

„Abschrift der Natur” – a természet másolata*

1798 nyarán a német romantika első nemzedékének számos tagja tartózkodott hosszabb-rövidebb ideig Drezdában. A Schlegel fivérek, Schelling, Novalis, Heinrich Steffens, valamint Caroline, akkor August Wilhelm, az idősebb Schlegel, később Schelling felesége. Fichte is jelen volt. Rendszeresen látogatták a képtárat (vö. Tilliette 2004. [3. fejezet], Zerbst 2011. 33).

A kincstár-jellegű fejedelmi gyűjteményt Erős Ágost 1722-ben alakította át képtárrá, s az elkövetkező évtizedekben fia, III. Ágost hatalmas és sikeres erőfeszítéseket tett gyarapítására és minőségbiztosítására. Hamarosan a német kultúra egyik központi helye lett, s nemcsak a kultikus tiszteletet kivívó *Sixtus-Madonna* miatt, hanem azért is, mert nagyobb utazások nélkül itt lehetett megismerni a festészet történetét – egy korszakban, amikor e tudás a reprodukciók hiánya miatt szorosabban összefüggött az eredeti műalkotások saját szemmel való megtekintésével, mint ma. Igaz, a képleírásnak, ennek az antik eredetű műfajnak is nagyobb hitelt adtak, különösen, ha az eredeti mű elveszett, és már csak abból ismerhették meg. Az ókori festéssel így állt a helyzet. Az ókori szobrászat egy hányada viszont fennmaradt: ebből konstruálták meg az antikvitás művészeti paradigmáját. Ennek a jól belátható és korlátozott számú, a reneszánsz óta lényegében változatlanul kanonizált, s egy helyen – Rómában – megszemlélhető anyagnak a plasztikus reprodukálásáról gondoskodtak is szerte Európában – antik kabinetek, gipszmásolat-gyűjtemények alapításával. A festészetet viszont a *par excellence* modern művészetnek tekintették. A régi és az új antinómiájának, vagy legalábbis megkülönböztetésének Herder 1778-as *Szobrászat* című műve óta ez a disztinkció volt az egyik fő közege, ez vezetett ki a normatív – nemcsak mértéket, hanem mintát is előíró – klasszicizmus utcájából, s A. W. Schlegel ebben csak követte Herdert. (Levonva belőle a Mengs vagy David – elméletileg pedig Lessing – ellen kihegyezett műkritikai következtetést, hogy nem lehet

* E tanulmány a Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskolán európai uniós támogatással megvalósuló kutatótevékenység eredménye (pályázati azonosító: TÁMOP-4.2.2/A-11/1/KONV-2012-0050 VIADUKT).

aggálytalanul felhasználni a szobrászat elveit a festészetben.) A kortársi művészetre is érvényes modernt – éppen mert az antik volt a fő vonatkoztatási, illetve ellenpontja – történeti anyagon vizsgálták; régi, de nem antik mestereken. Visszanyúltak az itáliai reneszánszig (a historizáló romantikában még korábban, Raffaello elé, a „primitívekig”, illetve az „ónémet nemzeti” művészetig), s csak kivételes előjelei voltak a mi avantgárdtól örökölt történelmi-kortársi kétosztatú szemléletünknek, amely hovatovább magát a modernt is – olyan összetételekben, mint „klasszikus modern”, „posztmodern” – történeti kategóriává változtatta. A nem-történeti – legföljebb természettörténeti – számukra a homogén modellként/ellenmodellként fölfogott antikvitas volt, s magának a történelemnek a modern tapasztalata, a történelem mint *a* modernitás szólt leginkább a klasszicista ajánlat elfogadása ellen.

August Wilhelm Schlegel ebben a szellemi klímában írta meg *A festmény* című beszélgetését, amely fölelevenítette a két Schlegel és Caroline társalgását a drezdai képtár alkotásairól. Nem saját álláspontját osztotta meg szereplői között, hanem hármójuk nézeteit rekonstruálta. Maguk a kritikai képleírások Carolinétól származnak, s az elméleti vitákban a Wallernek nevezett szereplő elgondolásainak vonalát ismerhetjük fel August Wilhelm 1801-ben elkezdett berlini esztétikai előadásaiban, míg Reinhold (Friedrich Schlegel, de eszméiben a kör más tagjainak nézetei is fölismerhetők) olykor ezzel össze nem egyeztethető ítéletet hangoztatott. Például abban is, ami vizsgálódásunk tárgya: a tájkép kérdésében.

„Itáliai út *en miniature*” (Müller 2010. 60)¹ – jellemezhető a drezdai képtárban való látogatás, amelynek jelentőségét – ugyan az antik képzőművészettel való megismerkedés szempontjából – Friedrich Schlegel évek, majd évtizedek múltán is hangsúlyozta (Müller 2010. 59 sk.). A képtár történelmi és elméleti paradigmaként szolgálhatott. A Schlegelek látogatása előtt húsz évvel kereste föl Goethe először (majd még négy alkalommal), de fönmaradt Winckelmann korai (valószínűleg 1752-es) töredéke is e tárgyban, *A drezdai galéria legjelesebb festményeinek leírása*. Goethe a *Költészet és valóság* 8. könyvében emlékezett meg a tizenkilenc éves lipcsei joghallgató látogatásáról: „heves vágyakozás támadt bennem, hogy végre-valahára nagyobb méretű, jelentékeny műalkotásokat is lássak. Elhatároztam tehát, hogy elmegyek Drezdába” (Goethe 1982. 283).² S levélnovella-esszéjében, *A gyűjtő és övéiben* hasonló elragadtatással adta a gyűjtő-nagybácsi szájába annak szintúgy egyetemista emlékeit a drezdai „képtár szentélyéről”: „Hány sejtelmem vált bizonyossággá! történeti ismereteimnek

¹ Caroline a dolgozatot „drezdai időzésünk emlékművének” nevezte Luise Gotternek írott 1798. október 24-i levelében (Caroline 1913. I: 467).

² 1794-es látogatásáról fennmaradt egy 499 tételes jegyzék a képek címével, mesterével és rövid, gyakran csak egyszavas értékeléssel (Goethe 1998. 288–310).

hány hézaga tölt be! s mi tág áttekintést nyertem a művészet pompás, lépcsőzetes épületéről!” (Goethe 1981. 265).

Schlegel írásának fő célja, hogy mintát adjon a nem akadémikus, de filozófiai tárgyú szép beszélgetésnek, művelt társalgásnak. „Közösség és társias kölcsönös érintkezés a fő dolog” (Schlegel 1799. 49). E liberális bölcséleti műfaj előzményei – dialógusok, csevegve előadott nézetek – ismertek a búcsúzó század főképp francia és angol irodalmában. Diderot szóba is kerül a Schlegelek beszélgetésében. A beszélgetés másik műfaji előzményének pedig a *Philosztratoszok Eikonesz* című műveivel (III. sz.) kezdődő képleírások (mint retorikai gyakorlatok) és az ezek hatását is tükröző, a reneszánsz óta ismeretes nem-akadémikus, gyakran párbeszédese, festményeket ismertető művészetelméleti írások tekinthetők. Ugyanakkor annak az oka, hogy Schlegel párbeszédesei valódi vitákat tartalmaznak, az együttbölcselkedés – a *Symphilosophie* – korai romantikus eszményében keresendő.

Stilizált séta a galériában, majd a kellemes tájban. Az eszmecsere tárgya az *ekphraszisz*, azaz a kép szövegben való felidézésének a lehetősége. „Reinholdnak” komoly kételyei vannak a képek szavakra fordításával, a műalkotás fogalmi nyelven való leírhatóságával szemben, s a művek másolásával próbálkozik, azaz a korban elterjedt gyakorló műkedveléssel, mint ami az utánalkotás révén elmélyíti a befogadást, de mindenütt korlátaiba ütközik. „Waller” arra mutat példát, amit jóval később az egymást kölcsönösen megvilágító művészeteknek neveztek (s valóban, ezt a gondolatot – nem először a művészetelmélet történetében – meg is előlegezi a beszélgetés). A műnemek közelednek egymáshoz és átmennek egymásba, s ő a műalkotások hatására és azok tárgyában maga is műalkotásokat hoz létre; verseket, amelyeket beilleszt a szövegbe. A beszélgetés gerincét azonban Caroline („Louise”) távol lévő nővére számára írt képleírásai alkotják, amelyeket a többiek is kommentálnak, s ezekben fejtenek ki konkrét műkritikákat és kritikai elveket.

Kimennek tehát a galériából a természetbe, amelynek látványára méltó szavakat találnak, s Louise indokoltnak érzi, hogy a tájképekkel kezdje ekphrasziszait. Ami mindjárt kiváltja Waller előzetes fenntartásait, mondván, a festészet a természet nagyságával szemben éppen ebben az ágában veszíti a legtöbbet, s minden tájkép voltaképp miniatúra. Ez az állítás két előfeltevést implikál. Az első a mimetikus elv (a művészet a természet utánzása) reflektálatlan alkalmazása azon a területen, ahol a művészet közvetlenül találkozik a természettel, s legfőbb célja a természet megjelenítése. Ez összehasonlítást provokál a valóságos természettel, s ebben az összehasonlításban – ahol az utánzás fogalma szükségképp a másolásra szorítkozik – a tájkép alulmarad.³ Másodszor a legfőbb esztétikai tapasztalat, amelyet a természetből nyerhetünk, annak összemérhetetlen nagysága, azaz a fenséges, s éppen ez az, amit a művészet nem tud utánozni. (Az esztétikai tapasztalatnak a

³ A *Gemälde* egyik modern kommentárja tévesen ezt az álláspontot az írás, sőt a romantika végső facitjának tekinti ebben a kérdésben (vö. Daley 2007. 99 skk.).



Salvator Rosa: *Erdei táj három filozófussal*

szépművészetekre való korlátozása viszonylag kései, Hegel esztétikai előadásaihoz kapcsolható filozófiai fejlemény. A Schlegelek beszélgetésében is legalább három esztétikai tapasztalat különböztethető meg: a festményekre, a természetre és a szép érintkezésre, azaz az életmód szépségére vonatkozó.)

A vitának három rétege van. Az első lényegében a festészet képességeinek körében marad, s azokra az eszközökre (például a levegőperspektívára) mutat rá, amelyekkel a nagyság – mint mélység, távolság – felidézhető. A festmény látszatot teremt, „mert nem arra vállalkozik, hogy úgy másolja a tárgyakat, amilyenek, hanem amilyenek látszanak” (Schlegel 1799. 55).

De van még egy mellékszál: Louise arra vezeti vissza Waller ellenszenvét a tájképfestészet iránt, hogy a régiek nem foglalkoztak vele, valamint hogy utálja a leíró költészetet. De hát éppen az antik tájművészet hiánya támasztotta alá a tájképfestészet modernitását.

A második a *deixis*, a rámutatás a műalkotásokra: a képleírások. Louise három tájképet mutat be: Salvator Rosától (*Erdei táj három filozófussal*), Claude Lorraintól (*Sziklás táj Acisszal és Galatheával*), Jacob Isaackszon van Ruisdaeltől (*A vadászat*). A XVII. század a „független tájkép” legitimálódásának korszaka (vö. Wood 1993), s Caroline kiváló érzékkel választ ki három markánsan elütő művészi lehetőséget, a fenségest, a szépet és a karakterisztikusot.



Claude Lorrain: *Sziklás táj Acisszal és Galatheával*



Jacob Isaackszon van Ruisdael: *A vadászat*

Ezekben a leírásokban a mimézissel szemben a táj – semmiképpen sem szélyszerűesnek vagy ideiglenesnek fölfogott – hangulata kerül előtérbe, egy olyan szellemi vagy lelki beállítottság, amely nem valamilyen objektív táj szubjektív megfelelője, hanem természetként, tájként megjelenő emberi állapot.

Minden szellemmel teli itt is, minden eleven. Nincs nyugalmas lomb a fán, a szél mintha széttépné és saját törekvésüknek megfelelően részekre bontaná őket. De mégsem a féktelenség tombol ezen a magányos helyen; az ég csöndes kékje kitekint a szürke fellegek mögül. A mozgás, amelyet megpillantok, nem a vad kedélyé, hanem a fenséges életé. Más tájképeken, inkább elszigetelődve, talán beleveszhet az ember a pusztaságba, de ha itt válsz honossá, egy lelkesült lélek társaságában vagy –

olvassuk Salvator Rosa képéről (Schlegel 1799. 57 sk.). Ezzel a szellemi telítettséggel szemben Claude festménye kiteljesedett érzelmi harmóniát áraszt. Caroline szerint reális tájról van szó – a nápolyi öbölről a Vezúvval –; a festő „képzetele mérsékeltebb, és a szép valóságban otthonos” (Schlegel 1799. 58). De ez korántsem jelenti azt, hogy a festő lemásolná a természetet, hanem maga teremt meg eszményiségét. Kiváló műértőre valló megjegyzése: „Az egész lég meg van festve: egyetlen tárgy sem áll pőrén, hanem rájuk van vetve átlátszó fátylúk” (Schlegel 1799. 59). Az előzőek gazdagságával szemben egyoldalúság: Ruisdael képe a szegényes lánypidék szűköségben megmutakozó bensőségségét idézi föl.

A három képleírásnak van egy bizonyos belső ritmusa, amely a staffázssal áll összefüggésben. Salvator Rosa képén

beszélgetésbe merülve áll és ül három ember. Ezek valóban beszélő figurák. De mintegy első alakként rajzolódik ki a bal oldali fák előtt az erős, lombtalan törzs. Uralkodó lényként törekszik a magasba és széltébe; hihetnének, áttelekesült erőt látunk hatni benne. Az emberek szolgálóiként állnak ágai alatt (Schlegel 1799. 57).

Claude tájképe olyan természetről ad hírt, amelyre kitekintünk, de – nyilván eszményisége miatt – nem lakozunk benne, s ezért elevenségéhez nincs is szükség alakokra. „Az ilyen messziség azonban sohasem magányos, a lélektelen [vagyis az élettelen természet – R. S.] élete lebegi körül, amely megint megtalálja magából a lelket” (Schlegel 1799. 59). Hogy a képen mégis vannak alakok, azt Caroline – tévesen – Allegrininek tulajdonítja.⁴ Végül Ruisdael táját úgy jellemzi, mint ahol borzongató és szegényes volta miatt a valóságban nem éreznénk jól magunkat, de a festő úgy dolgozza fel, hogy szívesen elidőzünk

⁴ Francesco Allegrini da Gubbio (1587–1663). A feltételezésnek a modern Claude Lorraine-irodalomban semmi nyoma. Vö. Marcel Rothlisberger kritikai katalógusával: Rothlisberger 1961. 1: 336 skk.

képét szemlélve. A staffázst azonban bírálja, amely ezúttal valóban más kéztől származik (Adriaen van der Velde [1636–1672]), mert úgy véli, hogy különösen az ingoványba gázoló szarvas és az üldöző kutya rontja a kép összhatását.

A vitapartnerek még sok tekintetben benne állnak az elmúlt két évszázad akadémikus hagyományában, vagy legalábbis a műveltség erős elemeként számolnak vele. Ennek egyik saroktétele volt a műfajok hierarchiája, amely az akadémiai doktrínában rögzítette a képzőművészet egyenlő rangját az *ut pictura poesis* szellemében a költészettel, s emelte ki a festészetet a kézművesség sorából. Ennek felelt meg az az alá- s fölrendeltségi viszony, amelyben a szellemi teljesítmény, az ideán alapuló történetelbeszélés és költészet került a magas helyre a festészetben, s alacsonyabbra a mechanikusan leíró természetutánzás. Ebben az ellentmondásban a költővel egyenrangú festő kerekedett a mesterember fölé. A közvetlen másolás a szem munkája, s efölött áll az elme teljesítménye (vö. Duro 1997. 87 skk. és passim). Itáliai reneszánsz előzmények után André Félibien (1619–1695) a francia Akadémia 1667-es vitasorozatának (*Conférences*) híres előszavában foglalta össze azt a nagy hatású rangsort, amelynek alapja a természethez való viszony volt, és értékrendjét az ember megjelenéséhez és rendeltetéséhez igazította. A csendéletek, majd a tájképek a természet mechanikus reprodukciói: annak pusztá utánzásai, amit a szem lát. A zsánerképben jelenik meg az ember, egyelőre hétköznapi foglalatosságai között, de mozgásban és akcióban, majd a portréban a középpontba kerül. Nagy tetteit, nemes karakterét és fennkölt céljait a bibliai, mitológiai, történelmi történetek tudják bemutatni. Végül – az előzőtől tárgya szempontjából nehezen elkülöníthető módon, de azal a világos céllal, hogy a természet és a történet utánzása után megjelenjék a teremtő invenció lehetősége is – a hit titkait az allegóriák tárják fel.⁵ E témakatalógus számos változata ismert, s természetesen rugalmassá vált. Sir Joshua Reynolds például VII. diskurzusában (akadémiai előadásában) 1778-ban elítélte azt az embert, aki ízlésére hivatkozva jobban kedveli az alacsonyabb stílust, de megengedte, hogy a maga nemében kiváló tájkép (Claude) értékesebb, mint a magasabb stílusú, de középszerű történelmi kép (Luca Giordano) (Reynolds 1780/1852. 1:422).⁶

Waller ennek a megrögzült hagyománynak a szellemében – melyet a német teoretikus hagyományban Lessing is képviselt⁷ – tette föl a provokatív kérdést

⁵ Vö. Félibien 1669. az oldalszámot nem föltüntető előszó 14 sk. oldalán.

⁶ Claude-ról lásd még a IV. diskurzust (Reynolds 1780/1852. 1: 359 sk.). Az angolok kivált szerették, másolták és gyűjtötték Claude Lorraint, s ennek következményeképpen műveinek még ma is majd egyharmada a szigetországban található. Amikor Horace Walpole ismertette a családi képgyűjteményt, Claude-ot a tájképfestészet Raffaellójának nevezte (vö. Walpole 1752. XXXI).

⁷ Igaz, a *Laokoön* eredetileg nem publikált, az összkoncepciónál merevebb függelékében. A klasszicista-humanista festészetelméleti hagyomány azon változatát képviselte, amely nem a történetre, hanem az emberábrázolásra helyezi a hangsúlyt. A festészetre a testi szépség kifejezésének feladatát ruházta, s ezen az alapon tekintette a legfőbb szépségnek – mivel

Reinholdnak, hogy talán még a csendéletet is hajlandó volna védelmébe venni, a tájképfestészetet pedig a legfőbb műfajnak tekinteni. August Wilhelm Schlegel pedig *Művészettanában* (1801/1802) megismételte a klasszikus rangsort (vö. Schlegel 1963. 173–198), s ebben híven követte (gyakran szó szerinti átvételekkel) Schelling is művészetfilozófiai előadásában (vö. Schelling 1991. 241–252).⁸ A tájképfestészet még Hegelnél és Schopenhauernél is magától értetődően alábbvaló volt az emberábrázoló történeti festészetnél. Ezért különösen figyelemre méltó, hogy Louise mindhárom képről szólva a tájnak ad elsőbbséget az emberrel és a történettel szemben, mint ahogy az is, hogy Waller kérdésre Reinhold szintén provokatívan azt válaszolja: „Talán. Mindazonáltal semmit sem tartok az ilyen rang-vitákról” (Schlegel 1799. 65). Mégis, a hierarchia nyomait magának a beszélgetésnek a szerkezetében is föllelhetjük, amennyiben először tájképekről, aztán portrékról, aztán különböző szentképekről, mitológiai és bibliai képekről beszélgetnek (Poussin, akinek hat drezdai képe közül egy sem tájkép, itt kerül szóba), hogy végül eljussanak Raffaello Madonnájával a csúcsra.

A vita harmadik rétegében Reinhold abból indult ki, hogy a természet pusztá másolása szükségképp végtelenül elmarad a természet saját működésétől. Ezzel kizárta, vagy legalábbis relativizálta a szem becsapásának a valóság és a kép összekeverésére törekvő praktikáit a festészetben, ami olyannyira izgatta az antikvitas mimitikus beállítottságát. A régi, reneszánsz antimimetikus argumentumot, az elekiós elméletet alkalmazta a tájfestészetre, miszerint a művész a kiválógatott tájrészletek fiktív összeállításával „javíthatja” a természetet. Ám ezzel valami modernebb antimimetikus gondolatot készített elő, azt, hogy a tájkép látni tanít, méghozzá valamiféle kulturális gyakorlatként, megkülönböztetve a mindennapi látástól. Ha a szobrászat a forma, a festészet a látszat művészete, amely idealizálja a látszatot, s ezt az eszménységet mintegy visszafordítja a tájra. Ezért mondhatja az angol esztétikában *picturesque*-nek nevezett fogalom szellemében Louise, hogy amióta a tájképekkel foglalkozik, a valóságos vidéket is festménynek látja. (Ez egyébként teljesen általános műveltségi fordulat a XVIII. században. Johann Ludwig Aberli, berni kismester tájképfestő [1723–1786] írta le, hogy az Alpokban járva gyakran megtörtént, hogy társával egyszerre kiáltott fel: „Salvator Rosa! Poussin! Saveri! Ruisdael! vagy Claude!” [Idézi Andrews 1999. 131].)

eszménye lehet –: az emberi szépséget. Az állat már alacsonyabb helyen áll, a növényi és élettelen természetnek pedig egyáltalában nincs eszménye. Ez jelöli ki a virág- és tájképfestő alacsonyabb rangját, aki nem eszményíthet, s ezért csak szemmel és kézzel, de nem a géniusszal dolgozik. Ezt a rangsort azonban – hiszen alapötlete az időbeli költészet és a térbeli festészet megkülönböztetésére irányul – némiképp elvlasztotta a történeti festészet problémájától. Többre becsülte a tájképfestőt annál a történeti festőnél, aki a szépség ábrázolása helyett csak a történetet akarja elbeszélni (vö. Lessing 1990. 296 és 275).

⁸ Schelling Schlegel-kölcsönzéseiről vö. Radnóti 2008. 99–105.

Magán a festészetben belül mutat rá az ellenpólusra és annak esztétikai deficitjére egy kiegészítő képleírás az idősebb kortárs tájképfestő, Jacob Philipp Hackert (1737–1807) egyik művéről, amely előtt állva „hamarosan elfelejtkezel a festészetéről és elragadó vidéken találsz Magad” (Schlegel 1799. 67). Ez a megközelítés hasonlít Diderot *Szalonjainak* a Hackerttel egyébként ismeretségben álló Joseph Vernet (1714–1789) tájképeiről szóló írásaira, amelyek stratégiája az, hogy Diderot úgy írja le őket, mint természetes tájakat és hat „séta” után csak a hetedikben leplezi le magát. Ám míg e szemfényvesztés mintegy megismétli és megerősíti a művésztől elvárt mimetikus valóság-hűséget, amely már-már a *træmp l'œil* trükkjeihez közelít, addig Carolinénél hamarosan kiderül, hogy éppen ez a kritika tárgya. Itt valóban bekövetkezik, amit Waller az egész műfajra kiterjesztett.

Miből következik mégis, hogy ez a kápráztató festménye a maga széles kiterjedésében nem kelti a nagyság és a fenséges kellem benyomását, s csak mint könnyű szirénének csábítja a valóságot, amelyet visszaadni próbál? Azt hiszem abból, hogy a camera obscura módjára adja vissza: a nagyságot takaros lekicsinyítésben (Schlegel 1799. 68).

A realitás és az idealitás, a természet és a szellem ellentmondásában a tájábrázolást bizonyos mértékű antinaturalizmusa, antimimetikus tendenciái értékelik fel és helyezik át az ideális, illetve szellemi oldalra. Amikor az élethűség antik és reneszánsz eszménye meggyöngül, a mimézis esztétikáját alapjaiban támadják meg, hiszen ez az alap maga az utánzandó természet. De sokáig más síkon helyezkedik el az elméleti vita: az említett hierarchiába akarják beilleszteni, vagy a hierarchiát relativizálni. A tájat valamely bibliai, mitológiai vagy történelmi cselekmény *színpadának* fogják föl, vagyis a staffázs jelentőségét hangsúlyozzák, bármily kicsinyek is a cselekvő emberek, a karakterek a tájban.⁹ Maguk a festők is – különösen Délen – elébe mennek ennek az elvárásnak. A tájképet védelmező teoretikusok a XVII. században ezzel kerülték meg az élettelenesség vádját. Félibien, akire Poussinnek mind művészete, mind elmélete sarkalatosan hatott, mestere tájképeit is történelmi festményeknek tekintette. „Tájképeihez mindig a megfelelő történetet vagy cselekedetet társította...” (idézi Marin 2009. 61). Ennek a felfogásnak a nyomai még *A festményben* is jelen vannak. Waller ugyanis Reinholdnak az egész hierarchiakérdést elutasító megjegyzésére maka-

⁹ Ennek arisztotelészi hivatkozási alapjai: „A tragédia alapja és mintegy lelke tehát a mese, második pedig a jellemek (*éthosz*) – hasonló a helyzet a festészet esetében is: ha tudniillik valaki a legszebb színekkel festene is, de összevissza, nem gyönyörködtené úgy, mint ha valaki képet fest, akár csak fehér alapon – és cselekvés (*praxisz*) utánzása és elsősorban ennek révén cselekvőké” (Arisztotelész 1997. 39 [50a–b]). „A legtöbb új költő tragédiái ugyanis jellem(ábrázolás) (*éthosz*) nélküliek, és általában sok költő ilyen, ahogyan a festők között is Zeuszis viszonylik Polügnótoszhoz. Polügnótosz ugyanis kitűnő jellemfestő, Zeuszis festésze azonban nem tartalmaz jellemábrázolást” (Arisztotelész 1997. 39 [50a]).

csul azt válaszolja, hogy „mégiscsak azt látjuk, hogy a tájképesek (*Landschafter*), ahol tudnak, fölfelé törekednek műfajukból. Alakokkal népesítik be a jelenetet, történeteket visznek bele...” (Schlegel 1799. 65).

Mi, akik ismerjük a beköszöntő század nagy tájképfestészetének elnéptelenedő jellegét, értékelhetjük Louise képleírásainak staffázs-kritikáját, és azt, hogy a karakterisztikus – karakterisztikus érzéseket –, illetve a szellemit, majdhogynem vallásos hevülettel, a természeti képben ismerte föl. A tájkép nagy modern lehetőségként jelenik meg bennük, s ebben nem áll egyedül, mert a műfaj fölértékelése ekkor immár Németországban is évtizedek óta napirenden volt (vö. Décultot 2010. 17–38). A XVII. század nagy tájképfestőinek egyre nő a népszerűségük. De előrevetítve mindez egyelőre csak sejtelem, a kortárs – római-német – tájképfestők (Hackert, Koch, Kobell stb.), vagy valamivel korábban a brit Richard Wilson, de ugyanígy Claude-Joseph Vernet vagy Hubert Robert vonzó képei semmiképpen sem jelezték előre a jövő művészi problémáit és lehetőségeit. Nem érintkeztek a pályájukat legfőbbjebb éppen csak elkezdő, egymással majdhogynem egyidős Turner (1775–1851), Constable (1776–1837), Caspar David Friedrich (1774–1840) törekvéseivel. A századközép vezéregyéniségének, Courbet-nak (1819–1877) a fő művén, *A műterem* című festészet-apoteózison a mester már tájképet fest, s ezzel a több évszázados hierarchia összeomlik.

A régi és az új történeti szembeállítás, de a másfél évszázaddal korábbi festők munkásságának semmilyen történelmi reflexióját nem találjuk. Louise nem tekinti a történelmi műalkotást egy elmúlt világról szóló híradásnak (mint majd Hegel, vagy kritikai kontextusban – mindjárt látni fogjuk – Runge). A fenséges (amelyet mások inkább Poussinhez, mint Salvator Rosához társítottak), a szép és a karakterisztikus tájat mintegy a modern állandó normatív lehetőségeiként értelmezi, amihez még a kortársi hanyatlás panasza is járul. Ez utóbbiban nem különböznek majd tőle Carl Gustav Carus 1815 és 1824 között írott levelei a tájképfestészetéről, amelyek szintén a drezdai képtár anyagán alapulnak és Claude Lorrain, valamint Ruisdaelt tekintik a valódi tájművészet két ősatyjának, miközben a szerző barátjáról és a tájképfestésben mesteréről, Caspar David Friedrichről egy szót sem ejtenek (vö. Carus 1831. 95).¹⁰ A Claude–Ruisdael-párosítás élesebben exponálja a Schlegel-beszélgetésben is megbúvó egyenrangú ellentétet Észak és Dél kultúrája között: analógiaként Homér és Osszián gondolati alakzata tűnik fel. (S ezzel persze megjelenik a tájkép mint északi – német – művészet lehetősége is.) Amikor Friedrich tengeri tájképét (*Szerzetes a tengerparton* címen szokták emlegetni) 1810-ben Berlinben bemutatták, a művelt (de

¹⁰ Csak jóval későbbi memoárjában emlékezik meg Friedrichről, s ott is némi tartózkodással említve „mélyen poétikus, de némiképp sötét és rideg tájképfestészetét” (Carus 1865/2012).

zavarban lévő) közönség és a hatásától nemkülönben megrettenő Heinrich von Kleist is Ossziánra asszociált.¹¹

A tájkép mint a kortárs művészet *programja* – mint a jövőre orientált várakozás, amely retrospektíve sokkal konkrétabban tagolja történetileg a múltat, mint ami a régi–új elvont ellentétébe belefér – a többek között Ossziánt illusztráló Philipp Otto Runge (1777–1810) egy sokat idézett 1802. februári levelében jelent meg. Ez a festő saját művészi programja volt. Kiindulópontja a történeti festészet winckelmanniánus erőltetésének bírálata, amely a Goethe-féle weimari képzőművészeti pályázatokban (1799–1805) előírt – mindig homéroszi – témákban testesült meg. Runge szerint a történeti festészet ideje lejárt, s mivel „a különböző korok műalkotásaiban látjuk a legvilágosabban, hogy miképpen változott az emberi nem, s hogy az egyszer már megvolt idő soha nem tér vissza, miképpen juthatunk arra a szerencsétlen ötletre, hogy visszahívjuk a régi művészetet?” (Runge 1965. 5 skk.). A történeti kompozíció Michelangelo *Utolsó ítéletében* jutott a csúcsára. Raffaello már kevés történeti festményt alkotott (?), s drezdai *Madonnája* „nyilvánvalóan csak egy érzés, amelyet az oly jól ismert alakok révén fejezett ki, utána pedig voltaképpen semmi történeti nem keletkezett, minden szép kompozíció a tájkép felé hajlik” (uo.). Érdekes, hogy Wilhelm Heinse *Ardinghello* című regényében (1787, és előtte római naplójában) megjósolta: „A tájképfestészet végül is minden mást ki fog szorítani.” Ám ez a jóslat egyben a festészet kritikája, mert a festő legjobb tárgyai az állatok, a növények, a fű és a fa: az embert át kell engednie a költőknek (Heinse 1998. 181).

„Es drängt sich alles zur Landschaft”, „minden a tájkép felé nyomul” – mondta híresen Runge, s emögött valamiféle romantikus üresség, kétely és bizonyosságkeresés állt: az érzéseknek a természeti tárgyban való megszilárdítása.

Nem abban a pillanatban keletkezik-e a műalkotás, amikor az összefüggést az univerzummal félreérthetetlenül felfogom? Nem rögzíthetem-e éppúgy az elbújó holdat, mint a tovaszökő alakot, amely valamilyen gondolatot ébreszt bennem, s nem lesz-e az éppen úgy műalkotás? S a művész, aki érzi ezt magában, akit fölébreszt a természet, amelyet még csak önmagában – a szeretetben és az égen – látunk tisztán, vajon nem ragadja-e majd meg a megfelelő tárgyat, hogy ezt az érzést napvilágra vigye? – hogyan is hiányozhatna ehhez a tárgy? (Runge 1965. 5 skk.).

S mindezt összefüggésbe hozza a történelmi összeomlással, amely a görög istenek bukásakor emelte csúcsra a görög művészetet, s a katolikus egyház tönkremenése idején az „új római”, azaz reneszánsz művészetet. Most valami megint tönkre megy, a keresztyén vallások, az absztrakciók, „minden vidámabb és

¹¹ Vö. Brentano és Kleist közös rövid cikkével a *Berliner Abendblättern*-ben: Brentano/Kleist 1810. A közönség reakciói Brentano és Achim von Arnim eredeti cikkéből ismeretesek, melyet Kleist átdolgozott. Vö. Begemann 1990. 54–95.

könnyebb, mint eddig, minden a tájkép felé nyomul, valami bizonyosat keres a bizonytalanságban” (uo.).

Az ég és a szeretet, a naplemente felhőibe látott szellemek és a lélek előtt lebegő gondolatok – Kant csillagos egének és erkölcsi törvényének e romantikus pandanjai – Runge festészetének legambiciózusabb darabjaiban nehézkes, dekoratív allegóriákat hoztak létre, holmi gondolati festészetet, ízlésbicsaklásal; megelőlegezve a giccs egyik típusát. De hát a tájkép történeti fogalma nagyon sokféle, egymással ellentétes tendenciájú és nivójú művészi törekvéseket és beállítottságokat írhat le. A természeti tárgyakhoz való optikai hasonlóság vagy a természet felületeinek feltérképezése művészi céllá válhatott, sőt néha a művész (mint felhő-képeivel Turner) nemcsak a természet megfigyelőjeként, hanem egyenesen természettudósként, máskor topográfusként is azonosíthatta magát. S megannyi más lehetőség: például a táj mint a föld élő organizmusának felfogása, a teremtett világ metafizikai látványa, a természet mint idill, pasztorál és aranykor, a vergiliusi locus amoenus (nyájas hely),¹² az elbeszélést és ezzel a szöveget involváló epikus (heroikus) táj, a táj mint színpad és mint dekoratív elem, a politikai (a hatalmat reprezentáló) táj, a táj mint művészi „ön-manifestáció” (Ch. Wood), valamint az érzésvilágok tájai, a táj szubjektívizálódása, amelyről fentebb beszéltem. Mindezek a valóságként felfogottak a mimetikus ábrázolása, illetve az antimimetikus törekvések közötti széles skálán helyezkedhetnek el. A XVIII–XIX. század fordulóján az utóbbi felé lengett ki az inga.

Ez a mimézis-fogalom – éppen úgy, mint a modern természet-fogalom – nem azonos az antikkal, még akkor sem, ha a műveltség és tudás-világ a XVIII. s részben a XIX. századig kontinuitást véelve azonosította. Már csak azért sem lehetett azonos, mert mind a mimézisnek, mind a természetnek megjelent a modern ellenfogalma: reális-ideális, természet-szellem (műviség, kultúra, művészet). A valóság megjelenítésének, reprezentálásának is megjelenik az ellenfogalma, a művészi valóságok kreatív létrehozása, a fantázia és az idealizálás alternatív valóságai. Az antik mimézis-fogalomnak nem lehetett ellenfogalma, mert a valóság utánzása magában foglalta a valóság összes meg nem valósult lehetőségének utánzását is. E széles értelemben vett valóság (amelyet nem tölt ki az ismert, a köznapi, a megtörtént, noha tartalmazza) nem különbözött a léttől, a természettől. Minden lehetőség eleve benne rejtett a természetben, mint ahogy a lehetetlen és a tévedés is, és ezért nem lehetett kilépni a természet utánzásából, ami azt is jelenti, hogy a szó modern értelmében nem lehetett újat sem létrehozni. Az eredet mindent kitöltő volta ellenállt az eredetiségnek. Ahogy Hans Blumenberg írja: „emberi mű révén a létező nem »gyarapodhat«” (Blumenberg

¹² Vö. Curtius 1948/1993¹¹ *Die Ideallandschaft* című, X. fejezetével, 191–209. Ez a fejezet a középkor költészetében (és művészetében) mutatja ki, hogy a természetábrázolás nem akarja a valóságot utánozni, hanem késő antik retorikai közvetítéssel homéroszi, theokritoszi és vergiliusi toposzokon alapul. Ezért népesíthetik be az Alpokon inneni Európa erdeit egészen Shakespeare-ig pálmák, cédrusok, olajfák – és oroszlánok.

1997. 201). A művészet és a természet között ezért nem lehetett ellentmondás, csak fokozati különbség a természet mindent átfogó keretén belül, ahogy ezt még az idősebb Plinius *Naturalis historia*ja is tanúsítja. Az enciklopédikus tudásban az ásványok és a művészetek minden további nélkül együvé kerülhettek. S magán a művészetben belül sem jelenthetett ellentmondást például a görög vázafestészet stilizáló vagy naturalista áramlata abban a tekintetben, hogy a mimetikus szemlélet szerint mindkettő – ahogy Szókratész mondja Xenophónnál (vö. *Memorabilia* I/10. [Xenophón 1986]) – a látható tárgyak utánzása, reprezentációja. (Meglehet, Platón példája – az ágy – éppen a vázákön különös gonddal reprezentált eszközök, tartozékok, öltözékek, bútorok gazdag valóságanyagából vette eredetét.¹³)

Az a mimézis-fogalom, amelyet az általában sok száz évvel későbbi anekdoták őriztek meg, a monumentális festőknek – elveszett tábla- és faliképek alkotóinak – az az ambíciója, hogy legalábbis egy pillanatig, a lelepleződés pillanatáig totális illúziót keltsenek,¹⁴ a természet utánzásának ez a megdicsőülése a természettől való megkülönböztethetetlenységben a kora reneszánsztól az ókor minden autoritása ellenére csak határesetként térhetett vissza, s végül beletorkolt egy kedvvel űzött virtuóz (olykor ragyogó) kis-műfajba; perspektíva-játékokba, quodlibet-utánzatokba stb.,¹⁵ ahol az invenció tárgya a beugratás kitalálása és megvalósítása volt, vagy más irányban a panorámák, diorámák divatjába, vagy a korai fényképészet illúzióiba. A nagy festészetben az élethűség, természet-hűség, valóság-hűség eszményéhez társult a hűtlenségben feltároló szabadság eszménye, a teremtő invenció, a lét gyarapítása. Zeuxisz és Parrhasiosz vetélkedésében (vö. Plinius 2001. 179) szerepe lehetett a retorikus önreprezentációnak, a bemutatás deiktikus eseményének, de a hasonlóság totalizálása homogén módon, fokozatokban jelent meg, s ellentétének, a nem-hasonlónak a lehetősége, a hasonlóból való visszavétel, az ellenmozgás mint absztrakciós teljesítmény, stilizáció, s az ebből következő gyarapodás a fantáziában, a kifejezésben és az eszményítésben nem merült föl. (Annál is kevésbé, mert az antik klasszikus művészet éppen a naturalista-illuzionista stílus egyik kiemelkedése volt – ahogy Gombrich mondja – „a »konceptuális« művészet hatalmas óceánjából” [Gombrich 2003. 34].) A mimetikus és antimimetikus egymásra vonatkoztatott variációs skálája csak az újkorban bontakozott ki.

¹³ Ugyanakkor „a tájkép a görög klasszikus művészetben mindig másodlagos. Egy véletlen fára, cserjére vagy sziklára szorítkozik, amely valami házon kívüli jelenetet idéz fel és csak a környezet jelzésére szolgál, ahol az emberi alakok eljátszák szerepüket. A tájat nem tanulmányozzák önmagáért” (Richter 1958. 8, példák: 9 és 101).

¹⁴ Ugyanezt az ambíciót, pontosabban eredményt tulajdonítja például Mürónnak az a több tucat görög és latin epigramma, amely elveszett tehén-szobráról szól.

¹⁵ E műfaj egyik – ha nem a – fő művét, a Domenico Remps-nek tulajdonított, 1689 körüli *Kabinetszekrény* című körbevágott vászonfestményt (Firenze, Museo dell’ Opificio delle Pietre Dure) nemrég Budapesten is látni lehetett a *Caravaggiótól Canalettóig* című kiállításon.

A táj nyilvánvalóan elkülönítő meghatározás, melynek megjelenése és művészi formákká (tájfestészetté, tájköltészetté) szilárdulása mintegy jelezte a természet és a lét antik azonosításának elégtelenné válását. Ezt lehetett hiányként, veszteségként megfogalmazni, vagy éppen nyereségként: mindkettő nagy szellemi áramlatokat jelez. Ezek az áramlatok dinamizmusokat indítanak be, a történelem dinamikáját a természet statikusságával vagy periodikus ismétlődésével szemben.

Minden táj a természet részlete, de különös hajlandósággal arra, hogy pars pro toto a természet egészére reflektáljon. Kimegyünk a természetbe! – szoktuk mondani. A táj filozófiájának két klasszikusa, Georg Simmel és Joachim Ritter különböző magyarázatot adott erre a totalizáló reflexióra. Simmel a kanti érdeknélküliséggel (Simmel 1990. 99–110), Ritter a teoretikus beállítottsággal magyarázta (Ritter 2007a. 113–143), hogy a természet tájjá válhat, s akkor azok az érdekek vagy gyakorlati célok, amelyek a természet ugyanazon részletéhez a földművelőt, a földmunkást, az erdészt, a vadászt, a halászt, a madarászt, a stratégát, a geológust stb. fűzik, semmissé válnak vagy felfüggesztődnek. Visszatér a természet egészének szemlélete – beleértve a kozmoszon mint világtrenden való tépelődést és az ember természeti sorsán való merengést is –, de egy a természettől magától megkülönböztetett szellemi aktus, a táj megkonstruálása révén. Ez a szellemi aktus esztétikai jellegű és ezzel megkülönbözteti magát a természet egészének antik spekulatív-teoretikus kontemplációjától. Ritter e különbséget azzal magyarázza, hogy a természet tudományos megismerése és filozófiai szemléletté váltható érzéki tapasztalata elvált egymástól.

A táj a „ptolemaioszi” világgént az ember létezéséhez tartozó egész természet. Esztétikai kimondásra és ábrázolásra van szüksége, ha a „kopernikuszi” természet már nem foglalja magában ezt az egészt. Amikor az emberi létezéshez tartozó eget és földet nem lehet többé tudatosítani és kimondani a tudományban úgy, ahogyan a régi világ talaján a filozófiai fogalomban lehetett, akkor az irodalomra és a képzőművészetre hárul, hogy esztétikailag tájként közvetítse (Ritter 2007a. 137).

A táj szellemi megkonstruálását akkor is végrehajtjuk, amikor kizárva magunkat a mindennapi élet tevés-vevéséből, vagy bármely egyéb feladatunkból kitekintve fölnézünk a magas égre, belemerülünk a tenger végtelenének szemléletébe, amikor a természet egy részletét tájként azonosítjuk (vagy már azonosították előttünk és kilátókkal, egyéb turisztikai célpontokkal vagy más módon hívták fel rá a figyelmünket). E táj-konstrukciónak éppúgy, mint a tájfestészetben és tájköltészetben objektívaltáknak nincs vagy csak másodlagos közük van a természet konkrét megismeréséhez. Továbbá nincs rögzíthető normájuk vagy eszményük, mert az történetileg mindig változik, illetve sokféle lehetőséget kínál, ahogyan azt Caroline három tájképén is láthattuk. Hol a felhők kerültek a középpontba (mint 1780 és 1840 között [vö. Bätschmann 1989. 122 sk. és Badt 1960]), hol a fenyegető termé-

szet vizuális réműlete, megint máskor az ismétlődő, visszatérő természet és így tovább. S noha létezik idealizáló táj-stílus, az mégsem a természet ideálja, hanem az aranykoré, ahogyan Dosztojevszkij interpretálta nagy drezdai élményét, Claude Lorrain *Ácisz és Galatheáját* (amelyhez az 1870-es években háromszor is visszatért: az *Ördögökben*, *A kamaszban* és az *Egy nevetséges ember álmában*).

A táj mindenkori meghatározott alakja és történelmi sajtószereplése – írja Ritter – egyaránt másodlagos [...] esztétikai konstitúciója szempontjából. Ez az oka annak, hogy az esztétikai táj önmagában nem konstans, hogy egy történelmi mozgásban különböző tájak szorítják ki és váltják egymást: az esztétikai érzék ugyanis folyamatosan új és új tájakban igyekszik rábukanni magára a természetre mint a még nem látottra és még ki nem mondottra (Ritter 2007b. 147).

Ugyanígy másodlagos a tájkép, a kép tájkonstrukciója szempontjából stílusa, a kép és természet mimetikus vagy nem-mimetikus viszonya. Bizonyára nem a művészettörténet szempontjából, amelynek érdeklődése elsősorban a tájfestészet változataira, irányzataira, harcaira irányul. Ám amíg a történetileg létrejött tájkép természetre vonatkozó referenciája fennmarad, és nem oldódik fel az absztrakció önreferenciájában (amint az olyan jól követhető Piet Mondrian vagy Mark Rothko vagy Cy Twombly művészetében), addig számunkra elegendő annak a paradox következtetésnek a levonása, hogy a tájfestészetnek – ellentétben azzal, amit várhatnánk – nem szükségszerű feltétele „a természet utánzása”.

IRODALOM

- Andrews, Malcolm 1999. *Landscape and Western Art*. Oxford University Press.
- Arisztotelész 1997. *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest, PannonKlett.
- Badt, Kurt 1960. *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*. Berlin, Walter de Gruyter & Co.
- Bätschmann, Oscar 1989. *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*. Köln, DuMont.
- Begemann, Christian 1990. Brentano und Kleist vor Friedrichs *Mönch am Meer*. Aspekte eines Umbruchs. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 64/1. 54–95.
- Blumenberg, Hans 1997. „A természet utánzása” – A teremtő ember eszméjének előtörténetéhez. Ford. V. Horváth Károly. In Bacsó Béla (szerk.) *Kép – fenomén – valóság*. Budapest, Kijárat.
- Brentano, C./Kleist, H. v. 1810. *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Berliner Abendblätter*: <http://85.214.96.74:8080/zbk/texte/A1638-volltext.htm>
- Caroline 1913. *Briefe aus der Frühromantik*. Nach Georg Waitz vermehrt herausgegeben von Erich Schmidt. I. Bd. Leipzig, Insel.
- Carus, Carl Gustav 1831. *Neun Briefe über Landschaftsmalerei geschrieben in den Jahren 1815–1824*. Leipzig, Gerhard Fleischer.
- Carus, Carl Gustav 1865/2012. *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. III/IV. Altenmünster, Jazzybee, Verlag Jürgen Beck.

- Curtius, Ernst Robert 1948/1993.¹¹ *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen / Basel, Francke.
- Daley, Margaretmary 2007. The Gendered Eye of the Beholder: The Co-ed Art History of the Jena Romantics. In Evelyn K. Moore – Patricia Anne Simpson (szerk.) *The Englightened Eye. Goethe and Visual Culture*. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 62. Amsterdam, Rodopi.
- Décultot, Élisabeth 2010. Zur Vorgeschichte des klassisch-romantischen Landschaftsdiskurses. Die Landschaftsmalerei in den deutschen Kunsttheorien zwischen 1760 und 1790. In Markus Bertsch – Reinhard Wegner (szerk.) *Landschaft am „Scheidpunkt“*. *Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800*. Göttingen, Wallstein.
- Duro, Paul 1997. *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*. Cambridge University Press.
- Félibien, André 1669. Preface. *Conférences de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris.
- Goethe, Johann Wolfgang 1981. A gyűjtő és övéi. In uő *Antik és modern*. Ford. Görög Lívia. Budapest, Gondolat.
- Goethe, Johann Wolfgang 1982. *Költészet és valóság*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest, Európa.
- Goethe, Johann Wolfgang 1998. Dresdner Galerie. In uő *Ästhetische Schriften 1771–1805*. Kiad. Friedmar Apel. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abt. Bd. 18. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag. 288–310.
- Gombrich, Ernst Hans 2003. Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei. Ford. Rohoncz Katalin. In Horányi Özséb (szerk.) *A sokarcú kép*. Budapest, Typotex.
- Grave, Johannes 2006. „Der ideale Kunstkörper”. *Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Heinse, Wilhelm 1998. *Ardinghello und die glückselige Inseln*. Hrsg. von Max L. Baeumer. Stuttgart, Reclam.
- Lessing, Gotthold Ephraim 1990. Laokoon: Paralipomena. In Lessing *Werke* 5/2. Kiad. Wilfried Barner. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker.
- Marin, Louis 2009. Képleírás és a festészeti fenséges. Egy Poussin-tájkép kapcsán. Ford. Darida Veronika – Marsó Paula. In uő *A fenséges Poussin*. Budapest, Kijárat.
- Müller, Lothar 2010. Achsendrehung des Klassizismus. In York-Gothart Mix, Johann Strobel (Hrsg.) *Der Europäer August Wilhelm Schlegel: Romantischer Kulturtransfer, romantische Wissenswelten*. Berlin/New York, Walter De Gruyter.
- Idősebb Plinius 2001. *Természetrész. Az asványokról és a művészetekről*. XXXV. könyv 65. Ford. Darab Ágnes és Gesztelyi Tamás. Budapest, Enciklopédia.
- Radnóti Sándor 2008. Schellings Kunstphilosophie und das Winckelmannsche Erbe. In Annemarie Gethmann-Siefert – Bernadette Collenberg-Plotnikov (szerk.) *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte. Beiträge zur Begründung der Kunstgeschichtsforschung bei Hegel und im Hegelianismus*. München, Wilhelm Fink.
- Reynolds, Joshua 1780/1852. Discourses Delivered at the Royal Academy [1780]. In *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds*. London, Henry G. Bohn. (Vol. 1.)
- Richter, Gisela M. A. 1958. *Attic Red-Figured Vases. A Survey*. Revised edition. New Haven, Yale University Press.
- Ritter, Joachim 2007a. A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban. In uő *Szubjektivitás*. Ford. Papp Zoltán. Budapest, Atlantisz. 113–143.
- Ritter, Joachim 2007b. Két exkurzus A táj című tanulmányhoz. In uő *Szubjektivitás*. 145–155.
- Roethlisberger, Marcel 1961. Claude Lorrain. The Paintings. 1. Critical Catalogue. New Haven, Yale University Press.
- Runge, Philipp Otto 1965. Levél Drezdából 1802 februárjában fivérének, Danielnek. Gedanken und Erörterungen über die Kunst und das Leben. In uő *Hinterlassene Schriften*.

- Hrsg. von dessen ältesten Bruder. I. Teil. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1840–41. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
http://ask23.hfbkhamburg.de/draft/archiv/por/por_02_bvr/por_02_bvr_1802_02_undat_03.html
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 1991. *A művészet filozófiája*. Ford. Révai Gábor. Budapest, Akadémiai.
- Schlegel, August Wilhelm (zusammen mit Caroline) 1799. Die Gemähle. Gespräch. *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*. Zweiten Bandes Erstes Stück. Berlin. <http://85.214.96.74:8080/zbk/zbk-html/B0007.html>
- Schlegel, August Wilhelm 1963. *Die Kunstlehre*. Stuttgart, Kohlhammer.
- Simmel, Georg 1990. A táj filozófiája. In *uő Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, Atlantisz. 99–110.
- Tillicette, Xavier 2004. *Schelling. Biographie*. Stuttgart, Klett-Cotta.
- Walpole, Horace 1752. *Aedes Walpolianae, or, A description of the collection of pictures at Houghton-Hall in Norfolk, the seat of the Right Honourable Sir Robert Walpole, Earl of Oxford ...*, London.
- Wood, Christopher S. 1993. *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*. London, Reaction Books.
- Xenophón 1986. *Emlékeim Szókratészről*. Ford. Németh György. Budapest, Európa.
- Zerbst, Arne 2011. Identitätsphilosophie und Philosophie der Kunst. Zum Verhältnis von kunstphilosophischem System und konkreter Werkkenntnis. In Christian Danz/Jörg Jantzen (szerk.) *Gott, Natur, Kunst und Geschichte. Schelling zwischen Identitätsphilosophie und Freiheitsschrift*. Göttingen, V&R Unipress, Vienna University Press.
http://www.v-r.de/_uploads_media/files/9783899716795_dantz_schelling_0a_ohne-abb_0318451_102609-pdf