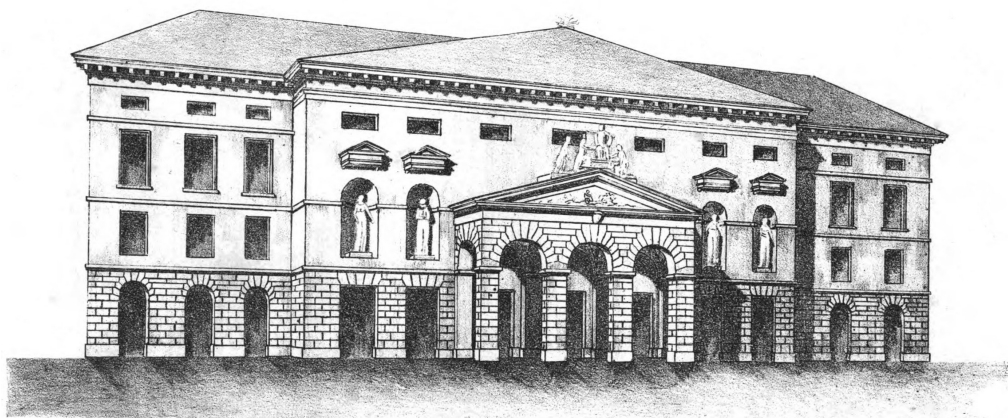


SZERDAHELYI MÁRK

MÉG EGYSZER A RÉGI PESTI NÉMET SZÍNHÁZRÓL

ÚJABB ADATOK AZ ÉPÜLET TERVEZŐJÉNEK ÍRÁSAI ALAPJÁN

Az alábbi írás annak a tanulmánynak folytatásaként, kiegészítéseként tekinthető, mely jelen kiadványban a pesti Német Színház megnyitásának 200. évfordulójára 2012 folyamán jelent meg.¹ Ott is hangsúlyoztuk és jelen alkalommal sem mulasztjuk el megemlíteni, hogy mennyire ritka a 19. század legelején, hogy építész a saját maga által tervezett épület művészettörténeti előzményeit tárgyalja, illetve a tervezésekor szem előtt tartott prioritásokat taglalja. Johann Aman (1765–1834) ezen kevés építész közé tartozik, és a fenti írás alapjául szolgáló tanulmányában ígéretet tett, hogy „üzleti ügyeinek elintézését követően” a színházépület külsőjéről képet (1. kép) és leírást is közölni fog. Erre hat esztendő kellett várni², de még ezt megelőzően – 1817-ben – megjelentetett egy előző év novemberében papírra vetett másik cikket is, melyben részint korábbi tanulmányára támaszkodik, részben új információkat közöl, részben pedig az eltelt időszak tapasztalatait foglalja össze.³ Jelen állás szerint tehát a fent már említett és e folyóiratban közölt 1812-es tanulmánya után Aman még két alkalommal írt színházáról, melyeket az alábbiakban ismertetünk.



Das königl. Nationaltheater in Pesth. von der Stadt Seite.

Beilage zur Wiener Zeitschrift 33/1818.

1. Ferdinand Gabriel: A pesti Német Színház főhomlokzata Johann Aman terve alapján. Papír, kömörszet (megjelent a Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, 3. évfolyam 33. számának mellékleteként 1818-ban).

Az 1817-ben megjelent, két részletben közölt *Über den Theaterbau in besonderer Beziehung auf das Theater in Pesth* vagyis *A színházépítésről, különös tekintettel a pesti színházra* című tanulmánya – ahogy jeleztük –, részben a korábbi írásának rövidebb, kevésbé tudományos alaposágú összefoglalója, részben pedig a megnyitás óta eltelt időben szerzett – elsősorban az akusztikai kérdésekre vonatkozó – tapasztalatgyűjtés. Aman – akárcsak korábban – történelmi visszatekintéssel kezdi tanulmányát. Megemlíti Vitruvius 10 könyvét, melyek közül az 5. könyv tárgyalja a görögök és rómaiak színházépítészetét (megjegyezvén, hogy Németországban a fenti műből két fordítás készült addig: az első, a Rivius-féle 1548-ban, melyet 1614-ben nyomtattak ki Bázélban, illetve az August Rode-félet, melyet 1796-ban Lipcsében). Mint írja: „amennyiben az ókor ezen történelmi maradványait görcső alá vesszük, egy olyan előképet kap az építész, melyben - mint ahogy az egész építészetben is -, minden megjelenik, amit egykor az ember a tökéletesség érdekében el szeretett volna érní”. Az építész ezek után az ókori színházak ismertetésére tér rá, majd néhány, a „régiek” szellemében épített 16. századi teátrumot említ (Palladio vicenzai, Vignola páрмаi színházait). Ezek részletes ismertetését jelen keretek között mellőzhetjük, mivel azok sok helyen fedik a már jelzett 1812-es tanulmányában írottakat.

Lényeges dologra hívja fel a figyelmet, amikor azt írja, hogy „nagyon kívánatos volna, hogyha mindezen források segítségével egy olyan szisztematikus tananyag készülne, mely alapján a régiek építőművészetének alapelveit lehetne tanítani a felsőfokú építészeti szakiskolákban, figyelembe véve az érintett ország klímáját, szokásait és hagyományait, mint ahogy ezt Palladio és Vignola is megpróbálta megtenni. Néhány fiatal, tehetséges ember ezen elveket aztán az ország érdekében kamatoztathatná, míg jelenleg ez a tudásanyag csak kételyeket, különböző véleményeket és kísérleteket generál minden eredmény nélkül.”

A második részben Aman rátér a pesti színházra és szól az akusztika kérdéséről is. Ezzel foglalkoznia minden bizonnyal nagy szüksége volt, mert írott és íratlan kritikák számos esetben rótták fel neki, hogy a színházban a színészeket egyszerűen nem jól lehet érteni.⁴ Pedig az 1812-es írásában ennek a kérdésnek a taglalásával igen sokat és alaposan foglalkozott. A színházbelsővel kapcsolatban megemlíti, hogy az első részben közöltek figyelembevételével készítette a terveket, melynek kivitelezése 1808 tavaszán indult, s ugyanez év július 15-én József nádor saját kezüleg fektette le az épület alapkövét. Az új teátrum 1812-ben, a császár születésnapj ünnepségsorozatának keretén belül nyitotta meg kapuit, s ebben az időben a nézők száma a 3200 főt is elérte. Nyilván az őt ért kritikákra reflektál, amikor megjegyzi: „ebben az időben a színháznak az a része, ami magában foglalta volna a Vigadót, csak az alapig készült el. Az időközben fellépő tényezők az egész terv folytatását és a tényleges befejezését a mai napig hátráltatják. Ennek folyományaként a hangterjedés megfelelő szintű elősegítése érdekében számításba vett lezáró épület [Einschlussbau – vagyis a Vigadó] a Duna felé még nem épült fel, s a hang védelmét szolgáló hangfogó [építmény] helyett a hátsó rész egy völgyre nyílik, melynek következtében a budai hegyek lejtőjén lezúduló szél áramlata közvetlenül a színpadra hat”. Ezt a pontot Aman csillaggal jelöli és alul a következőt fűzi hozzá: „Ezt a tapasztalatot gyűjtöttem többszöri pesti tartózkodásom alatt és a hibát mindig a nem befejezett építkezésben kerestem”. Mint írja: „A Vigadó

tervének [Theaterplanes] megvalósításával Pest városa egészen a Dunáig húzódná le, mely a kikövezett Duna-parttal és az épület közepén emelkedő kupolával igen impozáns látványt fog nyújtani a budai irányba”. Az akusztikát hátrányosan befolyásoló másik tényezőt is felfedi, tudniillik reagál azokra az értetlenkedő hangokra, melyek még a megnyitás előtt megkérdőjelezték a 42 000 fős Pest-Budán egy ekkora – akár 3500 embert is befogadó – teátrum építésének szükségességét, mondván: a budaiak által használt, sokkal kisebb kapacitású Várszínház is ritkán telik meg.⁵ Ezzel kapcsolatban az alábbi megjegyzést teszi: „Az épület jelenlegi nagysága az 1807–1808 közötti időszak viszonyaira vezethető vissza. Abban az időben Pest város számára rendkívüli bevételek kínálkoztak. Minden oldalról épületeket húztak föl és szépítették a várost, mely körülmény csábít, de egyben csalóka is; úgy gondolták ugyanis akkoriban, hogy Pestet jelentősen ki lehet szélesíteni, mellyel a lakosság száma is nő, ezért a színházépítésnél a jelenlegi nagyságot tartották megfelelőnek. Amennyiben a későbbiekben ez a várakozás nem realizálódik, úgy a teátrumban teltház ritkábban fog előfordulni, mint azt remélték, tehát ha a nézőtérn kevesebben foglalnak helyet, úgy a színészek hangja visszhangzik – mint ahogyan azt egy bútorozatlan szobában is tapasztaljuk”, vagyis az építész a tervezés során teltházzal kalkulált, hiszen a nézőtér így másképp rezonál, mint az üres, vagy a félig üres. Aman azonban gondolt „nézőszegény” időszakokra is, hisz „a negyedik galériát 2/3 részben, a 3. galériát pedig 1/3 részben más célra is fel lehet használni, illetve ennyivel lehet csökkenteni a galériák területét a nélkül, hogy az a terem belső megjelenésében bármifajta formai deformitást okozna”.

Ezt követően a színház belső kialakítására tér, s röviden ismerteti a proscénium felépítését és célját (ezt a rész a már említett korábbi tanulmányában bővebben kifejti), valamint hangsúlyozza a színész és az építész egymásrautaltságát a siker, vagyis a jó érthetőség érdekében. Ez utóbbival arra tehet célzást Aman, hogy a sokat kritizált akusztikai problémák nem kizárólag az épület befejezetlenségével, vagy a nézőtér ürességével, de esetlegesen egy harmadik okra, jelesül a színészek nem megfelelő módú és/vagy nem a megfelelő irányba történő artikulálásával is magyarázhatók. Az akusztikánál maradvá megemlíti, hogy „a templomokban nagyon sok energiát fordítottak arra, hogy a pódiumról beszélő [kancelredner] jól érthető legyen. Ehhez hasonló szabályt kell a színházakban is figyelembe venni” és röviden méltatja a színházbelő „akusztikabarát”, vagyis minden oszlopot, pillért és egyéb „kiugrásokat” nélkülöző kiképzését, illetve ellenpéldaként a bécsi színházat (vagyis a Theater an der Wient) hozza fel (erről szintén részletesebben ír korábbi cikkében, ahol a fenti épületet ugyanígy kontrasztba állítja saját művével⁶). Mint írja, ez nem csak az akusztikának kedvez, de „teltház színház esetében egészen más képet kapunk, ha egymás mellett ülő embereket látunk, a helyett, hogy a nézőket oszlopok választják el egymástól”. Már a korábbi tanulmányában is sok figyelmet szentelt az épület proscéniumnyílására, melynek rendkívüli szélességét több más európai társával is összehasonlította. „Bármily nagyra is hat ez a színház, a mélysége, a proscéniumtól az első emelet mellvédéig távolról sem olyan nagy, mint az itteni Kärthnerthoré. Ennek ellenére – a széles proscénium miatt – a pesti színház földszinti része kétszer annyi ember befogadására képes, mint a Kärthnerthof földszintje.” Ez az 51 láb, vagyis cca. 16 méter szélességű proscénium – mely több nézőt is a színpadhoz enged – teljesen új volt, mivel „az eddig

ismert összes színház esetében az előszínpad legnagyobb nyílása is csak 48 láb volt, a bécsi színház esetében ez 42, a Kärthnerthor esetében 36, a Burgtheater esetében pedig mindösszesen 26 láb”. A díszletfestő-terem („Mahlerlaboratorium”, korábbi cikkében „Mahlersaal”) és a színpad kapcsolatáról, vagy ez utóbbi gigászi kapacitásáról, illetve arról, hogy „miután a színház középvonala magát a hajóhidat is érinti, nyáron ezt a hidat díszlet gyanánt lehet használni” már korábban is írt. Új információt közöl azonban amikor a következőt írja: „A színpad emeleiteit 4 kőből készült lépcsősor köti össze egymással, melyek a különböző emeleteket oly módon különítik el egymástól, hogy az első két emeletre vezető lépcsősor teljesen különálló, nem áll összeköttetésben a felső emeletekkel. Miután a nézők az előadás befejeztével egyszerre indulnak kifelé, az első két emelet nézői már kiértek az utcára, mikor a felsőbb emeletek nézői még csak a földszintre. Ez egy olyan körülmény, mely tumultuózus jeleneteknél ill. egy tényleges tüzeset alkalmával igen nagy előnnyel bír.”

Visszatérve az akusztika kérdésére, Aman felteszi a kérdést, hogy az általa tervezett, alapvetően hangversenyekre optimalizált épület mennyiben alkalmas színművek (Konversationsstücke) bemutatására. Mint írja „erre a választ csak az ez irányban elvégzett, a színészek és az építőmester által a helyszínen közösen tanulmányozott kísérleti darabok után lehet eldönteni”. Megjegyzi azt is, hogy „maga a nézőtér [akusztikailag] mind a kétfajta előadástípushoz nem alkalmas, s természetes ha egy nagyvárosban ugyanazon emberek hol nagyszabású előadásokat [hangversenyeket] hol színdarabokat akarnak nézni, azonban ennek érdekében a nézőtér átalakítása szóba sem jöhet. Sokkal inkább magán a színpadon kellene az ehhez szükséges munkálatokat elvégezni oly módon, hogy annak kivitelezése – a szükséges egyeztetés után – ne ütközzön áthidalhatatlan akadályokba”.

„Még egy dolog érdemel említést, mely eddig minden színházban elégtelen maradt, nevezetesen a színészek, operett szereplők és táncosok megvilágításának módja. Ebben a színházban – akár a természetben – a megvilágítás felülről jön, szemben más helyekkel, ahol a szereplők megvilágítása egészen természetellenesen alulról-felülre történik, pedig a cél pontosan az eredeti fényviszonyok utánzása lenne”.

Végezetül Aman az eddigiek alapján az alábbi következtetést vonja le: „A fenti fejtegetések elolvasása után minden szakértő és művészetet értő ember be fogja látni, hogy minden alapot nélkülöznek azon állítások, melyek szerint a hang elhalkulása és eltűnése a Pesti Színház építési módjában gyökerezik. Az igazság ezzel ellentétben az, hogy a színház felépítése úgy történt, hogy az építkezés teljes befejezése után a hang terjedése a lehető legtökéletesebb érthetőséget biztosítsa, mely okból Ő királyi fensége, a nádor főherceg a színház megnyitása után teljes megalégedettségéről biztosította az építésszt”. Ezzel kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy tudjuk, hogy a Vigadó felépülésével az akusztikai problémák enyhültek, jóllehet ezzel sem értett mindenki egyet.⁷

A már jelzett – s megígért – külső homlokzati leírás a fenti cikk megjelenése után néhány hónappal később jelent meg. Ahogy a belső akusztika sem aratott páratlan sikert, úgy az épület – a mai Vörösmarty térre néző – főhomlokzata is hasonlóan ambivalens véleményeket szült. „Az épület komor látványt nyújt, és rossz az akusztikája is” –



2. A főhomlokzatot egykoron díszítő négy múzsa szobra. Fraz Vogl és Friedrich Berringer, 1811. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Topográfiai Gyűjtemény 135

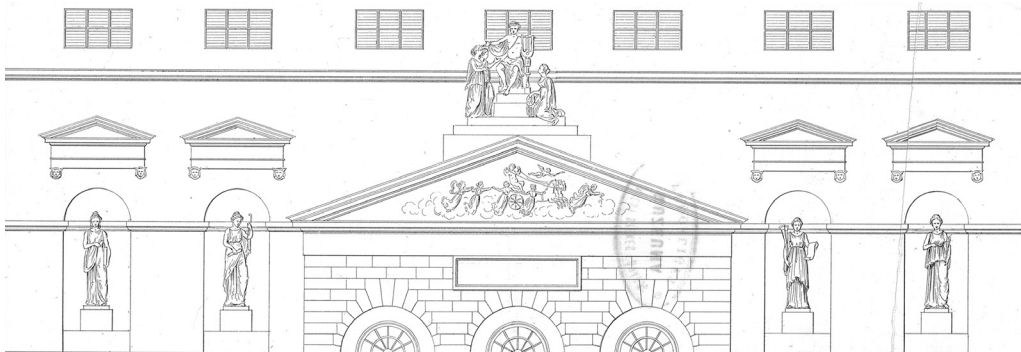
summázta aligha kivételes véleményét John Paget az 1830-as évek végén, s való igaz: a színház homlokzatát mások is nehézkesen robusztusnak látták.⁸ Lássuk tehát, hogy az épületet tervező Aman hogyan mutatja be a teátrum homlokzatát „a városra tekintő oldaláról nézve”.

„Az épület azonnal feltűnő jellemzője a homlokzaton létesített, három körív által létrehozott átjárható, előreugró fedett kiszögellés, mely a három fő ki- és bejárati kapun át érkező gyalogosokat és a kocsikkal érkező vendégeket minden hátrányos időjárási viszony ellen védi”. Itt kell megjegyeznünk, hogy az épület ezen része – nevezhetjük portikuszszerűen kiképzett homlokzati résznek – bár nyilván a fenti feladatát ellátta, de a zsúfolt előadások alkalmával – a kocsik és a gyalogosok azonos ajtóknál történő rossz elosztatása miatt – rendszeressé tette a tülekedést és a zsvajt is, ami „egy olyan újszerű látványosság, amely félig-meddig tűzvészhez hasonlatos lármával jár”⁹ (ezért aztán a színház 1847-es leégése után az új pályázatnál ennek orvosolása kikötés volt¹⁰). S ha már tűzvész: számottevő fogyatékosága volt az épületnek az is, hogy a közlekedést szolgáló részek nem voltak elég nagy befogadásúak, a vesztibül és a kijárat, továbbá a fenti „kiszögellés” közötti keskeny mozgástér tűz esetén nem adott lehetőséget a gyors távozásra.

Aman így folytatja leírását: „A főhomlokzaton a földszinten [zu ebener Erde] található a minden színház számára mindenkor szükséges ki- és bejárati ajtó. E fölött, a fent említett kiszögellés mellett jobbra és balra négy fülke látható, melyekbe négy szobor került elhelyezésre (2. kép): Terpszikhoré a verselést, költészetet [Dichtkunst], Pitho az

ékesszólást [Wohlredenheit], Euterpé a zene művészetét [Tonkunst] és Polüümnia a mimikát, némajátékot [Pantomimik] jelképezik”. Itt ismét meg kell állnunk. Egyfelől azért, mert Aman ehhez jegyzetet fűz, melyben jelzi, hogy a fenti, valamint a később még szereplő szobrok megjelölését a Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst című 1816-os kiadványból merítette,¹¹ másfelől azért is, mert olybá tűnik, mintha a szobrok elkészülte után 7 évvel, ez alapján, utólag határozná meg az építész, hogy ki kicsoda. Megjegyzése azért is különös, mert állítása csak részben tűnik igaznak, hiszen a fenti műben Euterpéhez nincs társítva Tonkunst (Eratóhoz viszont van mint Tonart), Pühümniához pedig a Pantomimik, arról nem is szólva, hogy Pitho – nem lévén múzsza – nem is szerepel! Ugyanakkor az építész innen vehette át pl. Terpszikhoréhoz a költészet társítását (a jelzett forrásban „*feuerlichen, religiösen Dichtkunst*”), mellyel kapcsolatban további vizsgálódások szükségesek annak kiderítésére, hogy ez az összekapcsolás vajon a korszakra általánosan jellemző volt-e (az említett múzsza a lírai kórusművek, de elsősorban a tánc megszemélyesítője – innen ered a neve is). Már csak ebből az attribuíalásból kifolyólag is a fülkékben álló alakok beazonosítása nehézkes és eddig is elég bizonytalan volt. Nem segít az alakok elkészítéséről fennmaradt szerződés sem, mert benne csak annyi szerepel, hogy „*Figuren*”, ellentétben az oromzati szoborcsoporttal (lásd később), melyet a szobrász Aman rajza alapján faragott ki, pontos iránymutatással arra vonatkozóan, hogy ki kit ábrázoljon.¹² Bár a tervező építész által fent felsorolt neveket kellene elfogadnunk úgy, mint a szobrok leghitelesebb elnevezései, érdemes megemlíteni, hogy az épület feltehetően legelső – még bőven az építkezés ideje alatt megjelent –, 1811-es ismertetője szerint az első kettő figura más jelöl, vagyis Klió (Kleio), Erató, Euterpé és Polüümnia az ábrázoltak,¹³ melyet Franz Schams 1821-es leírása is megerősít¹⁴. Később – feltételezve, hogy a sorrend továbbra is követi a szobrok elhelyezését – már másképp azonosították ezeket, hol Terpszikhoré, Klió, Euterpé, Polüümnia (ez Pithót leszámítva egyezik Amanéval),¹⁵ hol Klió, Erató, Kalliópé és Thália,¹⁶ nem véletlenül írták később, hogy „*a rideg vonalak és az egyforma ruhadőzset kiképzése alig képesek érzékeltetni, hogy melyik szobor voltaképpen melyik múzsát ábrázolja*”.¹⁷ Végül a legújabb értelmezés szerint: Klió a történetírás múzsája (tekerccsel, jobbában pennával, fején babérkoszorúval), Erató a szerelmi költészet múzsája (rózsákkal, bal kezében fáklyával), valamint Kalliope az epikus költészet múzsája (tekerccsel, diadémmal, másik kezében egykoron valószínűleg íróvesszővel), végül Thalia (a komédia múzsája a komédia maszkjával, baljával egykor valószínűleg pásztorbotra támaszkodott).¹⁸ Mint látható, ez utóbbi azonosításból már egyetlen egy figura sem egyezik Aman leírásával. Az is kérdéses, hogy vajon egy homlokzaton Thalia és Kalliope szerepel-e kétszer is (lásd az oromzat szoborcsoportjának leírását alább). Thalia azonosítás egyébként Schoen Arnoldhoz köthető és a múzsza attribútumait figyelembe véve logikusabban tűnik, mint Polüümnia, aki bár valóban megtestesítője a némajátéknak, a pantomimnek (is) – melyet esetleg jelképezhet a jobbában tartott maszk¹⁹ –, de a komédia maszkja és a pásztorbot Thalia attribútumai (hogy ez utóbbit tartotta a figura, arra nincs bizonyíték, de régi felvételek tanúsága szerint, a kar- és kéztartás alapján nagyon valószínű, hogy erre támaszkodott). A kérdést nem jelen tanulmány hivatott eldönteni.

Az építész így folytatja: „*A felfrissülésre is alkalmas, főpárkányzat fölötti termeket*



3. Johann Aman után Pollack Mihály: A pesti Német Színház homlokzati terve.

Papír, kőmetszet, 45,5 x 62,5 cm (részlet).

BTM Kiscelli Múzeum, Építészeti Gyűjtemény, ltsz.: 539.31

egy sor ablak természetes fényvel világítja meg. A kiszögélés lefedése által létrejövő oromzaton [a timpanonon] a múzsák új temploma létrejöttének érzékletessé tevése érdekében a relief [in halb erhobener Bildnerarbeit] Apollót [Phöbus] ábrázolja négyfogatú kocsin, melyet a hórák követnek”. Korábban felmerült, hogy ez esetleg el sem készült, mivel a legtöbb ábrázoláson e részen leginkább növényi ornamentikára hasonlító dísz látni (valójában inkább csak sematikus kidolgozásról van szó), illetve a szerződés sem fogalmaz meg konkrét programot, csak annyit, hogy a dombormű „előzetesen egyeztetett rajz és viaszminta alapján” készül.²⁰ Megjegyzendő, hogy az eredeti terv alapján rajzolt Pollack-féle másolaton a timpanonban Aman leírásához nagyon hasonlót látni, annyi kiegészítéssel, hogy a három hórát – melyeket korábban múzsákkal azonosítottam – két oldalt egy-egy szárnyas géniuszs kísér, illetve a lovak és Apolló között egy szárnyas puttó is feltűnik (3. kép).²¹

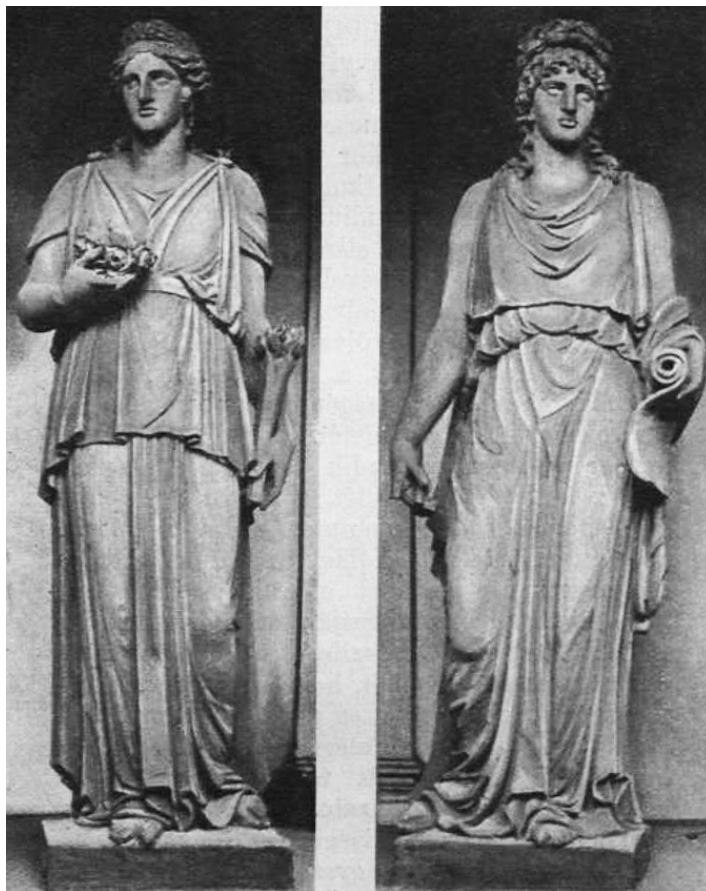
A leírás folytatódik: „Az említett kiszögellés tetőzete felett, külön lépcsőn elhelyezve látható a főcsoport, mely a Vigjáték, a Színjáték és a Dráma [Lust-, Schau- und Trauerspiele] megjelenítése Thalia, Kalliope és Melpomene alakjában, akik Apollónak, a múzsák istenének könyörögnek, vegye védelmébe az új színházat. Erről a csoportról a mellékelt rajzon látható egy vázlatos ábrázolás (1. kép). A művészeti munkákat az építész közlése szerint az alábbiak végezték: a főcsoportot Klieber direktor, az oromfalon található díszítéseket a két fülkében levő szobrokkal együtt Vogel [Vogl] császári és királyi udvari szobrász, a két fennmaradó fülkében levő szobrokat pedig az akadémiai szobrász, Berringer készítette”.²² Itt is megjegyzendő, hogy a leírásoknak csak egy részét vette át Aman a hivatkozott 1816-os műből, ugyanis Kalliope, mint a színjátszás megszemélyesítője ott nem szerepel (sokkal inkább úgy, mint az epikus költészet múzsája, ami valójában). Ráadásul a szerződés szerint az ábrázolandók a Költészet („Dichtkunst” - Kalliope), a Komédia („Darstellungskunst des Komischen” – Thalia) és a Tragédia („tragischen Faches” – Melpomene) múzsái, nincs szó róla, hogy bármelyikük is a színjátszást hivatott szimbolizálni, ahogy azt Aman írja. Egyébként nem került tisztázásra sem ekkor, sem a későbbiekben, hogy melyik alakot ki faragta (ennek – ahogy jeleztem – a szerződésben sincs nyoma). Talán említésüknek megfelelően az első kettő figurát Vogl, a másik kettőt Berringer²³, de a fotók alapján annyira kicsi

az eltérés az alakok kifaragása és színvonala között – pedig egy udvari szobrász és egy csaknem névtelen kismester műveiről van szó! –, hogy szinte lehetetlenség megállapítani, melyik kié.²⁴ De ha meg is lehetne különböztetni két-két szobrot, akkor sem tudnánk éppenséggel, hogy melyiket ki faragta. Jóllehet klasszicista monumentális épületszobrászatunk első emlékei közt kell számon tartanunk e munkákat – bár sem alkotóik nem hazaiak, sem a kifaragásuk helyszíne nem Magyarország –, magas színvonalú, ám meglehetősen sótlan alkotások ezek, melyeknél – és ez tipikusnak mondható ekkoriban – minden egyéni ízt elnyom az akadémikus formanyelv, az antik formavilág és minták hithű másolása. Nem véletlenül írták (helytelenül) 1913-ban a szobrokról, hogy azok Vogl, Klieber és Berringer „*bécsi szobrászok alkotásai, melyek a múlt évszázad első felében lábrakapott klasszikus-utánzó fölfogás hirdetői kemény, merev vonalakkal és sablónos arcmintázással*”.²⁵

Végül a leírást Aman azzal zárja, hogy a portikuszszerűen kiképzett középső rész két oldalán („*Seitengebäude*”) az épületet „*a földszinten a boltíves ajtók, az emeleteken pedig az osztottság és ablakok jellemzik*”, majd megemlíti, hogy a színház Duna felőli, még fel nem épített képét később közlik (tudva lévő, hogy végül is Pollack jelentősen áttervezte ezt, így Aman terve szerint sosem épült meg).²⁶



4. Franz Vogl: A főhomlokzat műzsaszobrai fölötti timpanonok konzoljai, 1811.
BTM Kiscelli Múzeuma, lt. sz.: 5.184. (A szerző felvétele)



5. Erató és Klió alakja a Földes-villa árkádjai alatt.
1911 körüli fotó. Vasárnapi Ujság 1911/31, 620.

Az egykori főhomlokzatot csak jóval a színház leégése után bontották le, az említett szobrok közül pedig csak a fülkékben álló múzsaalakokról, illetve a tragédiát és komédiát ábrázoló maszkos faragványokról maradtak információk – voltaképpen ennyi maradt az épületből. Ez utóbbiak egyébként minden kétséget kizárólag a Pollack-féle tervmásolaton látható, az egykori szoborfülkék fölötti timpanonok maszkos konzoljai, melyből összesen 8 darab készült, s melyek kifaragását – mint „*Lastenköpfe*” – Franz Vogl vállalta (ezekre utalhatott Aman, amikor a két figurán kívül a homlokzati díszítéseket is megemlítette nevével kapcsolatban – 4. kép).²⁷ Mindezek – tisztázatlan körülmények közt – a Stefánia úti Földes-villa árkádjai alá kerültek (5. kép), majd ennek bontását követően, 1911-ben a Budapest Székesfővárosi Múzeum vásárolta meg a faragványokat,²⁸ s a múzsákat a kiállítóhelyének otthont adó épület (a mai Olof Palme Ház) főbejárata elé helyezte,²⁹ melyek így „*ügyesen egészítik ki az épület architektonikus hatását*”³⁰ (6. kép). Sorsukat valószínűleg a második világháború pecsételte meg,³¹ bár erről csak annyi biztosat tudni, hogy a szobrok a harcokat követően a „*Városligetben megrongálva*”³² álltak, azonban annyira mégsem sérülhettek meg, hogy a háborús



6. Múzsaszobrok Székesfővárosi Múzeum bejárata előtt, 1936. (forrás: Fortepan)

vesztéseket számba vevő lajstromba bekerüljenek.³³ Sőt, a majd' további 15 évig a múzeum előtt álló múzsákat vélhetőleg csak akkor bontották el, amikor 1958-ban Bardon Alfréd vezetésével a korábbi múzeumépületet felújították és átalakították. Ennek csekély szöveges dokumentációjában az szerepel, hogy „*az épület körül a gyepen felállított kőszobrok és a pincébe bedobált szobortöredékek erősen sérültek, rongáltak és nagyobb művészi érték nélküliek*”.³⁴ De ha ez nem volna éppenséggel elég egyértelmű a szobrok sorsára vonatkozóan, a csatolt alaprajzon „*eltávolítandó szobor*”

megjelöléssel a főbejárati lépcső két oldali füves részén egy-egy hasáb alakú jelölést látni. Megjegyzendő, hogy korábbi fotókon jól látható, hogy két múzsa a főbejárati lépcső aljának két oldalán létesített posztamenseken állt, míg a másik kettő ezek mellett kb. 5–6 méterre (6. kép). Nem tudni, hogyan kerültek ezek fenti gyepes területre, minthogy a megjelölés alapján az sem egyértelmű, hogy kettő, vagy esetleg négy szoborról van szó (ugyanezen alaprajzon a túloldali homlokzat előtti füves részen látható egy négyzet „régis szobor” felírással, ami a Fortepan nemrég feltöltött képe alapján egy egykoron bérházat díszítő kariatidának tűnik.).³⁵ Az épület az átalakítás során a Képzőművészeti Alap Kivitelező- és Iparvállalat központja lett, melyben szobrászati műtermet alakítottak ki. Elképzelhető, hogy – a szervezet profiljából kifolyólag – a figurákat (vagy azok részeit) oktatási célból, vagy egyszerűen kőanyag gyanánt átengedték, felhasználták. A fentiek alapján úgy tűnik tehát, hogy a Székesfővárosi Múzeum – vagyis annak jogutódja – a múzsaszobrokat a 2. világháború után egykori épülete előtt hagyta, mely az államosítás után mintegy a fenti vállalatra szállt.

Végezetül érdemes még két érdekességet megemlíteni a szobrokkal kapcsolatban. Az egyik, hogy a Lengyelországban igen aktív Anton Schimser (1790–1838) osztrák szobrász a Krakkói Szépművészeti Akadémiára benyújtott 1832-es jelentkezéséhez mellékelt életrajzában megemlíti, hogy 5 évig volt Klüber (sic!) műhelyében „*aki ez idő alatt elvitt Pestre, Magyarországra, ahol a helyi színházat díszítettem*”.³⁶ Állítása azért kérdőjelezhető meg, mert egyfelől 1809-ben már Münchenben van – amikor a színházat még bőven építik –, másfelől nincs információ arról, hogy Klieber a helyszínen bármilyen díszítési munkát végzett volna – szerződését egyébként is csak 1810-ben hagyták jóvá. A másik egy nyilvánvaló félreértés 1883-ból: Pasteiner Gyula ugyanis egyik – több helyen pontatlan – tanulmányában a korszak legkiemelkedőbb fővárosi szobrainál kifejti, hogy a régi Német Színház múzsaalakjait Schwanthaler készítette, majd miután az 1860-as években az épületet lerombolták, a szobrokat a Tanács kőanyagnak adta el, amiket aztán Berlinbe vittek „*a hol a német szobrászat nem utolsó emlékeiként nyilvánosan fölállítottak és a város díszét képezik*”.³⁷

JEGYZETEK

1. *Szerdahelyi 2012*: 119–144.
2. *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* 1818/33. (március 17.): 268 (szöveg) és 269 (kép).
3. Uo. 1817/101. (december 17.): 415–418, 1817/102. (december 20.): 424–425.
4. *Schams* 1821: 358–359.
5. *Szerdahelyi 2012*: 122.
6. Uo. 128. Aman néhány évvel korábban a bécsi színház részére tervek készített, azonban ezeket később átdolgoztatták és a kivitelezéssel sem bízták meg. Talán ez a csalódás is állhatott annak hátterében, hogy az 1812-es cikkében részletesen, a jelenlegiben csak röviden ismerteti a két színház belsőjének különbségeit természetesen a pesti életve.
7. *Paget, John*: Magyarország és Erdély. Budapest, 1987: 275.

8. *Szerdahelyi 2012*: 122.
9. *Schams 1821*: 359–360.
10. *Nemes Márta*: A pesti Német Színház újjáépítési tervpályázata 1847-ben. Carl Roesner és G. Louis ismeretlen tervei. *Építés-Építészettudomány*, 1987–1988, (1–2): 173.
11. *Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst*. Berlin, Leipzig, 1816/2: 207–212. A könyv megtalálható a Google Books-on.
12. *Szerdahelyi 2009*: 90–91.
13. *Szerdahelyi 2012*: 88. j.
14. *Schams 1821*: 356.
15. *Kádár Jolán*: A pesti és budai német színészet története 1821–1847. Budapest, 1923: 7. Az Allgemeines Theaterlexikonra történő hivatkozással.
16. *Schoen Arnold* (szerk.): Pest-Budai művészeti almanach az 1919. esztendőre. Budapest, 1918, 2–4. Megjegyzendő, hogy Schoen minden figurát Berringer műveként azonosít. Egyébként a bizonytalanságot jelzi az is, hogy a később a Székesfővárosi Múzeumba került szobrokat a leltárkönyvbe előbb Klió, Erató, Euterpe és Polüümnia figuráival azonosították, később – vélhetőleg Schoen – ez utóbbi kettőt zárójelbe tette és ceruzával fölé írta, hogy Kalliopé és Thália.
17. *Kremmer 1913*, (VII.) 32–33. A szerző még azt is megjegyzi, hogy „A nézőnek tehát a karok és a kezek elhelyezésére kell figyelni, hogy azok helyzetváltozásaiból következtessen bizonyos szimbolikus különbségekre”.
18. *Szerdahelyi 2009*: 93.
19. Ilyen ábrázolás előttem ugyan nem ismert, de pl. Igor Sztravinszkij *Apolló* című operájában Apolló – amikor a múzsáknak szimbólumokat oszt –, Polüümniának maszkot ad, ami a némaságot és a mimika, a gesztusok erejét jelképezi.
20. *Szerdahelyi 2009*: 90.
21. Uo. 91.
22. A közreműködő művészekkel kapcsolatban lásd *Szerdahelyi 2012*: 134–135. és a vonatkozó jegyzeteket.
23. *Czagány István*: A Pesti Vigadó épülettömbje. *Építés-Építészettudomány*, 1970, II/1–2., 183. Czagány azt írja – forrásmegjelölés nélkül –, hogy a főhomlokzati szoborfülkékben „Terpsichore, Clio, Euterpe és Polyhimia szobrai állottak Vogl és Berringer művei – egymástól elkülönítve”.
24. A nagy hasonlóságnak – a fentiekén túl – oka lehet még az is, hogy talán Vogl mintázta mind a 4 alakot, de – talán időhiány miatt – ezek közül csak kettőt faragott ki, a másik kettőt Berringer, aki Vogl műhelyének tagja lehetett.
25. *Kremmer 1913*: 32.
26. *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* 1818/45. szám melléklete.
27. *Szerdahelyi 2009*: 91, 95–96.
28. Az 1906–1915 közötti művek gyarapodási naplójának 96. tétele szerint 1911. augusztus 10-én lett megvásárolva „a Gizella-téri régi német színház 4 db. szobra és több maszk” id. Kronos Ferenctől 1500 korona értékben (forrás: BTM Kiscelli Múzeuma).
29. *Szerdahelyi 2009*: 91, 95.
30. *Kremmer 1913*: 32.

31. *Rajna György* (szerk.): Budapest köztéri szobrainak katalógusa. Budapest, 1989: 442., 8582. tétel. Megjegyzendő, hogy a 8583. tétel alatt Berringert „négy évszak” szobrait találni, melyek sorsa és származási helye a múzsaszobrokkal megegyező, ezért nyilvánvaló, hogy azok összekeveréséről van szó.
32. Székesfővárosi Múzeum leltárkönyve II. kötet 5028–5031. tételek (forrás: BTM Kiscelli Múzeuma).
33. *dr. Jeszenszky Sándor* (szerk.): A Fővárosi Képtár háborús veszteségeinek jegyzéke. Kézirat. Budapest, 1952.
34. Budapest Főváros Levéltára XV. 17.d.329. 29732 hrsz. (Palme-ház), 2. old.
35. 117065 azonosítójú kép
36. Kraków, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, S I 490, ASP, profesorowie 1811–1834 (4.10.1832). A forrásért köszönettel tartozom Dr. Zbigniew Michalczyk úrnak (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk).
37. *Pasteiner Gyula*: A magyar szobrászat. *Budapesti Szemle*, 1883/78: 365.

RÖVIDÍTÉSEK

Kremmer 1913

Dr. Kremmer Dezső: A Székesfővárosi Múzeum. Muzeumi és Könyvtári Értesítő, 1913, (VII.)

Szerdahelyi 2012

Szerdahelyi Márk: A klasszicizmus elveinek gyakorlati megvalósítása Pest-Budán. Az egykori pesti Német Színház belsőjének kialakítása az épület tervezőjének írása alapján. Forrásközlés a színház megnyitásának 200. évfordulójára. *Tanulmányok Budapest Múltjából XXXVI*. Budapest, 2012: 119–144.

Szerdahelyi 2009

Szerdahelyi Márk: Külföldi szobrászok munkássága Magyarországon a 19. század első felében. PhD disszertáció, kézirat. Budapest, 2009.

Schams 1821

Schams, Franz: Vollständige Beschreibung der königlichen Freystadt Pest in Ungern. Pest, 1821

MÁRK SZERDAHELYI

NOCH EINMAL ÜBER DAS ALTE DEUTSCHE THEATER IN PEST

AUFGRUND DER SCHRIFTEN DES KONSTRUKTEURS DES GEBAUDES

ZUSAMMENFASSUNG

Mein gegenwärtiges Schreiben ist als Fortsetzung, Ergänzung meiner Studie zu betrachten, die aus Anlass des 200. Jahrestages der Eröffnung des Deutschen Theaters in Pest im Jahre 2012 in der vorliegenden Ausgabe publiziert wurde. Dort habe ich betont und jetzt werde ich auch nicht versäumen zu erwähnen, wie sehr selten am Anfang des 19. Jahrhunderts ist es, dass ein Architekt die kunsthistorische Vorgeschichte eines von ihm persönlich kontruierten Gebäudes verhandelt, bzw. die bei der Konstruktion vor Auge gehaltenen Prioritäten erörtert. Johann Aman (1765-1834) gehört zu diesen wenigen Architekten, in seinem Schreiben, das zugrunde der obigen Studie liegt, hat er versprochen, dass er „nach Erledigung seiner Geschäftsangelegenheiten” über das Aussere des Theatergebäudes Bild und Beschreibung publizieren wird. Darauf musste man wohl sechs Jahre lang warten, aber noch davor – im Jahre 1817 –

hat er einen anderen, im November des Vorjahres geschriebenen Artikel publiziert, in dem er teils auf seine frühere Studie stützt, zum Teil neue Informationen mitteilt, und zum Teil die Erfahrungen der vergangenen Zeitperiode zusammenfasst.

Laut gegenwärtiger Sachlage hat Aman nach seiner oben schon erwähnten und in der vorliegenden Zeitschrift im Jahre 1812 publizierten Studie noch zwei mal über sein Theater geschrieben, die ich in meiner Studie bekanntgebe. Darüber hinaus beschäftige ich mehr ausführlich mit dem bildhauerischen Ornament der Fassade, insbesondere mit dem Problem der Identifizierung der vier Musengestalten, bzw. mit der Frage des weiteren Schicksales dieser Figuren.