

Vadas József Koloman Moser: *Universalkünstler*

Kiállítás és könyv a Secession egyik alapítójáról

■ Az Iparművészeti Múzeum – halaszthatatlanná vált felújítása miatt – egyelőre zárva. De ha befejeződik a rekonstrukció, és százhusz év után az intézménynek végre lesz állandó kiállítása, azon minden bizonnyal szerepel majd a múlt századforduló egyik legjelentősebb osztrák festő- és iparművész mesterének, Koloman Mosernak legalább az egyik díszszekrénye. Abból a háromból, amelyet az Ausztriából 1903 táján Magyarországra települt bútorgyáros és műgyűjtő, Schmidt Miksa hozott magával Bécsből, és az ő hagyatékából került aztán a gyűjteménybe. Közülük kettő szerepelt azon a teljes oeuvre-t – mintegy ötszáz művel – áttekintő, parádés kiállításon, amelyet Moser halálának századik évfordulója alkalmából rendeztek tavaly december és ez év április között Bécsben, a Museum für Angewandte Kunst (Iparművészeti Múzeum) modern szárnyában. S amelyre monográfiának tekinthető, háromszáz oldalas, reprezentatív katalógus¹ készült, benne tizenegy szakember majd háromszáz képpel illusztrált tanulmányával.

A tavalyi év a szecesszió jegyében telt az osztrák főváros múzeumaiban: 1918-ban hunyt el ugyanis a mozgalom négy meghatározó egyénisége. A jubileum alkalmából kiállítások sorával emlékeztek meg az építész Otto Wagner, a festő Gustav Klimt és Egon Schiele, valamint a sokoldalú Koloman Moser tevékenységéről. E parádés névsorból alighanem ez utóbbi a legkevésbé ismert alkotó mind hazájában, mind Magyarországon, holott szellemi társakról, egyenrangú tehetségekről van szó. „Gustav Klimt és Josef Hoffmann között” – ez a munkásságát bemutató kiállítás magyarázatnak is tekinthető alcíme, amely egyértelmű utalás a festő- és tervezőművész Moser tevékenységének kettős kötődésére. Egyszermind értékelés is, minthogy a korszak vitathatatlan tekintélyű ikonjai – a festő Klimt és az építész-iparművész Josef Hoffmann – társaságában jelöli ki az alkotó helyét a korszak művészetében.

Bécsben született, 1868-ban, tisztos polgári család fiaként – apja a Theresianum tisztviselője volt. Tízéves korától a kereskedelmi iskola tanulója, de nem a reáliák vonzzák, inkább rajzolni szeret. Amikor 1885-ben sikeresen felvételizik a Képzőművészeti Akadémiára, szülei tudomásul veszik döntését. Támogatják is, csakhogy három évvel később meghal édesapja. Attól kezdve ő a családfenntartó; különféle grafikai (főleg illusztrációs) munkákat vállal, akadémiai mesterének közbenjárására pedig a császár unokahúgait tanítja rajzolni. A nehéz körülmények sem tántorítják el céljától; festészeti diplomájának megszerzését követően, 1892 és 1895 között a Kunstgewerbeschule (Iparművészeti Iskola) növendékeként folytatja tanulmányait.

A 90-es években nagy jelentőségű – kultúráját Európa élvonalába emelő – szellemi átalakulás megy végbe a Monarchia fővárosában. E fordulatot döntően építészek, festők és iparművészek viszik végbe, kezdeményezésében azonban két írónak is fontos szerep jutott. Az egyik a fiatal Hugo von Hofmannsthal volt, aki pályája elején művészeti kritikákat is írt, a másik pedig Hermann Bahr, aki az új törekvéseket támogató recenziói mellett *Überwindung der Naturalismus* (*A naturalizmus meghaladása*) című tanulmánykötetével járult hozzá az eszméléshez. Hofmannsthal nem egyszerűen megsemmisítő bírálatot közölt a kiállítóhelyként szolgáló Künstlerhaus (Művészház) akadémikus szellemiségű – a progresszív kortársi törekvésektől elzárkózó – rendezvényeiről, mondván: a francia naturalisták és impresszionisták és az északi expresszionisták eredményeit visszhangzó Münchenhez szemben Bécs „kihűlő testrésze, amely el van zárva a vérkeringéstől”. A követendő utat is jelezte, amikor arra hívta fel a figyelmet, hogy „a festészet varázsírás, amely [...] az álommal és költészettel rokon”.²

A fenti felismerésben rejlő programot mindenekelőtt Klimt piktúrája valósította meg máig érvényes meggyőző erővel. Magától értetődően vele kezdődött a korabeli osztrák művészet gyökeres átalakulása is. A már fiatalon ismert és elismert alkotó 1878-ban még részt vett a Ferenc József trónra lépésének harmincadik évfordulójával kapcsolatos ünnepi dekorációk elkészítésében, merőben tradicionális festészete azonban a 80-as évek derekától fokozatosan líraivá válik. Műterméből egyre szubtilisebb, idővel szinte freudi érzékiségű allegorikus nőalakok kerülnek ki, amelyek megjelenítése szintén modernizálódik: mind dekoratívabb – olykor már geometriába hajló – stílust eredményezve. Egész sor pályatársának mutat vele követendő példát az útkeresésre. Köztük van a nála hat évvel fiatalabb Moser is.

1896-ban ismerkednek meg, a Gerlach & Schenk kiadóban. S Moser még abban az évben tagja lesz a lázadó ifjak Siebener Club (Hetes Klub) nevet viselő csoportjának. Abban a meg-

győződésben szerveződnek, hogy a képzőművészet privilegiált helyzetének legyen vége; a jövő *Gesamtkunstwerk*nek mondott kultúrájában szerintük valamennyi művészeti ágnak fontos szerep jut majd. Minthogy a Künstlerhaus konzervatív tábora továbbra sem hajlandó törekvéseiknek teret adni, radikális lépésre szánják el magukat. 1897-ben Klimt vezetésével, Josef Hoffmann és az ugyancsak építész Josef Maria Olbrich, valamint a szobrász Carl Moll és Moser részvételével, Secession néven önálló művésztszövetséget alapítanak, amelyhez aztán számos társuk csatlakozik. A csoportnak Olbrich tervezi a Karlsplatzon ma is álló székházát, az épület külső falain Moser domborműveivel, a bejárat fölött üvegablakával. (Ezek időközben elpusztultak.) Egymás után rendezik számos, jelentős kortársuk (többek között a belga Van de Velde, a skót Mackintosh, a francia Rodin) műveit felvonultató kiállításait. Moser javaslatára és grafikai tervei alapján *Ver Sacrum* néven önálló folyóiratot indítanak. Nem folytatom; már ennyiből is látszik, hogy ez a sokoldalú, Hermann Bahr által *Tausendkünstlernek* (Ezermester) nevezett alkotó történeti érdemeket szerzett a bécsi szecesszió létrejöttében.

Nem új keletű felismerésről van szó. A kiállítás katalógusában a házigazda MAK főigazgatója, Christoph Thun-Hohenstein emlékeztet arra, hogy a bécsi iparművészeti múzeum már 1927-ben emlékkiállítással adózott Moser tevékenységének, s ezt később egész sor, a művész munkásságával foglalkozó rendezvény követte. Többek között az iparművészeti iskola korai korszakáról 1967-ben rendezett, nagyszabású kiállítás (Moser nemcsak növendéke volt az intézménynek, hanem 1900-tól egészen haláláig a „díszítő rajz és festészet” professzora is). Ezt követte 2007-ben a mostanhoz hasonló életműtárlat a bécsi Leopold Museumban, illetve 2013-ban a New York-i Neue Galerie-ben az a retrospektív kiállítás, amelyet *Designing Modern Vienna (Moser 1897–1907)* címmel a MAK bútorosztályának 1974 és 2000 közötti vezetője, Christian Witt-Döring rendezett.

A csaknem két évtizede már free-lance szakemberként tevékenykedő művészettörténész a korszak iparművészetének (főként a XIX–XX. századi bútorművészet) nemzetközi rangú kutatója és nem mellesleg Koloman Moser munkásságának egyik legjobb ismerője a vendég (valójában fő) kurátora a mostani rendezvénynek is. Az ez alkalomból kiadott katalógusban, amelynek egyúttal szerkesztője is (a múzeum főigazgatója és a fémműves gyűjtemény vezetőjének társaságában), két tanulmánya olvasható. A *Bevezető*ben arra hívja fel a figyelmet, hogy a közkeletű szakmai vélekedéssel ellentétben nem Hoffmann-nak tulajdonítható a bécsi szecesszióra jellemző, négyzet alakú (gyakran csak *Viereck*nek titulált) ornamentika, hanem – miként a korabeli sajtóvisszhang egyértelműen tanúskodik róla – e téren Koloman Mo-

ser volt az úttörő. Csak hát viszonylag fiatalon, ötvenesztendősen távozott az élők sorából – szemben a nyolcvanöt évet megélt és ezért jóval ismertebbé vált pályatársával.

A centenáriumi kiállítás – miként a továbbiakban maga Witt-Döring ismerteti – öt nagy egységre tagolódva mutatja be Koloman Moser életművét. Az első (*Bécs mint a művészetek színtere*) az alkotó művésszé érésének koráról, Bécs kulturális életének 1860 és 1889 közötti periódusáról



Karosszék
1903

ad áttekintést, a Monarchia és központjának jelentős fejlődésével összefüggésben. A tárlat második része (*Forma és funkció egysége*) a modernizmus egyik fő formálási elvének és az ebből fakadó szemléletnek a kibontakozásáról szól, amelyben a szecesszióhoz már elismert mesterként csatla-



**Fiókos
szekrény**
1903

kozó Otto Wagner játszott nagy szerepet – nem is annyira épületeivel (az ő nevéhez fűződik a városi közlekedésben alapvető *Stadtbahn [Városi vasút]* tervezése is), mint inkább írásaival (*Moderne Architektur*, 1896; *Kunst und Gewerbe*, 1900). A harmadik rész – a *Koloman Moser korai évei* – a pályakezdő alkotó akkor még domináns grafikai munkásságát tekinti át; ezek jelentőségét nem egyszerűen egzisztenciális okok magyarázzák: folyóirat- és könyvillusztrációi, mintalapként megjelentetett allegorikus ábrázolásai révén fordított hátat az akadémiizmusnak és vált – nem kis részben az akkoriban megismert Klimt művészetének inspirációjára – a belga art nouveau és szimbolizmus jegyeit magán viselő, modern alkotóvá. A *művészetek egysége* címet viseli a kiállítás negyedik – hozzá kell tennünk: legnagyobb és legjelentősebb – fejezete. 1897-től Moser szinte teljesen felhagy a festészettel, a szecesszió ösztönzési felfogása jegyében változatos és nagyon különböző iparművészeti feladatokat

Likőrös-
pohár
1903



teljesít: bútorkat és enteriőröket (középületekbe, lakásokba), kiállítási installációkat, fém-, kerámia- és üvegtárgyakat, plakátokat, szöveteket, sőt ruhákat is tervez. Nem kis részben ezek kivitelezésére és forgalmazására jön létre 1903-ban – német és angol példák nyomán – a Wiener Werkstätte (Bécsi Műhely). A vállalatnak Josef Hoffmann és Moser lesz a két művésze, a textilgyáros Fritz

Dísz-
doboz
1906



Waerndorfer a gazdasági vezetője. Ez a rendkívül termékeny és sikeres periódus azonban nem tart soká: Moser előbb a Secession közösségének fordít hátat (Klimttel és Hoffmannal együtt) 1905-ben, mivel a társaság nem tudja, nem akarja őket követni a modernizmus útján, majd 1907-ben egy személyi konfliktus nyomán kilép a Wiener Werkstättéből is, amelynek pedig ő tervezte legendás (a két W-ből szerkesztett) logóját. Ezt követően a tervezőművészetből visszatér a piktúrához, amelynek válogatott darabjai alkotják a kiállítás ötödik részét, *Búcsú a művészetek egységétől* címmel. Szellemiségéhez persze hű marad: a késő szimbolizmus és kora expresszionizmus jegyében alkotja erős színekkel telített és széles kontúrokkal ábrázolt emberi alakjait, kisebb részben tájait. Az iparművészetből csak az alkalmazott grafika marad meg számára: 1910-ben ő készíti azt a százkoronás bankjegyet, amelyet felülbélyegezve 1920-ban a Monarchiából kiváló Magyarországon is használnak.

Míg a kiállítás – tablókön dokumentált, részletes életrajzi és kulturális eseménytörténet kíséretében – lényegében fejlődésrajtot rekonstruál, a katalógus más elvet követ. A művész szerteágazó tevékenységének területeit, illetve vonatkozásait külön-külön mutatja be. Ez alól paradox módon a koncepciót ismertető Witt-Döring (második) írása kivétel: a vezető kurátor ugyanis tanulmányát az alkotó sokoldalúságának szenteli. Ennek apropóján pedig minimonográfiát rögtönöz. Meglátása szerint a pálya csúcán Moser iparművészként sikeresen visszatért gyerekkora színhelyének számára életre szóló élményeket nyújtó kézművesműhelyeibe. A *Gesamtkunstwerk* ily módon megvalósult programjának, az emocionális indítékok mellett, természetesen intellektuális motivációi is voltak. Ezekről szól a következő szerző, az építész és művészeti író Otto Kapfinger, aki a korabeli esztétikai gondolkodás, illetve annak az egész szecesszionista nemzedékre gyakorolt hatását elemzi. Mégpedig az élet és kultúra ősi egységéről zenedrámaiban vizionáló Richard Wagner meg a nagy egész szétesésének jelenségkomplexumát filozófiai összefüggésrendszerben értelmező Nietzsche munkásságára koncentrálva. Így válik világossá számunkra, hogy többre törekedtek, mint ami a Secession épületének homlokzatán amolyan szellemi hitvallásként olvasható: „A kornak a maga művészetét, a művészetnek a maga szabadságát.” A Belvedere muzeológusa, Stefan Üner, aki a művész életművének katalógusát is összeállította, a képzőművész Moser pályaképét rajzolja meg. Legrészletesebben korai és kései korszakát tárgyalja; elemzésének nagy érdeme ugyanakkor, hogy meggyőzően illeszti közénk az ipar- és tervezőművész pusztá funkcionális túlmutató produktumait. Képző- és iparművészet határterületét képezi az illusztráció; a nyomdai sokszorosítás technikájának ugrásszerű fejlődése nyomán

egyre szélesebb körhöz jutnak el folyóiratokban, könyvekben vagy mintalapokban publikált, változatos technikával készült rajzok, amelyek számszerűen is jelentős hányadát alkotják Moser életművének. A MAK grafikai osztályának vezetője, Kathrin Pokorny-Nagel méltatja – a megrendelők körét is feltárva – az alkotó munkásságának e fejezetét. Moser emellett számos plakátot és installációt is tervezett, lépett ki velük a térbe – ahogy a múzeum szilikátygyűjteményének munkatársa fogalmaz tanulmánya alcímében. Rainald Franz azt az utat vázolja fel, ahogy az alkalmazott grafikus a Secession épületének homlokzatára tervezett domborműveivel és üvegablakaival, lakásbelsőbe szánt bútorszöveveivel, a kiállítások tereinek kialakításával és falainak dekorálásával meghódítja mintegy a harmadik dimenziót is. Az iparművészeti iskola ékítőműves rajztanáráként mindenekelőtt e feladatok során szerzett tapasztalatait kívánta átadni növendékeinek. A ma már egyetemi rangú intézmény professzor emeritusa, Patrick Werkner rajzol portrét az iskola egykori oktatójáról, aki olykor a saját maga alkotta tárgyaihoz illeszkedő minta megtervezését adta ki házi feladatként növendékeinek. Az 1903-ban életre hívott Wiener Werkstätte megszervezésétől kezdődően az akkoriban műiparosnak, ma iparművésznek mondott tárgytervező dominál már Moser munkásságában. Elisabeth Schmuttermeier műfajok szerint csoportosítva értékeli a textileket, a ruhákat, a kerámia-, üveg- és fémtárgyakat, illetve a bútorokat, amelyek jelentős részét a Bécsi Műhely 1917-ig forgalmazta. A Richard Wagnerhez fűződő szellemi kapcsolat és az Egon Bahrral való személyes ismeretség tudatában magától értetődően kapott a sokoldalú Moser plakát-, díszletjelmeztervezési feladatokat a színház világából is. E munkáiból a Theatermuseum épületében rendeztek kamaratárlatot, a katalógusban pedig a múzeum két munkatársa – a kurátor Daniela Franke és az irodalomtörténész Kurt Ifkovits – értékeli őket. A kötet záró fejezetében Sebastien Hackenschmidt, a MAK művészettörténésze a szecesszió utóéletéről számol be – ennek egyaránt része, ha nem is azonos hangsúllyal, az *art deco*, a funkcionalizmus, a neo-Bauhaus, a posztmodern nem egy darabja, s még a replikákról és a parafrázisokról sem feledkezhetünk meg.

Moser korabeli magyar reflexiójáról nincs tudomásom; de ez nem a személyének tulajdonítható. A Secession rendezvényeiről annak idején inkább csak botrányok esetén számolt be a hazai sajtó. A szakmai orgánumban (*Magyar Iparművészet, Huszadik Század*) sem túl gyakran esett róla szó, bár néhány jeles szerző (Lyka Károly, Györgyi Kálmán) tisztában volt a jelentőségével. Miközben a magyar Hevesi Lajos (Ludwig Hevesi néven) kritikusként egyik legfőbb támogatója volt a mozgalomnak, a Monarchia társországából talán csak egyedül az akkor Bécsben élő Kövesházi Kalmár

Elza szobrász volt résztvevője a Secession rendszeres és számos nyugat-európai alkotót felvonultató kiállításainak. Ferenczy Károly például hiába szeretett volna velük kiállítani, jelentkezését elutasították.³ Ennek sajátos és kölcsönös féltékenység – mögötte érdekvédelem – volt az oka. Amikor 1912-ben felvetődött, hogy Budapesten kiállításon mutatkozna be a Wiener Werkstätte, többen is ellene szólaltak fel. Azért tekintették „bécsi veszedelem”-nek az elképzelést, nehogy „a magyar iparművészet felhúzza a bécsi uniformist”⁴. Logikus reakció volt ez abban az időszakban, amikor mind az osztrák, mind a magyar művészet a maga sajátos – önálló, nemzeti – karakterének kialakítására törekedett.

A XIII. Secession kiállítás plakátja, 1900

JEGYZETEK

- 1 Koloman Moser. *Universal-künstler. Zwischen Gustav Klimt und Josef Hoffmann/ Universal Artist Between Gustav Klimt and Josef Hoffmann*. Herausgeberinnen/ Editors THUN-HOHENSTEIN, Christoph, WITT-DÖRRING, Christian, SCHMUTTERMEIER, Elisabeth, Basel-MAK Wien, Birkhäuser, 2019
- 2 Az idézetek forrása HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Reden und Aufsätze*. Frankfurt, 1979 = BISANZ-PRAKKEN, Marian: *Nuda Veritas, Gustav Klimt és a bécsi Secession kezdetei 1895–1905*. Bp., Szépművészeti Múzeum, 2010, 16.
- 3 Vö. BODOR Kata: *A bécsi Secession kezdeti évei magyar szemmel 1897 és 1905 között* = BISANZ-PRAKKEN: *i. m.* (2010), 211–222.
- 4 n. n.: *A Wiener Werkstätte Budapesten = Magyar Iparművészet*, 1912, 1. sz., 61.

