyus Nep. János cikkére]

MU 1870. máj. 24. IV. évf. 119. sz. 1. lap

Régészeti úti jegyzetek [Pécs, Mohács]

AÉ 1870. okt. 1. III. évf. 14. sz. 289–293. lap

Bács

AÉ 1870. okt. 15. nov. 1. 15. dec. 1. 15. III. évf. 15. sz. 309–315. lap, IV. évf. 1. 2. 3. 4. sz. 2–9. 25–31. 49–56. 85–93. lap

De Ecclesia Metropolitana Colocensi

Schematismus. Kalocsa, 1870. XII–XXII. lap

Die vierthürmigen Kirchen in Ungarn

Mittheilungen, 1870. XV. évf. 1–12. lap

Die mittelalterlichen plastischen Werke in Fünfkirchen

Mittheilungen, 1870. XV. évf. 145–194. lap

Akadémiai előadás [a harmadik rendről és a lőcsei krónikáról]

MU 1871. jan. 11. V. évf. 8. sz. 1. lap

Jelentés a ... Lőcsére és más felföldi városokba tett régészeti útról

AÉ 1871. jan. 15. IV. évf. 6. sz. 145–151. lap

Henszlmann Imre beszéde a képviselőház márc. 20-ki ülésében

MU 1871. márc. 22. V. évf. 67. sz. melléklet: 5–6. lap

Vélemény a lébenyi templom restaurációjáról

AÉ 1871. ápr. 1. IV. évf. 11. sz. 275–278. lap

Visegrádi ásátások. Emlékezzünk régiekről

MU 1871. júli. 29. aug. 15. V. évf. 172. sz. 1. lap, 186. sz. 1–2. lap

Vélemény a harinai templom restaurációjáról

AÉ 1871. júli. 15. V. évf. 5. sz. 121–124. lap

Magyarország javított címere [Részlet Horváth Mihály és Henszlmann Imre javaslatából]

Magyarország és Nagyvilág, 1871. nov. 5. VII. évf. 45. sz. 583–586. lap

Das ungarische Reichswappen

PL 1871. nov. 24. XVIII. évf. 273. sz. 5. lap

- Die Ausgrabungen des Erzbischofs von Kalocsa
PL 1871. nov. 30. dec. 1. XVIII. évf. 278. sz. 5. lap, 279. sz. 5. lap
- Az ország címere
AÉ 1871. dec. 1. V. évf. 10. sz. 267–272. lap
- Archaeologiai kirándulás Csanádra
AK 1871. VIII. köt. 1–49. lap
- Fructus laborum ad detegenda Metropolitanae Ecclesiae Bacsiensis fundamenta anno 1870 susceptorum
Schematismus. Kalocsa, 1871. XIII–XXIX. lap
- Ältere Grabsteine von Bischöfen in der Kathedrale zu Fünfkirchen
Mittheilungen, 1871. XVI. évf. 11–16. lap
- A kalocsai érsek ásatásai
AÉ 1872. jan. 15. VI. köt. 1. sz. 1–8. lap
- Henszlmann Imre beszéde a képviselőház január 15-iki ülésében
MU 1872. jan. 18. VI. évf. 13. sz. 2. lap
- Der Landeskunstrath und die Provinzial-Museen
PL 1872. jan. 18. 20. XIX. évf. 15. sz. 5. lap, 17. sz. 5. lap
- A magyar államcímér. A képviselőház által az államcímér hibátlan alakjának meghatározására kiküldött országos bizottság jelentése
Századok, 1872. febr. VI. évf. 2. füzet. 96–101. lap
- Henszlmann Imre beszéde a képviselőház március 22-diki ülésében
MU 1872. márc. 23. 24. VI. évf. 68. sz. 2. lap, 69. sz. 2–3. lap
- Visegrád
Abendblatt des Pester Lloyd, 1872. okt. 14. 21. 236. sz. 4. lap, 242. sz. 4. lap
- A magyarországi műemlékek ideiglenes bizottmánya
AÉ 1872. okt. 15. VII. köt. 1. sz. 1–2. lap
- Jelentés. Az 1872. április 19-én megkezdett és május 7-én befejezett régészeti utazásomról és a Bács vidékén tett ásatások eredményéről
AÉ 1872. nov. 15. dec. 1. 20. 1873. jan. 1. VII. köt. 3. 4. 5. 6. sz. 37–39. 57–60. 73–79. 89–94. lap
- Rudera Abbatiae Benedictinorum de Báth-Monostor effossa mense Octobri anni 1871
Schematismus. Kalocsa, 1872. VII–XX. lap
- Jelentés a magyar tudományos akadémia archaeologiai bizottságának 1872-ki pénztár állapotáról és az 1873-ki pénzbeli előirányzatról
AÉ 1873. márc. 20. VII. köt. 8. sz. 125–131. lap
- Jelentés a Szepesség alsó részére tett kirándulásról
AÉ 1873. ápr. 20. VII. köt. 9. sz. 141–143. lap
- Második jelentés a visegrádi munkálkodásról az 1872-diki idényben
AÉ 1873. máj. 20. VII. köt. 10. sz. 161–165. lap
- Amateurs
Pester Lloyd/Abendblatt des Pester Lloyd, 1873. XX. évf.
I. APL júli. 21. 167. sz. 4. lap
II. APL júli. 28. 172. sz. 4. lap
III. APL aug. 4. 178. sz. 4. lap
IV. APL aug. 11. 184. sz. 4. lap
V. Oesterreich. APL aug. 18. 189. sz. 4. lap
VI. Ungarn. Vorhistorische Gegenstände. APL aug. 25. 194. sz. 4. lap
VII. Ungarn. Antike Gegenstände. APL szept. 1. 200. sz. 4. lap
VIII. Ungarn. Hochmittelalter. APL szept. 15. 211. sz. 4. lap
IX. Ungarn. Mittelalter. PL szept. 17. 213. sz. 3–5. lap
X. Ungarn. Renaissance. PL szept. 20. 216. sz. 6. lap
XI. Ungarn. Neuere Zeit. APL szept. 22. 217. sz. 4. lap
XII. Oesterreichs. APL szept. 29. 223. sz. 4. lap
XIII. Oesterreichs. APL okt. 6. 229. sz. 4. lap
XIV. Böhmen, Mähren und Galizien. APL okt. 13. 235. sz. 4. lap
XV. Ein Nachwort. APL okt. 20. 241. sz. 4. lap

- Ministeri rendelet [Tudományos és művészeti célú egyletek és múzeumok alakítása tárgyában...]
AÉ 1873. aug. 15. VII. köt. 13. sz. 225–227. lap
- Egy középkori köpeny a zágrábi székesegyház kincstárában
AÉ 1873. aug. 15. VII. köt. 13. sz. 241–242. lap
- Das heidnische Zeitalter in Schweden. Eine archaeologische-historische Studie von Dr. Hans Hildebrand.
Hamburg, 1873. [könyvism.]
AÉ 1873. nov. 30. VII. köt. 16. sz. 305–308. lap
- A visegrádi korona-bolt és a királyi lakosztály elrendezése
AK 1873. IX. köt. I. füzet, 1–15. lap
- Relatio super novis fossionibus in Bács jubente Excellentissimo Domino Archipraesule anno 1872-o
susceptis [magyar nyelvű]
Schematismus. Kalocsa, 1873. XVII–XXX. lap
- Die altchristliche Grabkammer in Fünfkirchen
Mittheilungen, 1873. XVIII. évf. 37–83. lap
- Ungarn. Kirchliche Kunst. Objecte der Kunst und Kunstgewerbe. Bildende Künste der Gegenwart
Welt-Ausstellung 1873 in Wien. Officieller Kunst-catalog. Wien, 1873. 3. 40–84. 179–183. lap
- Évi jelentés a magyarországi műemlékek ideiglenes bizottságának 1873-ki munkálkodásáról
AÉ 1874. jan. 15. febr. 15. VIII. köt. 1. 2. sz. 1–5. 17–23. lap
- Különvélemény a budai vár parochiális templomtornyok újra felépítésének ügyében
AÉ 1874. márc. 10. VIII. köt. 3. sz. 41–45. lap
- A fibula
AÉ 1874. máj. 20. VIII. köt. 6. sz. 107–118. lap
- Könyvészet [Desjardins Revue des deux Mondes-ban Mariette egyiptomi ásatásairól megjelent cikkének
ismertetése]
AÉ 1874. jún. 10. VIII. köt. 7. sz. 144–150. lap
- Kubinyi Ferenc [nekrológ]
AÉ 1874. jún. 25. VIII. köt. 8. sz. 163–165. lap
- Könyvészet. Etruscan researches by Isaac Taylor. London, 1874. The Archaeology of Rome by John
Parker
AÉ 1874. aug. 15. VIII. köt. 10. sz. 249–252. lap
- Szerkesztői utóirat
Rómer Ferenc Flóris: Régi falképek Magyarországon. Magyarországi régészeti emlékek. III. köt. I.
rész. Bp. 1874. 161–163. lap
- Zur Kunst der Gothen
Mittheilungen, 1874. XIX. évf. 128–138. lap
- Einige Gegenstände der ungarischen Amateur-Ausstellung auf der Wr. Weltausstellung
Mittheilungen, 1874. XIX. évf. 229–239. lap
- Tisztelt olvasóinkhoz!
AÉ 1875. jan. 31. IX. köt. 1. sz. 1–2. lap
- Kivonat a m. tud. Akadémia archaeologiai bizottsága 1874-ik évi december 22-én tartott rendes ülésének
jegyzőkönyvéből
AÉ 1875. jan. 31. IX. köt. 1. sz. 17–18. lap
- Évi jelentés a magyarországi műemlékek ideigl. bizottságának 1874-dik évi működéséről
AÉ 1875. jan. 31. febr. 31. [!] IX. köt. 1. 2. sz. 4–9. 35–38. lap
- Stuhlweißenburger Grabungen im Jahre 1874
PL 1875. márc. 9. 10. ápr. 3. 8. XXII. évf. 56. sz. 6. lap, 57. sz. 6. lap, 76. sz. 6. lap, 80. sz. 6. lap
- Római gátak Fehérmegyében
AÉ 1875. márc. 31. IX. k. 3. sz. 72–78. lap
- Egy lap Egyptom őskori történetéből. A hikszoszok kora. Írta Ribáry Ferenc, Budapest 1875. [könyv-
ism.]
AÉ 1875. júli. 31. IX. köt. 7. sz. 214–215. lap
- Három nemzeti műemlék. [Vajdahunyad, Visegrád, Székesfehérvár]
BSz 1875. VII. köt. XIV. sz. 423–431. lap

- Három nemzeti műemlék. [Vajdahunyad, Visegrád, Székesfehérvár]
A Kisfaludy-Társaság Évlapjai. 1874–75. Új folyam, X. köt. 272–283. lap
- Évi jelentés a magyarországi műemlékek ideigl. bizottságának működéséről 1875-ben
AÉ 1876. jan. 31. X. köt. 1. sz. 1–8. lap
- A gyula-fehérvári székes-egyház
AÉ 1876. febr. 29. X. köt. 2. sz. 37–43. lap
- Palafitte sírok. [A Journal de Geneve cikkének ism.]
AÉ 1876. márc. 31. X. köt. 3. sz. 80–83. lap
- Az árvíz-károsultak javára rendezett kiállítás némely nevezetesebb műdarabja. 1. A zágrábi casula. 2. A Rummy féle serleg.
AÉ 1876. júni 30. X. köt. 6. sz. 165–175. lap
- A műipari és történelmi emlék-kiállításból. 3. Az iglói ereklye-kereszt
AÉ 1876. júli 31. X. köt. 7. sz. 205–210. lap
- A góth művészet és műipar
Életképek, 1876. szept. 12. I. évf. 84. sz. 745–746. lap
- A csészetartó szobrok
Életképek, 1876. szept. 24. I. évf. 95. sz. 840–841. lap
- A történelem előtti és embertani VIII. nemzetközi congressusnak Budapesten tartott ülései és kirándulásai
AÉ 1876. szept. 30. X. köt. 8. sz. 237–267. lap
- Dürer Albrecht
Életképek, 1876. nov. 30. dec. 1. I. évf. 151. 152. sz. 1330–1331. 1337–1338. lap
- Régészeti irodalom. I. Emléklapok, melyeket a pannonhalmi sz. Benedekrend a főmonostori székesegyháznak 1876-dik évi aug. hó 27-én történt negyedik fölszentelésének alkalmából a jelen- és utókornak nyújt. Kiadja a pannonhalmi főapátság. 1876. II. Magyarország ó-keresztény, román és átmeneti stílyű műemlékeinek rövid ismertetése ... [önrecenzio] III. Nagyboldogasszonyról nevezett Budapest városi főtemplom történelme (öt melléklettel). Írta Némethy Lajos. nyomt. Esztergamban, 1876. [könyvism.]
AÉ 1876. dec. 31. X. köt. 10. sz. 319–332. lap
- Leonardo da Vinci és a lombard iskola
A Kisfaludy-Társaság Évlapjai 1875–76. Új folyam, XI. köt. 61–104. lap
- Évi jelentés a magyarországi műemlékek ideiglenes bizottságának működéséről 1876-ban
AÉ 1877. jan. 31. XI. köt. 1. sz. 1–7. lap
- A Magy. Tud. Ak. Archaeologiai Bizottság 1877. jan. 30-ki ülésében Szörényvármegye új címere tárgyában tett jelentése
AÉ 1877. febr. 28. XI. köt. 2. sz. 33–38. lap
- Az olympiai Jupiter temploma
AÉ 1877. márc. 31. XI. köt. 3. sz. 83–91. lap
- Régészeti irodalom. Geschichte Aegyptens unter den Pharaonen nach den Denkmälern. bearbeitet v. Heinr. Brugsch-Bey. Leipzig, 1877.
AÉ 1877. ápr. 30. XI. köt. 4. sz. 114–124. lap
- Schliemann ásátásai Mykenaeen
AÉ 1877. máj. 31. XI. köt. 5. sz. 143–152. lap
- A sztambuli szerailban európaiak által látott nyugati nyelveken írt codexek
Magyar Könyvszemle, 1877. máj.–aug. II. évf. III–IV. füzet, 153–157. lap
- Úti jegyzetek. Karlstein. Prága
AÉ 1877. okt. 31. XI. köt. 8. sz. 237–254. lap
- A Magyar Tudományos Archaeologiai Bizottság 1877. octóber 23-ki ülésében Maros-Torda és Szolnok-Doboka vármegyék új címerei tárgyában tett jelentése
AÉ 1877. nov. 30. XI. köt. 9. sz. 273–275. lap
- Úti jegyzetek. Dresda. Meissen. Lipcse
AÉ 1877. nov. 30. XI. köt. 9. sz. 275–299. lap
- Úti jegyzetek. Halberstadt. Goslar. Hildesheim
AÉ 1877. dec. 31. XI. köt. 10. sz. 323–352. lap

Dürer Albrecht

BSz 1877. XIV. köt. XVII. sz. 49–96. lap

L'age du Fer. Étude sur l'art gothique

Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques. Compte-rendu de la huitième session a Budapest, 1876. Bp. 1877. 1. köt. 501–541.

Évi jelentés a Magyarországi Műemlékek Ideigl. Bizottságának működéséről 1877-ben

AÉ 1878. jan. 31. XII. köt. 1. sz. 1–6. lap

Úti jegyzetek. Cassel. Eisenach. A Wartburg.

AÉ 1878. jan. 31. XII. köt. 1. sz. 10–31. lap

Úti jegyzetek. Erfurt. Naumburg.

AÉ 1878. febr. 28. XII. köt. 2. sz. 47–68. lap

Úti jegyzetek. Nürnberg. A germán museum.

AÉ 1878. márc. 31. XII. köt. 3. sz. 89–114. lap

Az Archaeologiai Bizottság jelentése 1877-ik évi munkásságáról

Ak. Ért. 1878. XII. évf. 3. sz. 60–61. lap

Úti jegyzetek. [Bagonya. Varsány. Báth. Pecsénice. Bakabánya]

AÉ 1878. szept. 30. XII. köt. 7. sz. 247–251. lap

Úti jegyzetek. [Szt. András. Liptó. Sz. Miklós. Kézsmárk. Lőcse. Duhony. Kassa. Vörös kolostor.]

AÉ 1878. okt. 31. XII. köt. 8. sz. 293–304. lap

Két régi magyar festész. [Pulszky Károly: Az országos képtár kiválóbb művei. (Pannoniai Mihály). Ilg Albert: Kunsttopographische Reisenotizen. (Spielberg.)]

AÉ 1878. okt. 31. XII. köt. 8. sz. 308–309. lap

Úti jegyzetek. A karancs-sági templom. Somsókő-vár.

AÉ 1878. nov. 30. XII. köt. 9. sz. 331–338. lap

A besztercebányai egyházi műemlékek története és helyreállítása Ipolyi Arnold besztercebányai püspök által. Budapest, 1878. [könyvism.]

BSz 1878. XVII. köt. XXXIII. sz. 169–177. lap

Szerkesztői utóirat [Myskovszky Viktor: Az úgynevezett „arany metszet” esztétikai törvényének alkalmazása a csúcsíves stílusban c. tanulmányához]

AK 1878. XII. köt. 108–111. lap

Évi jelentés a magyarországi műemlékek id. bizottságának működéséről 1878-ban

AÉ 1879. jan. XIII. köt. 1. sz. 1–7. lap

Régészeti irodalom. Dürer Albert családi nevééről s családjának származási helyéről, írta Haan Lajos... 1878.

AÉ 1879. febr. XIII. köt. 2. sz. 70–74. lap

Az Arch. Bizottság 1878-ik évi jelentése

Ak. Ért. 1879. XIII. évf. 2. sz. 35–36. lap

Régészeti irodalom. Repertorium für Kunstwissenschaft. 1876.

AÉ 1879. jún. 30. XIII. köt. 6. sz. 234–239. lap

Úti jegyzetek a királyföldről [Brassó, Segesvár, Nagyszében]

AÉ 1879. szept. XIII. köt. 7. sz. 253–258. lap

[Viollet-le-Duc] [nekrológ]

AÉ 1879. szept. XIII. köt. 7. sz. 288. lap

Úti jegyzetek a királyföldről. Brassó.

AÉ 1879. okt. 31. XIII. köt. 8. sz. 293–303. lap

Úti jegyzetek a királyföldről. Segesvár (Schässburg). Vízakna (Salzburg). Nagy-Disznód (Heltau)

AÉ 1879. nov. 30. XIII. köt. 9. sz. 333–344. lap

Úti jegyzetek a Királyföldről. Kis-Disznód (Michelsberg). Nagy-Szeben

AÉ 1879. dec. 31. XIII. köt. 10. sz. 373–384.

Az országos képtár kiválóbb művei. Írta Pulszky Károly. Budapest, 1878. [könyvism.]

BSz 1879. XIX. köt. XXXVII. sz. 236–238. lap

Évi jelentés a Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottságának működéséről 1879-ik évben

AÉ 1880. XIV. köt. I–III. lap

- Jelentés egy f. évi okt. hó 12-én és 13-án tett régészeti kirándulásról a Nagy-hörcsöki pusztára, Fehér megyében
AÉ 1880. XIV. köt. IV. lap
- Jakab, bácsi prépost pecsétnyomója
AÉ 1880. XIV. köt. II. füzet. 69–70. lap
- Magyarország csúcsíves stílusú műemlékei ... Budapest, 1880. [önrecenzió]
AÉ 1880. XIV. köt. IV.–V. füzet, 180–186.
- [Válasz Myskovszky Viktor: Bártfa középkori műemlékei c. könyvét ért bírálatra]
AÉ 1880. XIV. köt. VIII–X. füzet, 400. lap
- Az arcképezés a görögöknél
Képzőművészeti Szemle, 1880. szept. okt. nov. dec. II. évf. 9. 10. 11. 12. sz. 126–128. 138–142. 153–155. 166–170. lap
- A M. Tudom. Akadémia Archaeológiai Bizottsága 1881. márc. 9-én tartott ülésének jegyzőkönyve.
AÉ 1881. Új folyam I. köt. I–II. lap
- A M. Tud. Akad. Archaeológiai Bizottsága ápril. 5. tartott ülésének jegyzőkönyve
AÉ Új folyam I. köt. II–III. lap
- Jelentés a nagyvárad-i fölfedezésről
AÉ 1881. Új folyam I. köt. XXVIII–XXXI. lap
- Közép-Syriának építésze
AÉ 1881. Új folyam I. köt. 187–192. lap
- A topuszkói templomrom
AÉ 1881. Új folyam I. köt. 228–245. lap
- Középsyria építésze. II.
AÉ 1881. Új folyam I. köt. 286–292. lap
- Die Kunstschatze Grans [könyvism.]
UR 1881. II. füzet, 171–185. lap
- Das Amphitheater von Alt-Ofen. (Aquincum)
UR 1881. VI. füzet, 465–493. lap
- Entdeckungen in Grosswardein
UR 1881. X–XI. füzet, 894–898. lap
- A Magyar Tudom. Akadémia Archaeológiai Bizottsága 1881-ik december 14-én tartott ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. I–II. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1882. febr. 18. tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. II–III. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1882. március 15-én tartott rendkívüli ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. III–IV. lap
- Évi jelentés a Magyarországi Műemlékek Orsz. Bizottságának működéséről 1881-ben
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XXIX–XXXII. lap
- A szent-benedeki templom Storno Ferenc által tervezett restaurációja ügyében jelentés
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XXXIII–XXXIV. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1882. március 28-án tartott rendkívüli ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XXXVII–XXXVIII. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1882. június 10. tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XXXVIII–XL. lap
- A Magyarországi Műemlékek Orsz. Bizottságának 1882. július 13. az óbudai amphitheatrumban ezen maradvány ügyében tartott rendkívüli ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XL–XLI. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1882. szept. 14-én tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XLIII–XLV. lap

- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1882. december 16-án tartott rendkívüli ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XLV–XLVII. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1882. dec. 29-én tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XLVII–XLVIII. lap
- Évi jelentés a Műemlékek Orsz. Bizottságának működéséről 1882-ben
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XLVIII–LI. lap
- A pécsi székesegyház restaurációja
AÉ 1882. Új folyam II. köt. 1–14. lap
- Die Kirchenruine von Topuszko
UR 1882. VII. füzet 553–569. 570. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1883-iki március 3-án tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1883. Új folyam III. köt. I–II. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1883. május 22-én tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1883. Új folyam III. köt. III–IV. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1883-iki augusztus 16-án tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1883. Új folyam III. köt. V–VI. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1883-iki november 21-én tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1883. Új folyam III. köt. VI–VIII. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottságának 1883-iki december 18-án tartott rendkívüli ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1883. Új folyam III. köt. VIII. lap
- Évi jelentés a Műemlékek Orsz. Bizottságának működéséről 1883-ban
AÉ 1883. Új folyam III. köt. IX–XI. lap
- Ballagi Aladár levelező taggá ajánlása. Bunyitay Vince levelező tagul ajánlása
Ak. Ért. 1884. XVIII. évf. 4. sz. 118. lap
- Berechtigung des Spitzbogenstyles
PL 1884. máj. 14. XXXI. évf. 133. sz. 5–6. lap
- A Műemlékek Országos Bizottsága 1884. március hó 18-án tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1884. Új folyam IV. köt. I–II. lap
- A Műemlékek Országos Bizottsága 1884. május hó 20-án tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1884. Új folyam IV. köt. III–V. lap
- A Műemlékek Országos Bizottsága 1884. évi október hó 18-án tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1884. Új folyam IV. köt. V–VII. lap
- Úti-jegyzetek. Okolicsna. Szt. András. Kassa. A gönci rom. A kassai székesegyház 1884-ben
AÉ 1884. Új folyam. IV. köt. 185–199. lap.
- A nagyvárad-i kettős székesegyház
Bunyitay Vince: A várad-i püspökség története. Nagyvárad, 1884. III. köt. 147–174. lap
- Levél Fejérváry Gáborról
Pulszky Ferencnek ötvenéves írói működése jubileumára Bp. 1884. 6–11.
- Lipp Vilmos levelező tagul ajánlása
Ak. Ért. 1885. XIX. évf. 3. sz. 101–102. lap
- Ausstellung der Landes-Denkmal-Kommission
Ausstellungs-Zeitung des „Pester Lloyd“ 1885. aug. 1. 6. 63. sz. 1. lap, 65. sz. 1. lap
- Szendrei János: Dürer Albert származása és művészete. Bp. 1886. [könyvism.]
Művészi Ipar, 1885/1886. I. évf. 394–396. lap
- A Műemlékek Országos Bizottsága 1884. december hó 18-án tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1885. Új folyam V. köt. 1. füzet, III–V. lap

- Jelentés a Műemlékek Országos Bizottságának működéséről 1884. évben
AÉ 1885. Új folyam V. köt. 1. füzet, V–VIII. lap
- Honi műemlékeink hivatalos osztályozása
AÉ 1885. Új folyam V. köt. XVI–XXIII. XXVII–XXX. XXXVI–XL. lap 1886. Új folyam VI. köt. 114–117. 335–337. lap, 1887. Új folyam VII. köt. 263–267. 349–351. lap, 1888. Új folyam VIII. köt. 138–139. lap
- A képzőművészetek fejlődése
A Kisfaludy Társaság Évtapjai 1884–85. XX. köt. Bp. 1885. 113–204. lap
- A Műemlékek Országos Bizottságának működése 1885-ben
AÉ 1886. Új folyam VI. köt. 184–186. lap
- Két kassai dombormű
AÉ 1886. Új folyam VI. köt. 213–220. lap
- Die alten Cathedralen von Grosswardein
UR 1886. II–III. füzet, 97–126. lap
- A Műemlékek Országos Bizottságának évi jelentése 1886-ról
AÉ 1887. Új folyam VII. köt. 1. füzet, 83–85. lap
- Az óbudai Victoria téglagyár rommaradványairól
AÉ 1887. Új folyam VII. köt. 3. füzet, 269–270. lap
- Gyárfás István: Őskeresztény műemléki tanulmányok. Bp. 1887. [Könyviszm.]
AÉ 1887. Új folyam VII. köt. 3. füzet, 279–280. lap
- Lipp Vilmos, Pasteiner Gyula és Téglás Gábor levelező tagul ajánlása
Ak. Ért. 1888. XXI. évf. 3. sz. 93. 103. 106–108. lap
- Az ó-egyiptomi művészetről
AÉ 1888. Új folyam VIII. köt. 1. füzet, 1–10. lap
- Jelentés az 1887-ik évben a műemlékek orsz. bizottságában történt személyi változásokról...
AÉ 1888. Új folyam VIII. köt. 1. füzet, 83–86. lap

Országgyűlési beszédek, hozzászólások

Az elhangzott beszédek az üléseken készült hiteles jegyzőkönyvek alapján nyomtatásban is megjelentek *Az 1869-dik évi ápril 20-útkára hirdetett Országgyűlés Képviselőházának Naplója*. Pest, 1869–1872. I–XXIV. kötet című kiadványsorozat köteteiben.

[Interpelláció botozás ügyében]

1869. máj. 21. I. köt. 100–101. lap

[Közbeszólás szólásszabadság ügyében]

1869. máj. 21. I. köt. 199. lap

[Beszéd a béke biztosításáról, a keleti határok biztonságáról, a demokráciáról, a Duna menti összefogásról]

1869. júni. 4. I. köt. 381–384. lap

[A mohácsi választók beadványa a céhrendszer ügyében]

1869. júni. 12. I. köt. 429. lap

[Beszéd a közigazgatás reformja, a bíróságok felépítése ügyében, központosítás vagy demokrácia, alulról építkezés, a demokrata körök felosztása]

1869. júli. 2. II. köt. 277–280. lap

[Beadvány választói nevében]

1869. júli. 3. II. köt. 299. lap

[Felszólalás a bírák kiválasztása ügyében, választás kinevezés helyett, demokrácia centralizmus helyett]

1869. júli. 7. II. köt. 410–411. lap

[Felszólalás a vasúti törvény ügyében]

1869. júli. 12. II. köt. 545–547. lap

[Válasz Klapka Györgynek: „Nekem nem vetheti szememre senki, hogy fontolva haladó vagyok...”]

1869. júli. 12. II. köt. 557. lap

[Közbeszólás az országházba szerelendő vízvezeték ügyében]

1869. júli. 14. II. köt. 592. lap

- [Felszólalás a polgári házasság és a vallásszabadság ügyében]
1869. nov. 4. III. köt. 156. lap
- [Interpelláció az Eszterházy képtár ügyében]
1869. nov. 27. III. köt. 369. lap
- [Felszólalás a pesti esküdtszék ügyében]
1869. dec. 4. IV. köt. 39. lap
- [Törvényjavaslat a műemlékek védelme ügyében]
1869. dec. 16. IV. köt. 97–98. lap
- [Felszólalás laptámogatási ügyekben]
1870. jan. 20. IV. köt. 278. 293. lap
- [Felszólalás a minisztériumi létszám ügyében]
1870. jan. 21. IV. köt. 300. lap
- [Interpelláció két kolozsvári kapu lerombolása ügyében]
1870. jan. 31. V. köt. 77. lap
- [Hozzászólás egy térképmásoltási ügyben]
1870. febr. 3. V. köt.
- [Felszólalás az egyetemi tanárok fizetése ügyében]
1870. febr. 10. V. köt. 268. lap
- [Hozzászólás a nemzetiségi kérdéshez]
1870. febr. 12. V. köt. 303. lap
- [Beszéd a közoktatás kérdéseiről, vallás és közoktatás elválasztása, kulturális költségvetés, műemlékvédelem, az Eszterházy képtár ügye]
1870. febr. 17. V. köt. 404–408. lap
- [Felszólalás az egyetemi tanárok fizetése ügyében]
1870. febr. 25. VI. köt. 147–148. lap
- [Felszólalás a könyvtárak ügyében: a könyvtárak közti munkamegosztás, legyen a Széchényi kvt a hungaricák gyűjtője]
1870. febr. 26. VI. köt. 171–172. lap
- [Felszólalás a múzeumok költségvetése, az Eszterházy képtár, a rajz-akadémia ügyében]
1870. márc. 2. VI. köt. 238–239. lap
- [Hozzászólás a költségvetés vitájához, a műemlékvédelemre, kiadványokra szánt pénz]
1870. márc. 3. VI. köt. 256–257. lap
- [Interpelláció a gyógyszerek megadóztatásáról]
1870. márc. 8. VI. köt. 348. lap
- [Hozzászólás a költségvetés vitájához]
1870. márc. 19. VII. köt. 133–134. lap
- [Kiegészítő javaslatok a fővárosi közmunkák tanácsáról készülő törvényhez]
1870. ápr. 7. VII. köt. 392–393. lap
- [Hozzászólás a belügyminiszter beszédéhez, a közigazgatás átalakítása, demokratizálás]
1870. júli. 2. IX. köt. 81–83. lap
- [Hozzászólás Pulszky Ferenc költségvetési módosító javaslatához]
1870. júli. 18. X. köt. 130. lap
- [Javaslat az írók anyagi támogatására]
1870. júli. 26. X. köt. 304. lap
- [Javaslat az országház címerének kijavítására]
1870. júli. 27. X. köt. 318. lap
- [Javaslat az Eszterházy képtár elhelyezése ügyében]
1871. jan. 19. XII. köt. 67–68. lap
- [Interpelláció a budapesti egyetem és a barátok közti telekvita ügyében]
1871. febr. 16. XIII. köt. 169–170. lap
- [Felszólalás, Schwarcz Gyula közoktatási reformjának támogatása]
1871. febr. 16. XIII. köt. 183. lap

- [Felszólalás a vallás és közoktatás ügyének elválasztása ügyében]
1871. febr. 17. XIII. köt. 206. lap
- [Felszólalás a tudomány, az egyetemi tanárok megbecsülése érdekében]
1871. febr. 20. XIII. köt. 253. lap
- [Hozzászólás a költségvetési vitához, a műemlékvédelem fedezete, javaslat országos műemlékvédelmi felügyelőség létrehozására]
1871. febr. 22. XIII. köt. 312–313. lap
- [Hozzászólás Horváth Mihály indítványához, történeti emlékek kiadásának ügyében]
1871. febr. 22. XIII. köt. 318. lap
- [Tiltakozás Franciaország feldarabolása ellen]
1871. márc. 6. XIV. köt. 189. lap
- [Javaslat az Eszterházy képtár elhelyezése ügyében]
1871. márc. 9. XIV. köt. 298. lap
- [Javaslat az Eszterházy képtár megvétele ügyében]
1871. márc. 10. XIV. köt. 342. lap
- [Hozzászólás a költségvetés vitájához: a lőcsei templom restaurálása]
1871. márc. 11. XIV. köt. 375–376. lap
- [Beadvány járásbíróság ügyében]
1871. márc. 18. XV. köt. 23. lap
- [Beszéd a német egység ügyében]
1871. márc. 20. XV. köt. 80–83. lap
- [Kérdés az egyetemi könyvtár telekügyében]
1871. ápr. 25. XVI. köt. 67. lap
- [Javaslat egy angol nyelvű szerződés szövegének kijavítására]
1871. máj. 6. XVI. köt. 155. lap
- [Jelentés az országos címer meghatározása és kijavítása tárgyában]
1871. szept. 23. XVII. köt. 118. lap
- [Hozzászólás a vadászati törvényhez]
1871. nov. 9. XVII. köt. 262. lap
- [Hozzászólás az építészeti törvényhez]
1871. nov. 23. XVIII. köt. 46. lap
- [Hozzászólás, a hivatalok nyilvános pályázat útján történő betöltéséhez]
1871. dec. 6. XVIII. köt. 305. lap
- [Hozzászólás a költségvetéshez: a vajdahunyadi építkezés]
1871. dec. 14. XIX. köt.
- [Felszólalás a Nemzeti Múzeum ügyében, Pulszky Ferenc védelmében]
1872. jan. 15. XX. köt. 197. lap
- [Felszólalás az Eszterházy képtár tűzbiztos elhelyezése ügyében]
1872. jan. 15. XX. köt. 198. lap
- [Hozzászólás a költségvetés vitájához: kiadványok támogatása]
1872. jan. 15. XX. köt. 199–200. lap
- [Felszólalás a harinai templom restaurálása ügyében]
1872. jan. 15. XX. köt. 202. lap
- [Felszólalás a vallásgyakorlásra vonatkozó törvény ügyében]
1872. jan. 15. XX. köt. 215. lap
- [Felszólalás a visegrádi vár helyreállítása érdekében]
1872. jan. 15. XX. köt. 221–223. lap
- [Felszólalás a múzeum-gyarapításra kért összegek ügyében]
1872. jan. 16. XX. köt. 227. lap
- [Interpelláció a városi képviselőlet ügyében]
1872. febr. 27. XXI. köt. 314. lap

- [Felszólalás az országgyűlési ülések időtartama ügyében]
1872. márc. 5. XXII. köt. 159–160. lap
- [Felszólalás az országgyűlési ülések időtartama ügyében]
1872. márc. 11. XXII. köt. 298–300. lap
- [Javaslat a kolozsvári egyetem létrehozására]
1872. márc. 14. XXII. köt. 375–376. lap
- [Beszéd az általános választójog mellett]
1872. márc. 22. XXIII. köt. 240–245. lap

Pótlás a bibliográfiához

The alleged discovery of the constructional laws of mediaeval church architecture

The Bilder, 1852. dec. 18. Vol. X. No. 515. 794–796.

Église Saint-Yved de Braine. Type de Notre-Dame de Trèves (Allemagne) et de l'église cathédrale de Kassovie (Hongrie).

Moniteur des Architectes, 1857. Mars. No. 2. 30–34.

Rozsondai Marianne kérésére közöljük, hogy az *Ars Hungarica* 1989/1. számában (90. oldal) a körkérdésre adott válaszában eredeti zárómondata így hangzik:

Természetesen itt alakultak ki a könyvkötőműhelyek is, hiszen a könyvet a használatbavételhez be kellett köttetni. A kötés *provenienciáján* tehát a kötés készítési helyét értjük. Egy nagy stíluságyságon belül (pl. reneszánsz) az egyedi sajátosságot (pl. budai reneszánsz kötés) a *posszessor* adja meg.

A szövegcsönkulásért, amely a szerző lényeges gondolatait torzította, elnézést kérünk.



A tipográfiai és műszaki szerkesztési munkákat a
LITTERA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte
Táskaszám: T075/89
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

9019240 MTA Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

MEGVÁSÁROLHATÓ KIADVÁNYAINK

(MTA Művészettörténeti Kutató Csoport titkársága, Budapest Űri u. 62.

1014.

Postacím: 1250 Budapest I. Pf. 27.)

Ars Hungarica

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának közleményei. 1973–

1974. Suppl. 1.	30 Ft	1984/2.	50 Ft
1975/1.	30 Ft	1985/1.	50 Ft
1975/2.	30 Ft	1985/2.	50 Ft
1976/2.	30 Ft	1986/1.	50 Ft
1978/2.	30 Ft	1986/2.	50 Ft
1979/1.	45 Ft	1987/1.	50 Ft
1980/1.	50 Ft	1987/2.	50 Ft
1980/2.	50 Ft	1988/1.	50 Ft
1983/1.	50 Ft	1988/2.	50 Ft
1983/2.	50 Ft	1989/1.	50 Ft
1984/1.	50 Ft	1989/2.	50 Ft

Művészettörténeti Füzetek

13/1–2. BALOGH Jolán: Varadinum: Várad vára. Bp., Akadémiai Kiadó, 1982. 1–2. köt. 163 Ft

14. GERVERS-MOLNÁR Veronika: Sárospataki síremlékek. Bp., Akadémiai kiadó, 1983. 71 Ft

15. Cs. DOBROVITS Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Bp., Akadémiai Kiadó, 1983. 64 Ft

*

Művészettörténeti Tanulmányok

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–1958. Bp., 1960. 45 Ft

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959–1960. Bp., 1961. 50 Ft

*

Iratok a Magyar képzőművészet történetéhez

1. füzet., 1945. A forrásanyagot válogatta és e füzetet szerk. Kiss Dezső. Bp., 1973. 30 Ft

Acta Cassae Parochorum

7. füzet., Erdélyi, váci és veszprémi egyházmegye 1733–1779: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Bónisné Wallon Emma, Sprenger Mária. Bp., 1980. 50 Ft

*

Urbaria et Conscriptioes

5. füzet., 51–70 fasciculus: művészettörténeti adatok: Abos–Zsujta. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1979. 50 Ft

6. füzet., 71–100 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1981. 55 Ft

7. füzet (1–2.), 101–200 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1984. 120 Ft

*

Önálló kiadványok

Magyar aktivizmus: Kiállítás a Janus Pannonius Múzeumban 1973. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Szabó Júlia. Bp., 1973. 20 Ft

Fülep Lajos emlékszoja: A Magyar Tudományos Akadémia Fülep Lajos emlékülésén 1975. február 5-én elhangzott előadások: Fülep Lajos életrajzi adatai: vezető az emlékszojában. Pécs, 1975. 67 Ft

Művészet I. Lajos király korában 1342–1382: katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, Bp., 1982. 80 Ft

CSATKAI Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. (1925). Az előszót Zádor Anna, az utószót és kiválogatást Rózsa György készítette. Szerkesztette: Galavics Géza, Bp., 1983. 70 Ft

A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmásolat-gyűjteménye alapján. Szerk. Bodor Imre. Írta Bodor Imre, Fügedi Erik, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft

*

Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók az Akadémiai Könyvesboltban (Budapest, Váci u. 22. 1052)

Ára: 50.— Ft