



ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ

MÚZEUMI KÖZLEMÉNYEK

2012.

50/2.

Claudia Wunderlich

KÉSŐ NAZARÉNUS, KÉSŐ ROMANTIKUS ÉS KÁRTYATERVEZŐ: A KUPELWIESER-TANÍTVÁNY UNGER ALAJOS ÚJRAFELFEDEZÉSE¹

Az alábbi tanulmány egy késő nazarénus,² késő romantikus akadémiai portré-, zsáner- és történeti festő, a győri Unger Alajos életművével foglalkozik: egyrészt bemutatjuk eddig kevés figyelemre méltatott, illetve részben csak az elmúlt években előkerült olajfestményeit,³ másrészt az Unger család kései játékkártyáinak tervezésében játszott szerepét vizsgáljuk. Személyét és életművét már érintették az Unger családról, illetve a családi kártyafestő műhely történetéről szóló korábbi feldolgozásaink is, amelyekhez Székely Zoltán a bécsi képzőművészeti akadémián készített antik tanulmányrajzok — sajnálatosan felületes és hibás megállapításokat tartalmazó⁴ — bemutatásával csatlakozott. (Wunderlich 2009, 2010, 2011, 2012; Székely 2011) A fenti tanulmányok és az újonnan felfedezett festmények ugyan jelentősen bővítették ismereteinket erről a hosszú ideig elfeledett művészről, de személyével és pályájával kapcsolatban továbbra is számtalan kérdés vár megválaszolásra.⁵ Legújabb kutatási eredményeink ismertetésével ezúttal a nazarénusok és a magyar művészet születése közti összefüggésekre is szeretnénk rávilágítani, egyúttal felhívva a figyelmet a magyar művészettörténet-írás mostohagyerekének számító nazarénus művészetre.⁶

Tanulmányunkban a következő kérdésekre keressük a választ: Milyen szerepet játszott Unger Alajos kártyatervezőként? Milyen új források segíthetik életművének rekonstruálását? Hogyan lett a kártyafestő tanoncból akadémiai festő? Milyen politikai jelentést hordozott Unger művészete és milyen politikai és művészeti szerepet játszottak Magyarországon a késő nazarénusok és késő romantikusok?

A nazarénus művészet hatása Európa jelentős részén aligha túlbecsülhető, a jelentős XIX. század eleji művészeti irányzatok közé tartozik. (Vö. Grewe 2009 és az ott feltüntetett irodalom.) Ezzel szemben Cséfalvy az esztergomi Keresztény Múzeum gyűjteménye és különösen a XIX. századi késő nazarénus és késő romantikus festmények kapcsán úgy látja, „hogy a múzeumalapító Simor János hercegprímás és kortársai szemében a 19. század művei tűntek értékesebbnek, a jövőre nézve fontosabbnak. Mai felfogásunk szerint Simor és Ipolyi a középkori és reneszánsz művek megszerzésével tettek nagyobb szolgálatot a magyar muzeológiának. [...] Simorral és Ipolyival le is zárult az a korszak, amely inkább történelmi helyzetkép regisztrálásra sarkall, de távlatot nem mutat a jövő egyházművészetének.” (Katalógus Esztergom 2001, 8.)

Cséfalvyval szemben tehát Simor és Ipolyi Arnold még többnyire nagyra értékelték ezt a fajta művészetet, amit a fenti szerző azzal magyaráz, hogy a két főpap a Magyarországon is terjedő szekularizáció ellenhatásaként a „vallásos és keresztény korszakok” művészte, a középkor és a reneszánsz festészet felé fordult.⁷ (Katalógus

Esztergom 2001, 15.) Cséfalvay értékelésében az a legkésőbb a XIX. század végén, a XX. század elején kialakult és Németországban ma is elterjedt művészettörténeti fel fogás tükröződik, amely a nazarénus művészetet nem tekinti a XIX. századi roman tikus művészeti kánon részének. (Mitchell 2001)

Ideje azonban feltennünk a kérdést, hogy fenntartható-e még a nazarénus mű- vészetnek ez a negatív megítélése. Érdemes továbbá megvizsgálni azt is, hogy Unger Alajost milyen kapcsolatok fűzik a nazarénus művészethez.

Ahogy azt egy korábbi tanulmányunkban már bemutattuk, Unger Alajost (Alois) 1814. október 29-én a győri belvárosi plébánián keresztelték, s így minden valószínűség szerint egy nappal korábban, október 28-án született. A tekintélyes, régi soproni pol- gárcsaládból származó kártyafestőmester, idősebb Unger Mátyás (Mathias) (1789– 1862) és a szintén soproni származású Brandelmeyer Anna (1785–1838) második fiú- gyermekeként látta meg a napvilágot. (Wunderlich 2010, 143f, 152, 30-33. lábjegyzet.) A rajzolás alapismereteit tízévesen a győri nemzeti rajziskolában sajátította el, amely- nek akkoriban Hieronymi Ottó (1766/68?–1829) volt a tanára, (vö. KML: Hieronymi, Ottó Ferenc és az ott megadott irodalom) majd a győri bencés gimnáziumba járt. Ké- sőbb, már kezdő kártyafestőként tért vissza az akkor már Hofbauer János vezetése alatt működő győri rajziskolába. (Wunderlich 2010, 143; 152 és 31. lábjegyzet; Wunder- lich 2011, 118.) 1833 tavaszán valószínűleg még csak a mestervizsgára való felkészülés érdekében iratkozott be a bécsi képzőművészeti akadémiára, hiszen nem sokkal később ismét visszatért a győri rajziskolába, ahol ekkor már művészi tehetségére is felfigyel- tek.⁸ (Wunderlich 2010, 143; Wunderlich 2011, 118; Székely 2011, 300f, 318, 3. láb- jegyzet.) 1836-ban újra beiratkozott a bécsi akadémiára, és 1842-ig Leopold Kupel- wieser (1796–1862) tanítványaként festészetet, rajzolást és grafikát tanult. (Wunderlich 2010, 143.) Tanára volt minden valószínűség szerint Anton Schaller (1772/73–1844, anatómia), Johann Nepomuk Ender (1793–1854), továbbá temati- kai és stilisztikai hatások alapján a történeti festészet tanárává 1840-ben kinevezett Jo- seph von Führich (1800–1876) is. (Wunderlich 2011, 119; AKL: Führich, Joseph von.) Az akadémiai tanulmányok befejezését követően 1842–1848 között a jelek sze- rint Győrben kártyatervezőként és festőként dolgozott, közben hosszabb utazásokat is tett. (Vö. alább, illetve Wunderlich 2010, 144, és 2011, 120.) 1846-ban kiállított egy képet a pesti műegylet kiállításán, 1848 nyarán magánrajztanárként hirdette magát. Pár hónappal később, 1848. december 28-án fiatalon, mindössze 34 évesen májgyul- ladásban halt meg. (Wunderlich 2010, 143f, 2011, 119f.)

Unger Alajos olajképeiről nemcsak az Unger család leszármazottainak szemé- lyes elbeszéléseiből tudunk, hanem Unger Károlynak 2007-ben fellelt végrendele- téből is. (Wunderlich 2010, 145. 42. lábjegyzet; Wunderlich 2011, 12. lábjegyzet.) Az itt felsorolt képek közül a Győr visszafoglalását ábrázoló csatakép (reprodukálva: Wunderlich 2010, 145.), egy családi portré (reprodukálva: Wunderlich 2010, 142.), egy Máriát, Jézust és Keresztelő Szent Jánost ábrázoló Szent Család (1. kép), a *Vajk megkeresztelése* (2. kép), továbbá egy biedermeier órakép (3. kép) ismert. Egyelőre

lappang a végrendeletben ugyancsak említett, kutyát idomító fiút ábrázoló zsánerkép, még egy feltételezett családi portré, egy kis Mária-kép, egy másik a Szent Családot, továbbá egy Juditot Holofernes levágott fejével ábrázoló kép, végezetül a Pesti Műegyletben 1846-ban kiállított *Sz. László magyar király rá ismer Salamon királyra, midőn ez zarándok ruhában amannak kezéből a többi szegényekkel együtt átvette az alamizsnát* című alkotás. Bizonyítékok vannak továbbá Unger Alajos egy vagy két további zsánerképére, amelyek egyike valószínűleg egy kocsmajelenetet ábrázolt. (Csatkai 1966, 233 és 235; Almási 2009, 211.) Emellett a University of Pennsylvania művészeti gyűjteményében egy ismeretlen nő portréját sikerült Unger-műként azonosítani, és Hergeszell Ferencnek a győri múzeumban őrzött portréja is minden jel szerint Unger munkája (4. kép).



1. kép

Unger Alajos: Másolat Cesare da Sesto La vierge au bas-reliefjéről, 1840–1848 között
olaj, vászon, 70 x 90 cm, (magántulajdon)
Tanai Csaba Taca felvétele



2. kép

Unger Alajos: Vajk megkeresztelése, 1842
olaj, vászon, 130 x 180 cm, (magántulajdon), Claudia Wunderlich felvétele



3. kép

Unger Alajos: Biedermeier órakép, 1847,
olaj, fémlemez, 70 x 100 cm, (magántulajdon), Claudia Wunderlich felvétele



4. kép

Unger Alajos: Hergeszell Ferenc (1806–1859) országgyűlési követ, 1841, olaj, vászon, 66 x 53,5 cm,
(Rómer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum,
XJM K.55.99.1)
Tanai Csaba Taca felvétele

Az alábbiakban Unger életével és életművével kapcsolatos új kutatási eredményeket ismertetünk. Először bemutatjuk és elemezzük Unger ismert és vitathatatlan szerzőségű olajképeit, különös tekintettel arra a kérdésre, hogy Kupelwieser és más, elsősorban nazarénus művészek milyen hatást gyakoroltak festészetére, és hogyan függött össze mindez kártyatervezői tevékenységével. Bemutatjuk továbbá a nazarénus művészet gyökereit, illetve a magyar romantikához fűződő kapcsolatait, és megvizsgáljuk a magyar művészet születésében játszott szerepét. Végül kitérünk arra, hogyan változott az idők során a nazarénus művészet megítélése, (vö. pl. Mitchell 2001, Gossmann 2003) és milyen tanulságokkal szolgálhat mindez Unger Alajos életművének értékelésében.

Unger Alajos portréfestészete és a nazarénus örökség

Unger Alajos jelenleg ismert legkorábbi műve egy mellkép, amelyet 1836-ban készített, amikor Kupelwieser tanítványaként megkezdte bécsi akadémiai tanulmányait (olaj, vászon, 71 x 61 cm, j.j.f. A: Unger pinx. 836, University of Pennsylvania). A festményt 1984 óta az USA egyik legrégebb egyeteme, a magas presztízsű Borostyánliga tagja, a University of Pennsylvania művészeti gyűjteménye őrzi. A kép egy fiatal nőt ábrázol háromnegyedes profilban, hosszú, sötétbarna haját hátul feltűzve, kétoldalt loknikba rendezve hordja, nyakát feltűnő arany nyakék díszíti, és a korabeli ízlésnek megfelelő fehér fodros világoskék ruhát visel. Az Unger Alajos képeiről ismerős síkszerű festőstílus a későbbi családi portréhoz képest ugyan még kieriéletlennek hat, de már itt is megmutatkozik a tanulmányai kezdetén álló festő tehetsége. Az akadémiai művészek első művei között gyakran találkozunk portrékkal, hiszen ebben a műfajban tudatosan alkalmazhatták a tanulmányaik során elsajátított anatómiai ismereteket. A nő személyéről és a kép keletkezésének körülményeiről egyelőre semmit sem tudunk, így csak feltételezhetjük, hogy Unger az akkoriban különösen kedvelt portrék festésével teremtette elő képzési költségeinek legalábbis egy részét.

Ennek fényében valószínűsíthető az is, hogy Hergeszell Ferenc városi kapitány és későbbi országgyűlési követ 1841-es portréját is Unger Alajos festette (olaj, vászon, 66 x 53,5 cm, RFM, ltsz. XJM K.55.99.1) (4. kép). A kép egyértelműen emlékeztet Unger festőstílusára, Hergeszell szemének és ruhájának kidolgozása, továbbá a háttér színei és különösen a könyv megformálása mind Unger szerzőségét sejteti. A szélek és díszítések analógiái az alábbiakban ismertetendő Vajk-kép könyvábrázolásain fedezhetők fel, míg az óráképpel részletekben mutat hasonlóságot. Bár még további vizsgálatok szükségesek, a stilisztikai jellegzetességek alapján már most kijelenthető, hogy a képet valószínűleg Unger Alajos festette.

A harmadik portré egy családi kép, amely az Ungereket polgári családként ábrázolja (olaj, vászon, 72 x 57 cm, 1843, 1974 óta az MNG őrzésében, ltsz. 74.83).⁹ A festményen látható egészalakos portrék nehéz feladatot jelentettek, hiszen az effajta ábrázolás az anatómia és az aránytan alapos ismeretét feltételezte. Unger Alajos azonban a bécsi akadémiaán folytatott tanulmányai révén kétségtelenül rendelkezett a szükséges tudással. A festmény a polgári öntudat kifejeződése, közepesen a jámbor családapa, a kártyafestő Unger Mátyás látható, aki a korabeli ideálnak megfelelően gyermekeitől övezett patriarchális családfőként jelenik meg. A gyermekek sorát a legidősebb fiú, Károly (Carl, 1812–1895), a pap, későbbi egyházmegyei írnok és levéltárnok kezdi, majd az óramutató járásával ellentétesen haladva születési sorrendben következnek a többiek. Alajos, a festő, aztán a húga, Mária (Maria, 1817–1872),¹⁰ mellette kicsit távolabb — a távolság bizonyára azt az úrt szimbolizálja, amelyet az öt évvel korábban elhunyt anya hagyott maga után — a két fiatalabb fiú, József (Joseph, 1820–1867), a későbbi győri textilkereskedő és

ifjabb Mátyás (Mathias, 1824–1878), a kártyafestő. A két utóbbi fiú egymást átka-rolva áll az apa mögött, a barátságot szimbolizáló elterjedt korabeli ábrázolás egyúttal arra is utal, hogy kettejükre várt a családi műhely továbbvitele: Mátyásra a kártyakészítés, Józsefre az üzleti ügyek, hiszen akkoriban azt a kártyafestők is maguk intézték. Alajos rajzmappája az asztalon hever, rajzeszközeit az asztalra tá-maszkodó kezében tartja, ami — ahogy arról még lesz szó — a családi üzletben vállalt feladatokra utal: ahogy azt az ábrázolt személyek egymáshoz való viszonya is sugallja, ő ekkor már teljesen a művészi pálya mellett kötelezte el magát.

A XIX. században, a polgárság felemelkedésének korszakában, a családi kép a népszerű festészeti műfajok közé tartozott, státuszsimbólumnak számított. (Lorenz 1985, VII-IX.) A hasonló portrék ugyanakkor, legyen szó akár barátok vagy gyermekek ábrázolásáról, csoport-, vagy családi képekről, a romantika ide-jén a barátság kultuszának és a közösség ezzel összekapcsolt idealizálásának is le-nyomatai, amelyek a természet erőivel szemben magát védtelennek érző, „a természet külső erőinek és saját belső természetének, lelkének egyaránt kiszol-gáltatott ember [...] megnyugvás és bensőségesség utáni vágyát” juttatták kife-jezésre. (Heise 2000, 40.)

Gyakori, hogy „a művész a saját családját jeleníti meg mint a megtalált meg-hitt boldogság manifesztációját”. (Lorenz 1985, IX.) Az Unger-képen a családtagok asztaltársaságként — a társaságot megjelenítő képek leggyakoribb formája — lát-hatók, az asztal azonban nem csupán strukturálja a kompozíciót, hanem egyúttal erősíti a kép intim karakterét is. Az asztal egyszerű és dísztelen, az alakok azonban a kornak megfelelő divatos polgári ruhát viselnek. Zsebórák és ékszerek, köztük fe-születek, ebben az összefüggésben státuszsimbólumként funkcionálnak, mint ahogy az apa burnótszelencéje is, amely egyidejűleg a családfő konzervatív maga-tartására utal: a feltörekvő, liberális polgárság jellemzője ugyanis a szivar volt. (Spode 2011, 17.) Az 1820-as évektől a német művészetben is egyre gyakrabban tűnnek fel olyan ábrázolások, amelyek a festőt családtagjai körében, (Lorenz 1985, 167.) illetve a család vagy a társaság szélén, kissé elhatárolódva jelenítik meg (Uo. 171.), ahogy az ezen a képen is látható.

Mindezek alapján akár egyet is érthetnénk Székely Zoltánnak a 2010-es Unger-kiállítás tablóján szerepelt megállapításával, amely szerint a korszak megszokott, tipikus biedermeier családi portréjáról van szó. De vajon nem lenne-e helyesebb a festményt nazarénus családi portréként értelmezni?

A nazarénus szellemiségnek megfelelő politikai konzervativizmus és patriotiz-mus a fenti szimbólumok mellett, rejtve, más módon is kifejezésre jut a képen. A patriarchális családfőként megjelenített apának és fiainak a képen ábrázolt visz-nya ugyanis a hazaszeretetre, illetve az uralkodó és a „haza atyja” iránti szeretetre vonatkoztatható. Hagemann (2006, 144.) szerint „a patrióta úgy szerette az ural-kodót és a hazát, ahogy a fiú szereti apját és annak családját. A hazát szinte patriar-chális családként képelték el, amelynek viszonyait az uralkodó határozza meg.”

A nazarénus hatásokra utal, hogy Alajos háromnegyedes profilú önarcképe nagyon hasonlít a nazarénus Ludwig Vogelnek (1788–1879) festőtársáról, Friedrich Overbeckről (1789–1869) készített arcképére (1814, Staatliche Sammlungen Dresden, vö. Mitchell 2001, 63.), amely a festőt szintén széken ülve, keresztbe tett lábakkal ábrázolja, továbbá emlékeztet Overbeck önarcképére, amelyen önmagát Bibliával, rajzeszközökkel és vászonnal festette meg (1808/09, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Lübeck). Az Unger családi portrén szereplő férfiak simára borotvált arca is a nazarénusok szellemiségét idézi, a festmény a „családi kép mint idill, az idill mint családi kép” biedermeier szellemét követi. (Lorenz 1985, 160.)

A család háttérben egy erdő látható. Az erdő — a Nürnberg környéki sűrű német erdő — fontos szerepet játszott Ludwig Tieck *Franz Sternbald vándorlásai* (1798) című művében, Joseph von Eichendorfnál pedig az ember végességével szembeállítva mint az időtlen idill jelenik meg; egész életművében központi motívum. Az erdő mítosza fontos szerepet játszott már Tacitus *Germaniájában* is, amelyet Jacob Grimm és mások a legrégebb német történelemkönyvnek tartottak. Az erdő, amely a vidék lakosságában akkoriban még mindig inkább félelmet keltett, a városok biztonságában élő polgári elit számára vonzó menedékhelynek tűnt; (Lehmann 2001) a romantika erős érzelmi irányultságának megfelelően számtalan versben, mesében és mondában „romlatlan világgént”, a mindennapok küzdelmeitől távoli, elzárt helyként, a paradicsomként jelent meg.¹¹ Az erdő szinonimájává vált mindannak, ami germán–német, és gyakran tűnik fel Ludwig Richter (1803–1884) és Moritz von Schwind (1804–1871) késő romantikus–nazarénus festészetében is. (AKL: Richter, Ludwig és Schwind, Moritz von)

Az Unger családot a „természet felöltőjében” (Lorenz 1985, 69.) ábrázoló kép Friedrich Schlegel elvárásait követi, aki úgy vélte, a portré a tájábrázolás kompozícióba emelése révén „szabadulhat meg a puszta műfaji kép szégyenfoltjától”. (Uo. 102.) Philipp Otto Rungénél (1777–1810) a tájábrázolás az elveszett paradicsom visszaszerzését szolgálja. (Uo. 110.) A festészetben a romantika protestáns ágát képviselő Rungéval és különösen Caspar David Friedrichnél (1774–1840) szemben a nazarénusok jelentették a romantika „katolikus útját”. (Uo. 111; von Einem 1978, 75.) Unger esetében, ahogy Ferdinand Oliviernél (1785–1841) is, a két irányzat összefonódik. Lorenz szerint bár a nazarénus művészetben a Szent Család általános népszerű motívumnak számított, Oliviernél számtalan új jelentést vett fel. A család Olivier „művészi és vallási programjának tartós eleme”, számára ugyanis nem az individuum áll a középpontban, ahogy általában C. D. Friedrichnél. Az Eichendorff-hangulatot idéző otthonos táj háttere előtt az egyes ember a közösség, elsősorban „a család tagjaként jelenik meg. [...] Egyén és család a természet és hit összhangját megteremtő keresztény élet alkotóelemeiként” értelmeződik. Olivier felfogásban tehát a romantika katolikus és protestáns irányzata találkozik, (Lorenz 1985, 119f.) és Unger őt követi, amikor családi portréján a romantikus értelemben vett hívő embert az Isten által teremtett természetbe helyezi. Műve tehát egyike a felettebb ritka nazarénus ihletésű családi portréknak.

A *La vierge au bas-relief (Madonna del Bassorilievo)* másolata

Figyelembe véve, hogy a nazarénusok előszeretettel festették a Szent Családot, nincs mit csodálkozni azon, hogy Unger Alajosnak is voltak ilyen témájú képei. A nemrég előkerült *La vierge au bas-relief* című, a Szent Családot Keresztelő Szent Jánossal együtt ábrázoló erőteljes kép (Sacra Conversazione, olaj, vászon, kb. 70 x 90 cm, 1840–1848 között, magántulajdon) (1. kép)¹² a *leonardesco* Cesare da Sesto (1477–1523) azonos című művének másolata. Az eredeti kép, amelyet Unger Alajos korában még Leonardo da Vincinek tulajdonítottak, az angliai Cambridgeshireben fekvő Elton Hall kastélyban, Lady Prody tulajdonában található. Egy kisebb méretű másolatát őrizi a cambridge-i Fitzwilliam Museum és da Sesto egy hasonló Szent Családjá megtalálható a szentpétervári Ermitázsban is. (Wunderlich 2010, 152, 4. lábjegyzet.) Az Unger-kép keletkezésének körülményeiről semmit nem tudunk. Lehetséges, hogy Unger Alajos tanulmányai idején François Forster (1790–1872) rézmetszete alapján készítette, a festmény ugyanis egy sor eltérést mutat az eredeti műtől. Különbözik a ruházat redőzése, a test és Mária ruhájának színezése — Unger felcserélte a pirosat és a kéket, illetve elhagyta a köntös zöld színezését —, és az eredeti kép bal alsó sarkában elhelyezkedő névadó féldombormű (*basrelief*) is kidolgozatlan, inkább csak jelzésszerű. A Madonna arcvonásai is mások mint az eredetin. (Uo. 144f.) Ezzel együtt a festmény erős benyomást tesz a nézőre.

Nazarénus körökben az angliai festményt jól ismerték, hiszen Franz Pforr barátja, a Städelinstitut későbbi igazgatója, Johann David (Jean) Passavant (1787–1861) nemcsak reprodukcióját adta ki műlapként, (Passavant 1832) hanem angliai úti beszámolójában részletesen be is mutatta a képet: „Egy Szent Család, térdkép, az életnagyságúnál valamivel kisebb. Igazán bájos csoport Máriával, jobbján az ölében a kis Jézussal és az előttük összekulcsolt kezekkel térdelő kis Jánossal, akit a kis Jézus barátsággal és áldón ölel át. Jobbra a háttérben József áll karjaival keresztet formálva, bal kezében botot tartva, feje kopasz, szakálla kissé ősz, fehéresszürke ruhájának karjai barnásfehérek, köpenye barnássárga. A háttérben balra áll összetett kezekkel az öreg, hosszú fehér szakállú Zakariás ibolyaszínű kabátban. Mária piros ruhát és kék színű, zöld bélésű köpenyt visel. Arcának karaktere valamelyest eltér attól, amit Leonardónál megszoktunk, valamivel jobban kerekített, mégis nagyon kifejező. Máriának a kis Jézust tartó keze kitűnően formált. Kevésbé szép, szinte karikatúrába hajló József öreg feje, mégis pont olyan, ahogy azt ennél a mesternél megszoktuk. Sokkal nemesebb ezzel szemben Zakariás ábrázolása. Minden részlet alapos ismeretekről, pontosságról és mesterségbeli tudásról tanúskodik.” (Passavant 1833, 111.)

Da Sesto *La vierge au bas-reliefje* stilisztikai szempontból Leonardo da Vinci két változatban is ismert *Sziklás Madonna* (1483–86, Louvre, Párizs; 1493–95, National Gallery, London) és Raffaello *Foligno madonna* (1511/12, Vatikáni Múzeum) című képeinek hatásait egyesíti. (Freedberg 1993, 383.) Olaszországból további másolatai is ismertek.¹³

Győr visszafoglalása

A kisalakú képet Unger Alajos még bécsi akadémiai tanulmányai idején készítette (olaj, vászon, 47 x 65 cm, j.j.l. A. Unger pinx. 840, 1970 óta a MNG őrzésében, ltsz. 70.214).¹⁴ A festmény a négy évi török megszállás után 1598. március 28-án sorra kerülő rohamot ábrázolja, ahogy egy felhős, holdfény nélküli éjszakán erdői Pálffy Miklós és Adolf von Schwarzenberg katonáik élén visszafoglalják Győrt. A képen a Habsburg és török csapatok vad és színes kavalkádja látszik, amelyben az sem egyértelmű, hogy a fehér lovas Schwarzenberget vagy Pálffyt ábrázolja-e, de ez a többértelműség jellemző a nazarénus művészetre, ahogy arról a későbbiekben a Vajk-kép kapcsán még lesz szó. A XVI. században a keresztény Európa számára Győr visszavétele nagy jelentőséggel bírt, hiszen a várost *propugnaculum et antemurale Christianitatis*nek tartották. (Lénárt 2012, 123–125.) Ezt jelezte, hogy a győzelem emlékére Alsó-Ausztriában *Sag Gott dem Herrn Lob und Dank, dass Raab wieder kommen in Christen Hand* feliratú, úgynevezett győri keresztet állítottak fel, amelyek egy része még ma is látható. (ÖL: Raaber Kreuze.)

Unger a képen az ostrom idején még nem létező karmelita templomot is megfestette, Székely (1998, 64.) szerint azért, hogy ott ábrázolhassa a legendás vaskakast, amely kukorékolásával előrevetítette a török megszállás végét. Unger azonban a barokk templomot bizonyosan nem csak a kakas miatt festette meg, hanem és inkább a nazarénus szellemiséget követve, vallási jelentése miatt. A képen a történelmi esemény a művész szubjektív érzelmeivel és vallási tartalommal elegyítve idealizált, időtlen jelentéssel töltődik fel — amit annak a török katonának az alakja is erősít, aki a bástyáról mintha egyenesen a pokolba zuhanna. (Vö. Gleis 2010, 99f.) Unger erősebben idealizál, mint Peter Krafft (1780–1856), akinek *Zrínyi kirohanása* című képe (1825, Szépművészeti Múzeum) (5. kép) kapcsán kritikusai azt vetették a szemére, hogy nem a valóságnak megfelelő gyakorlatos, hanem lovas ütközetet festett meg. (Vancsa 1973, 150, 8. lábjegyzet.) A Győr visszafoglalása utáni időszak a magyarországi ellenreformáció, a rekatolizáció, illetve a barokk vallásosság popularizálódásának korszaka, (Klimó 2003, 97.) amely a nazarénus művészet vallási törekvéseivel, a megtérésre buzdítással állítható párhuzamba. (Grewé 2009, 319.)



5. kép

Peter Krafft: Zrínyi kirohanása, 1825, olaj, vászon, 455 x 645 cm
(Szépművészeti Múzeum 137)

A szakirodalomban Unger festményének előképeként eddig csupán Krafft csataképe merült fel, amelyet utóbbi egy háromrészes mű egyik darabjaként festett a Nemzeti Múzeum számára. (Szőkely 1998, 64; a képről: Telesko 2006, 380–383.) A Zrínyi-festmény kompozíciós mintája Rubens *Amazonok csatája* című képe volt. (Frodl-Schneemann 1984, 69.) Krafft — aki sok más magyar művészre is hatott — Unger műve esetében is fontos inspirációs forrást jelenthetett, de biztosan nem az egyetlen. A török háborúk, amelyekben Magyarország az Oszmán Birodalommal szemben Európa védőbástyájának szerepét játszotta, a korszak művészetében igen kedvelt témának számítottak, eredetileg a Habsburg uralkodók nagyságának és hatalmának bemutatását szolgálták. (Telesko 2006, 33, 380–383.) Krafft saját képéhez Joseph von Hormayr báró írásaiból meríthetett további inspirációt, amely szerint a műnek Magyarország és a Habsburg-ház közti megbonthatatlan kapcsolatra kellett emlékeztetnie és ezáltal a nacionalizmust csírájában elfojtania. (Vancsa 1973, 148.) A festményt a közönség és a művészek is nagyra értékelték és egy másik nazarénus művész is mintának tekintette. Karl Stürmer *Einsturz der Innbrücke bei Mühldorf während der Schlacht gegen die Böhmen 1258* című képe (1829 előtt) nemcsak hasonló jelenetet ábrázol, hanem szabályosan számtalan részletet is átvett Kraffttól. (Uo.) A tömeg- és csatajelenetek sem voltak idegenek a nazarénusoktól. Ludwig Vogel *Die Heimkehr der Eidgenossen nach der Schlacht am Morgarten* (1821) címen festett képet, és Julius Schnorr von Carolsfeldnek (1794–1872), aki egykor Kraffttal együtt járt Rómában, (AKL: Krafft, Johann Peter) a müncheni királyi palota számára készített freskósorozatában szintén szerepeltek csatajelenetek. (Katalógus Drezda 1999) Kupelwieser is Krafft festményét tekintette mintának azokhoz a freskókhoz, amelyeket a bécsi Herrengasséban álló egykori alsó-ausztriai helytartósági palota márványtermébe festett (1848–50, Palais Niederösterreich, vö. Telesko 2006, 272–280.), bár ő, az akkoriban már a „történesek gyűjtőpontjának” számító München hatása alatt, a részleteket alaposabban kidolgozta. (Vancsa 1973, 76; Grewe 2007)

Igaz ugyan, hogy a török háborúkkal, sőt Győr visszafoglalásával és az azt irányító hadvezérekkel már Hans von Aachen (1552–1615) is foglalkozott, (AKL: Aachen, Hans von) Unger közvetlen előképeit és inspirációs forrásait azonban inkább XIX. századi művek jelentették. A török háborúkat Krafft mellett Moritz von Schwind is feldolgozta egy rajzon, amelyet aztán Josef Kriehuber (1800–1876) litografált, (vö. Katalógus Budapest 2000, 531.) (6. kép) de említhető Leander Russ (1809–1864) *Sturm der Türken auf die Löwelbastei 1683* című képe (Vancsa 1973, 75.), Johann Nepomuk Hoechle (1790–1835) *Szene aus einer Türken Schlacht*¹⁵ című festménye, továbbá azok az ábrázolások, amelyeket Johann Nepomuk Geiger (1805–1880) készített Anton Ziegler osztrák történelemről szóló 1839-es kiadványához. (Ziegler 1839; vö. Geiger 1861, 84–86.) A győri festmény vonatkozásában a fiatal Ungerre, mestere, Kupelwieser is bizonyosan erős hatást gyakorolt. Kupelwieser festészete — bár késő nazarénus volt — részben Krafft hatása alatt állt, de inspirációt merített különböző kortárs forrásokból, így — akárcsak Russ és Hoechle — Ziegler illusztrációiból, továbbá a müncheni királyi palota



6. kép

Moritz von Schwind – Joseph Kriehuber: Zrínyi kirohanása, litográfia, 1835 körül
(Weigmann 1906 alapján)

és a római Casino Massimo nazarénum freskóiból is, és ezeket a hatásokat egybeelvasztva alakította ki saját művészetét. (Vancsa 1973, 77.)

Az Unger-kép irodalmi forrása a történetíró Mailáth Jánosnak a győri ostromról a bécsi *Der Wanderer* folyóiratban megjelent leírása lehetett. (Mailáth 1817) Emellett azonban valószínűsíthető, hogy Unger Haffner Károly *Győr visszavétele*, vagy *Győrnek újbóli meghódítása* című és 1839. június 10-én V. Ferdinánd király jelenlétében Győrben bemutatott színdarabjából további tematikai inspirációt merített.¹⁶ Ezt a benyomást erősíti, hogy Unger festett egy az alábbiakban részletesen tárgyalandó képet Szent István királyról is. A Szent Istvánról szóló és Beethoven által megzenésített *A magyarok első jótévője* című Kotzebue-darabot 1839. június 14-én szintén a király jelenlétében mutatta be a győri színház. Az előadás előtt a közönség a Haydn által megzenésített császári himnuszt énekelte. (Fried 2013, 118f; Lám 1935, 32.) Mivel Unger óraképének egy részlete mögött is irodalmi-zenei inspiráció fedezhető fel, ebben az esetben sem lehet szó véletlenről. Ezzel együtt az ábrázolt téma hangsúlyosan helyi vonatkozása, amely az esemény és a győri városkép ábrázolásának részleteiben is megmutatkozik, szokatlannak számít — bár kétségtelen, hogy a helyi vonatkozású művészet a nazarénumok programjában is szerepelt.

Vajk megkeresztelése

Unger Alajosnak van egy másik műve, amely a Magyarországon *patrona Hungariae*-ként tisztelt Szűzanya fenti ábrázolásával tematikai összefüggést mutat. (Vö. Klimó 2003, 96.) Egy nagyalakú festményről van szó, amely Vajk, a későbbi I. István király, megkeresztelését ábrázolja (olaj, vászon, 130 x 180 cm, 1842, magántulajdon),¹⁷ akit fiával, Imrével és Gellért csanádi püspökkel együtt VII. Gergely pápa 1083. augusztus 20-án avatott szentté. (Bogyay 1976, 20f.) Szent István számára a Mária-kultusz különleges jelentőségű volt, hiszen az uralkodó Szűz Mária, továbbá Szent György és Szent Márton segítségének tulajdonította ellenfele, Kopány legyőzését. Ez a különleges tisztelet jutott kifejezésre abban, hogy az ország legfontosabb templomait, így a győri székesegyházat is, Szűz Máriának szentelték. (Klaniczay 200, 138.)

István apja, Géza fejedelem törekvéseit beteljesítve vált a magyar állam megalapítójává: „Karoling mintájú egyházszervezetet épített ki, legyőzte az ellenálló törzsi vezetőket és az országot a keresztény Nyugathoz csatolta. A császár és a pápa beleegyezésével foglalta el a királyi méltóságot, amikor 1000 karácsonyán a II. Szilveszter pápa által küldött és Magyarországon ereklyeként tisztelt koronával királlyá koronázták.” (LChI: Stephan von Ungarn)

Ez esetben is felvetődik a kérdés, mennyiben beszélhetünk nazarénus ihletésű műről? Az első támpontot maga a kép témája nyújthatja.

A történeti festészet művészettörténeti és társadalomtörténeti vonatkozásban egyaránt a XIX. századi művészet egyik meghatározó műfaja volt. (Fastert 2000, 9.) Egyrészt a reneszánsz óta a legrangosabbnak számított a retorikán alapuló műfaji hierarchiában, (uo.) másrészt új jelentőségre tett szert a nemzeti érzés feltámasztásában, a patriotizmus és nacionalizmus eszméinek megfogalmazásában. A nazarénusok voltak az első olyan festők, akik különös figyelemmel fordultak a történelem felé, és a klasszicista ideáltól eltávolodva a mitológiai hősök helyett immár történelmi, elsősorban középkori, illetve reneszánsz hősöket örökítettek meg.¹⁸ (Uo. 12f, 31, 40.) Grewe (2009, 46.) megállapítása szerint a nazarénusok a történelem megszállottjai („obsessed with history”) voltak, ami Unger Alajos több ismert művén is tetten érhető. A történelmi festészet XIX. század eleji felértékelődésében ugyanakkor a Szent Német-Római Birodalom 1804-es megszűnését és az Osztrák Császárság 1806-os alapítását követően a Habsburg-hatalom legitimációs törekvései is közrejátszottak. (Telesko 2006, 20–23, 329–383.)

A müncheni királyi palota császártermei számára készített, Habsburg Rudolfot, Barbarossa Frigyes és Nagy Károlyt „egyedi módon ábrázoló” — a második világháborúban elpusztult, így csupán kartonokról ismert — freskók, amelyeket I. Lajos király megbízásából Julius Schnorr von Carolsfeld festett 1835 és 1842 között, kiváló példák arra, milyen jelentőséggel bírt a középkor a nazarénusok számára. (Fastert 2000, 14; Katalógus Drezda 1999)

A középkor iránti érdeklődés előzményei a XVIII. század közepéig nyúlnak vissza, egyik előfutára Johann Gottfried von Herder volt, aki „nagy visszhangot kiváltva az elsők között hívta fel a figyelmet arra, hogy egy nép nemzeti öntudatra ébredésében és emancipációjában a nyelvnek, irodalomnak és kultúrának kiemelkedő jelentősége van”. (Fastert 2000, 232f.)¹⁹ A középkor felé fordulás ugyanakkor a felvilágosodás kritikája is volt egyben.

Unger Alajostól — szemben más nazarénusokkal — sajnos nem ismerünk semmilyen önvallomást, amely segítségünkre lehetne a Vajk-kép céljának, szándékának és keletkezési körülményeinek felderítésében. Elképzelhető, hogy a festmény egy oltárkép vagy esetleg egy freskó előtanulmányaként készült, de biztosan ezt sem állíthatjuk. Nincs más lehetőség, mint hogy a képet *per se* elemezzük, meghatározzuk lehetséges inspirációs forrásait és összehasonlítsuk más, elsősorban nazarénus művekkel. Ebben a vonatkozásban érdemes utalni a családi háttérre is, hiszen a festő pap bátyja, Unger Károly, kezdetben Sztankovits János püspök, majd 1857–1867 között a már említett Simor János munkatársaként, püspöki írnokként és levéltárnokként dolgozott Győrben. Valószínűnek tartjuk, hogy Unger Alajos valószínű kérdésekben és a *Vajk megkeresztelése* című kép készítése során is nagyban támaszkodhatott bátyja tanácsaira.

A festmény, bár egyetlen darabból áll, a középkori szárnyasoltárok, illetve *po-liptichonok* kompozíciós elveinek emlékét őrzi, amennyiben több különböző időpontban játszódó zsánerszerű jelenetet, illetve epizódot ábrázol.²⁰ A kép középmezéjében Vajk megkeresztelése látható, a szertartást Adalbert püspök végzi, de nem keresztelő medence fölött, ahogy annak idején történnie kellett, hanem anélkül, vagyis úgy, ahogy az a XIV. századtól szokásban volt. (LChI: Stephan von Ungarn; LMA: Stephan I. d. Hl.; ÖHL: Stephan I. von Ungarn.) Vajk arca feltűnő hasonlóságot mutat Kriehuber *Magyar Vezérek, Hertzegek és Királyok képekben* című kiadványának Moritz von Schwind rajza után készült, Szent Istvánt ábrázoló litográfiájával. (Weigmann 1906, 33.) (7. kép) Ez a sorozat tehát bizonyára Unger számára is fontos inspirációs forrást jelentett.

A minden valószínűség szerint 974 körül — ahogy arról a középkori legendák is beszámolnak —, még gyermekként megkeresztelt István a képen felnőtt férfiként térdel a főpap előtt. (Vö. Silagi 1976, 166, 4. lábjegyzet; a Vajk megkeresztelésének időpontjával kapcsolatos vitáról Sinkó 2000, 20, 16. lábjegyzet.) Hasonlóan ábrázolta Krisztus megkeresztelését Piero della Francesca (1448–50, National Gallery, London) (8. kép), illetve Perugino freskója (1482 körül, Vatikán, Sixtus-kápolna), miáltal Szent István az Unger-képen Krisztus erényes örökösévé (*christomimesis*) magasztosul. Az oltárfüggönyön olvasható zoltáridézet ugyanakkor, amely gyakran tűnik fel a keresztes hadjáratokkal összefüggésben, Szent Istvánt mintegy előkeresztessé avatja. (Purkis 2008, 181.) Az első keresztes hadjáratra Szent István évszázadában került sor és uralkodása alatt ő nyitotta meg újra a dunai szentföldi zarándokutat, amelyen később a keresztesek is biztonságosan juthattak el Jeruzsálembe. (HDC: Hun-



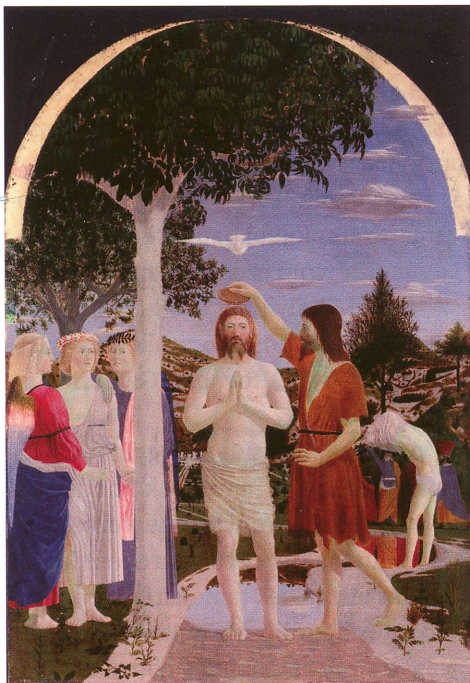
7. kép

Moritz von Schwind: Szent István király, 1824
(Weigmann 1906 alapján)

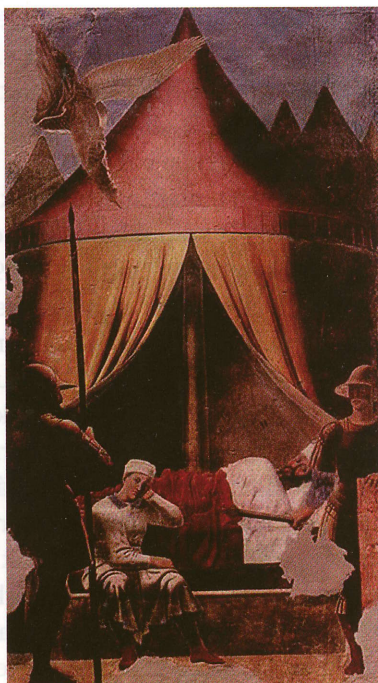
gary) A *Legenda Aurea*ban is szereplő Szent Kereszt legenda szintén a keresztesek témájához kapcsolódik, (Aronberg Lavin 1990, 99.; ÖHL: Tag der Kreuzfindung) amennyiben keresztyén lovagokkal és uralkodókkal biztosított szimbolikus kapcsolatot, (Uo. 114.) akárcsak Szent István és a magyar királyság esetében, amelynek hatalmát szintén a kereszt szimbolizálta.²¹

A kép felső középrészét lehatároló függönyön egy latin²² — és nem magyar — zsol-táridézet olvasható: *Beata gens cuius est Dominus Deus ejus; populus quem elegit in hæreditatem sibi.*²³ (Vö. Skovgard-Petersen 2001, 24f.) A verset Unger valószínűleg Fessler Ignác Aurélnak németül és német szellemben írt, de inkább egy történelmi regényhez, semmint modern történelmi munkához hasonlítható *Gemälde aus den alten Zeiten der Hungarn: Die drey großen Könige* című könyvéből, annak a Szent István legendát feldolgozó részéből vette át²⁴ — latin fordításban. (Fessler 1809, 47f.) 1843/44-ig Magyarországon legalábbis részben a latin volt a közigazgatás és a tudomány nyelve, (Klimó 2003, 30f.)²⁵ s így ezt — ahogy arról még lesz szó — olyan utalásként értelmezzük, amely a festmény ideológiai-politikai interpretációjában segítségünkre lehet.

Szöveg és kép összekapcsolásával Unger a nazarénus művészetre jellemző jelentésrögzítés eszközét alkalmazza (*anchorage*), amely azonban úgy nyújt támpontot a kép interpretálásához, hogy közben nem szünteti meg teljesen annak többértelműségét. (Grewe 2009, 147f.)



8. kép
Piero della Francesca: Krisztus megkeresztelése,
tempera, fa, 1448–1450
(National Gallery, London)



9. kép
Piero della Francesca: Konstantin álma, freskó,
1452–1456
(San Francesco bazilika, Arezzo)

A keresztelési jelenet feletti képrészen egy álomjelenet látható. A kompozíciót tekintve Piero della Francesca (1415–1492) *Konstantin álma* című freskójára emlékeztet, amely a *Szent Kereszt* freskóciklus részeként az arezzói San Francesco templomban látható (9. kép). A történelmi álmok megfestésének sorát folytatva a késő nazarénum Moritz von Schwind is festett álomjeleneteket (*Der Traum des Gefangenen*, 1836, Neue Pinakothek, München; *Der Traum des Erwin von Steinbach*, 1853, Galerie Schack, München). Unger álomjelenete Géza nagyfejedelemet ábrázolja, akinek megjelenik Szent István diakónus, fiának későbbi védőszentje. Az isteni akaratot közvetítő álomban a szent közli Gézával, hogy fia fog születni — amit a képen egy csecsemő szimbolizál — és, hogy ez a fiú lesz Magyarország apostoli királya — amit a képen egy a Szent Koronától jól láthatóan különböző korona²⁶ szimbolizál. Az egyszerűen csipkézett koronához hasonló egy I. Ferdinánd magyar és cseh királyt ábrázoló 1702. évi rézmetszeten találunk.²⁷

A Vajk-kép háttérben a magyar királyság eredeztetésének két egymással szembenálló hagyománya jelenik meg. Jobb oldalon a magyar törzsek hagyományos viseletű lovas tagjai és a párdubőrbe öltözött, fehér lovon lovagló Árpád fejedelem az Árpádokat reprezentálják. Ez az a hagyomány, amelyet Anonymus a *Gesta Ungarorum*-ban már 1200 körül rögzített. (Farkas 1931, 122.; Ötvös 2013, 4–6.)

A rex justus, a *miles Christi* és a térítő király, a *Christianiser king* ábrázolása, az egyház és a világi „uralkodók” közt a XI. századot jellemző investitúraharc felidézése a XIX. század első felében, amikor a liberalizmus mintegy új „vallásként” a kereszténység ellenfeleként lépett fel, egyházpolitikai jelentéssel bírt. (Klaniczay 2002, 134–136.) A kép bal oldalán a Habsburg-házat a kétfejű sas szimbolizálja.

Szent István témája már a barokkban is kedvelt volt, Unger Alajos szülővárosában, Győrben is számtalan feldolgozása ismert templomokban és egyéb helyeken. (Vö. Székely 2000; Galavics 2009) Az István-motívum ezen felül megjelenik a XIX. század eleji magyar művészetben Hesz János Mihálynak (1768–1833 után) az esztergomi főszékesegyház számára festett képén (1825), az osztrák művészetben Karl Russnál (1779–1843), (Wunderlich 2010, 145.) továbbá Geigernél is. (AKL: Geiger, Peter Johann Nepomuk)

A festményen Szent István és környezete körül csoportosulva magyar főúri ruházatot viselő férfiak,²⁸ illetve egyházi személyek láthatók, utóbbiak minden bizonnyal az ország keresztény hitre térítésére és Szent István egyházszerzésére, a püspökségek, kolostorok és plébániák alapítására utalnak és egyúttal a Szent István feleségével, Gizellával az országba érkezett bajor szerzetesek támogatását hangsúlyozzák. Különösen feltűnő a keresztapa, Theodatus figurája, aki miközben a kezét védencén tartja, a kép szemlélőjére tekint. Nagyon valószínű, hogy ebben az esetben Unger Alajos önarcképéről van szó. A nazarénus művészekre különösen jellemző volt, hogy magukat, illetve közeli művésztársaikat is megfestették. A legismertebb példa Pforr, aki *Habsburg Rudolf bevonulása Bázélbe* (Der Einzug Kaiser Rudolfs von Habsburg in Basel, 1808–10) (10. kép) című képén festette meg saját magát vagy Overbeck portréja saját magáról és barátairól a *Krisztus bevonulása Jeruzsálembé* (Einzug Christi in Jerusalem, 1808–1824) című festményének háttérében.²⁹ A szemlélőre irányzott tekintet révén a néző az események közvetlen résztvevőjévé válik, amit az Unger-kép esetében az ábrázolás központi perspektívája is erősít.

Unger kortársai közül még egy személyt sikerült azonosítani a képen. A férfi, aki jobb oldalt a miseeszközöket tartja, valószínűleg Leopold Kupelwieser, akiről egy egészen hasonló portét ismerünk (ÖNB).

A kép bal alsó részén egy pompás díszmagyarba öltözött nőalak, illetve egy hermelines uralkodó áll. Nem világos, hogy pontosan kikről van szó, ami megfelel a nazarénus művészetet jellemző többértelműségnek: lehetnek Vajk szülei, Géza és Sarolta³⁰ vagy későbbi felesége, Gizella bajor hercegnő és testvére, Henrik, a későbbi császár, vagy esetleg III. Ottó, aki Hesz említett képén is látható. (Grewé 2009, 314.)

A képet világitó színei³¹ és a kompozíciós törések is a nazarénus tradícióhoz kötik, (uo. 36f.) és egyértelmű az oltártáblák vagy freskók szentek élete ábrázolásaival való hasonlóság is. Ugyanakkor sok olyan alak jelenik meg a képen, amelyeknek analógiáival játékkártyákon találkozhatunk. Ezen — ahogy arról még lesz szó — Unger Alajos pályafutásának ismeretében nincs mit csodálkozni, de a naza-



10. kép

Franz Pforr: Habsburg Rudolf bevonulása Bázélbe
(Der Einzug Kaiser Rudolfs von Habsburg in Basel), 1808–1810
olaj, vászon, 90 x 119 cm, (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main)

rénus művészet és a populáris (ipar)művészet között egyébként is szoros kapcsolatok mutathatók ki.³² (lásd alább) Mindent összevetve megállapíthatjuk, hogy egy realista elemekkel átszőtt — mint amilyen Árpád alakja a kép jobb oldalán —, idealizált ábrázolásról van szó.

Az „egyes középkori fejedelmek és uralkodók újrafelfedezése” Habsburg Rudolffal vette kezdetét, (Fastert 2000, 43.) mivel „a festők a Habsburgban az istenfélő uralkodóról kialakított ideáljuk megtestesülését látták. Úgy tűnt számukra, uralkodása idején megvalósult trón és oltár példaértékű szövetsége.” (Uo. 52.) Véleményünk szerint ugyanez az elgondolás motiválta Unger Vajk-képét is.

Az osztrák festészet a múlt felidőzésben Hormayrre támaszkodott. (Uo. 69.) Bécsben megjelentetett különféle sorozatait, az *Osztrák Plutarchosra* (Österreichischer Plutarch, 1807–1820), illetve a Mednyánszky Alajossal (1784–1844) közösen kiadott *Taschenbuch für die Vaterländische Geschichte* (1811–1848) egyfajta téma-újjteményként szolgáltak a hazafias művészek számára. (Uo. 103.) Schnorr-ra a müncheni királyi palota számára készített freskóciklus festése során Eduard Maria Lichnowski (1789–1845) *A Habsburg ház története* (Geschichte des Hauses Habs-

burg, 1836–1844) című munkája is erősen hatott, bár leginkább az *Osztrák Plutarchosra* támaszkodott. (Uo. 69.) Hormayr műve inspirálta August von Kotzebue-t is a Szent Istvánról szóló *Magyarok első jótevője* című ünnepi darabjának megírására. A színmű ősbemutatójára 1812 februárjában a pesti német színház ünnepélyes megnyitóján Habsburg József főherceg, nádor jelenlétében került sor. (Mathew 2013, 30.) Mivel Unger Alajos óráképe is irodalmi és zenei forrásokra támaszkodik, és mivel a nazarénusok a romantika szellemében különös figyelmet szenteltek a költészetnek és a zenének, bátran feltételezhetjük, hogy Unger Alajos ebből a színműből is merített inspirációt. Ahogy arról már volt szó, a Kotzebue-darabot, akár csak a Győr visszafoglalásáról szólót Győrben 1839-ben az uralkodó jelenlétében is előadták. (Lám 1935, 31.) Érdemes tehát feltenni a kérdést, hogy Unger Vajk-festménye nem tekinthető-e konzervatív és alapvetően császárhű manifesztumnak, amely a Hormayr-i tradíció szellemében Szent István és a Habsburgok között igyekezett szimbolikus kapcsolatot teremteni?

A festmény egy sor nazarénus festménnyel, illetve azok előképeivel mutat hasonlóságot, így például Pforr már említett *Habsburg Rudolf bevonulása Bázélbe* című festményével (10. kép) és Raffaello *Athéni iskola* című freskójával (1510 körül, vatikáni stancák, ez az előképe Overbeck második világháborúban elpusztult *Krisztus bevonulása Jeruzsálambe* című képének, illetve Overbeck *Der Triumph der Religion in den Künsten* című képével (1829–40, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main). A Pforr életművével mutatkozó párhuzamok különösen a vallási és ideológiai összefonódások miatt érdekesek. Pforr ugyanis azért választotta a XIII. században élt Habsburg Rudolf motívumát, mert a rendkívül istenfélőnek tartott gróf a XIX. században a Napóleonnal szembeni német függetlenségi törekvések jelképévé vált. Rudolf ugyanakkor különleges szerepet játszott a *pietas austriaca* dinasztikus koncepciójában, amely szerint Isten a Habsburg családot történelmi tettei miatt a katolikus egyház és a Szent Római Birodalom védelmezőjévé választotta. (Grewe 2009, 47f.) A mélyen vallásos Rudolfnak a kereszt (*fiducia in crucem*) és különösen az oltáriszentség iránti ájtatosságáról több legenda is tanúskodik. Az egyik történet szerint a gróf átengedi lovát egy papnak, aki kezében az oltáriszentséggel egy haldoklóhoz igyekszik. A tiszteletnek ez a megnyilvánulása, a *pietas eucharistica* alapozta meg az uralkodóház szentségét. (Uo. a *pietas eucharistica*ról, a Habsburg uralkodók és a Szent Kereszt tisztelet kapcsolatáról vö. Coreth 2004, 13–36.)

Véleményünk szerint a Vajk-kép kontextuális összefüggésbe hozható Pforr *Habsburg Rudolf bevonulása Bázélbe* című képével, amely a XIX. századi német festészet első valódi történeti témájú festménye, s mint ilyen jelentős hatást gyakorolt. (Vancsa 1973, 23.) Pforrnak ráadásul van egy másik olajképe, amely Rudolfot és a papot ábrázolja (*Rudolf von Habsburg und der Priester*, 1809–10, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main) (11. kép). A Rudolf-legenda a XIX. századi osztrák művészet egyik legkedveltebb toposza volt.³³ (Uo. 185.) A történet, amely Friedrich Schiller *Habsburg grófja* című 1803/1804-es balladájában nyerte el az évszázad



11. kép

Franz Pfaff: Habsburg Rudolf és a pap (Rudolf von Habsburg und der Priester), 1809–1810
olaj, vászon, 45,5 x 54,5 cm, (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main)

egészét meghatározó formáját, az uralkodóház ősatyjának apoteózisát és ezáltal a Habsburg uralkodók hatalmának a protestánsokkal szembeni legitimálását szolgálta. A legendának a Szent Német-Római Birodalom megszűnése és az Osztrák Császárság egyidejű születése adott politikai aktualitást, és ennek megfelelően Hormayr is folyamatosan a téma feldolgozását szorgalmazta.³⁴ (Uo. 186.) A téma jelentőségére jellemző, hogy bár már Rubenst is foglalkoztatta, Vancsa (uo. 187.) szerint „a XIX. századi osztrák történeti festészetben ez volt a téma,” amelyet gyakorlatilag a korszak minden rangosabb festője feldolgozott, ami persze egyúttal az effajta „hivatalos” festészet erős politikai szerepét is jelzi. A Rudolf-legendáknak ugyan voltak bizonyos XVI. és XVII. századi feldolgozásai, de a XIX. században vált a Habsburg-propaganda részévé, amikor a hatalmi legitimáció miatt felértékelődött vallás és politika kapcsolata.³⁵ Ez pedig leleplezi a XIX. századi történeti festészet jellegzetességeit is, amely tehát „a politikai aktualitást keresi, a kifejezés szentimentális fokozására törekszik és a történelmi személyiséget a történelmileg meghatározó pillanatban saját környezetében igyekszik ábrázolni.” (Uo. 188.) Mindez érvényesnek tűnik az Unger-féle Vajk-kép esetében is.

A nazarénusok megpróbálták Metternich rendszerével kiegyezni és igyekeztek kifejezésre juttatni a császári ház iránti hűségüket. Ennek megfelelően többen felelevenítették a Rudolf-témát (Pforr, Wintergerst és Sutter), vagy legalábbis foglalkoztak vele, amint azt Overbeck esete mutatja. (Vancsa 1973, 23; Gleis 74f, 95–96; Fastert 2000, 43–106.) Kupelwieser a *Rudolf Habsburg ergreift das Kreuz* című 1838-as akvarelljén azt a jelenetet ábrázolja, amikor Rudolf 1273-as királlyá választásakor nem a jogarért, hanem a keresztért nyúlt (ÖNB).³⁶ (Telesko 2006, 267.) Más festők is, akik ugyan nem voltak nazarénusok, de szoros kapcsolatban álltak velük, foglalkoztak Rudolf-fal, így Russ, Petter és Krafft. (Fastert 2000, 105; Telesko 2006, 255–312.) Amint azt a fent említett müncheni freskók példája mutatja, a nazarénusok a későbbiekben sok más középkori uralkodót is megfestettek. Unger Alajos műve tematikailag ebbe a sorba illeszkedik, ugyanakkor mégis ritkaságzámba megy.

A Vajk-kép kapcsán az is Pforr és a bécsi nazarénusok befolyására enged következtetni, hogy bizonyos részletekben Albrecht Dürer hatása is feltételezhető, még akkor is, ha a német késő romantika szellemének megfelelően az ábrázolás lényegesen részletgazdagabb.³⁷ A lovagok páncélzatát részben tollak díszítik akárcsak Pforrnál, és előképeiket olyan fa- és rézmetszeteken kereshetjük, mint Albrecht Dürer *A lovag, a halál és az ördög* című képe vagy Daniel Chodowiecki (1726–1801) munkái, (Fastert 2000, 72f.; Vancsa 1973, 23.) de lehetséges, hogy Unger fegyverraktárait is tanulmányozott, ahogy azt Pforr és Schnorr is tették.³⁸ (Fastert 2000, 97.)

Az új történeti festészet tehát a történeti források és a történelem alapos tanulmányozását feltételezte, ennek ellenére nem autentikus, hanem inkább „utalásokkal teli szimbolikus ábrázolásmódról” beszélhetünk. (Uo. 73f.) A sokkal inkább történelmi pontosságra törekvő Schnorr esetében sem lehet a történeti fogalmát Leopold Ranke *wie es eigentlich gewesen* felfogásával azonosítani. (Vö. uo. 99.) Unger Alajosnál sem volt ez másképp, aki tanítómestere, Kupelwieser szellemében a XIX. századi történeti festészet idealista és realista irányzata középútként alakította ki művészeti felfogását. (Vancsa 1973, 157.) Így például Árpád a párducbőrrel úgy hat, mintha autentikus rekonstrukció lenne, a kép másik oldalán ábrázolt Habsburg kétfejű sast ezzel szemben csak a XV. század második negyedétől használták, ahogy az Julius Schnorr von Carolsfeldnek köszönhetően 1835 augusztusa óta közismert volt. (Fastert 2000, 95.)

***Pietas habsburgica, pietas hungarica* és a hungarus-tudat képi megfogalmazása**

A Vajk-festmény és a Rudolf-képek közti kapcsolatoknak egy további szintje is felfedezhető: a Habsburg vallásosság, a *pietas austriaca*, illetve *habsburgica* megjelenítései. (Coreth 2004; Ducreux 2011.) Habsburg Rudolf és a pap legendájában, ahogy a jámbor és nagylelkű uralkodó lova átengedésével kifejezésre juttatja tiszteletét az ostyát vivő pappal szemben, a *pietas eucharisticára*, az Oltáriszentség tisz-

teletére helyeződik a hangsúly. A sajátos Habsburg vallásosság további formáit a *fidelitas in crucem Christi* (keresztisztelet, a Szentháromság tisztelete), a *pietas Mariana* (Mária-tisztelet) és bizonyos szentek, így Szent Lipót, Szent Vencel és a magyar Szent István tisztelete alkották. A *casa d'Austria* vallásosságának különleges formái egy erősen szimbolikus rendszerré álltak össze, amely különösen az után vált meghatározóvá, hogy II. Ferdinánd — akinek keresztjére az Unger-féle Vajk-kép oltárán található utalás — 1620-ban győzelmet aratott a fehérhegyi csatában és megkezdődött Ausztria, Csehország, Morvaország, Szilézia és a glatzi grófság rekatolizációja. (Uo. 280.) A XVII. században a Habsburg-ház személyes és dinasztikus vallásossága meghatározott szertartásokból és körmenetekből álló nyilvános vallási rítussá alakult, amely egy új hatalmi ideológia és ezáltal egy különleges, teológiai alapú államraison és állami misztika alapjává vált. (Uo. 277, 279.) Az isteni kegyelemre való hivatkozás ekkortól a Habsburgok hatalmi igényeit szolgálta.

Unger Vajk-képe és a Habsburgok közötti összefüggéseket bizonyítja Malfèrnek (2011) a bécsi Breitenseeben álló templom üvegablak-ciklusáról írt elemzése. Ott ugyanis Habsburg Rudolf mellett többek között Szent István király, továbbá Nagy Konstantin, Szent Vencel és Szent Lipót ábrázolása is megjelenik. Ezek alapján az sem tűnik véletlennek, hogy Unger Alajos Piero della Francesca freskóciklusát választotta mintának, amelyben Konstantin álma és a Szent Kereszt legenda is szerepel.

A Mária- és szent tisztelet Magyarországon fontos szerepet játszott, de nem csak azért, mert a Habsburgok a rekatolizáció idején és politikai okokból különleges szerepet szántak a *pietas Marianának* és a dinasztikus szenteknek. Emellett ugyanis a középkori eredetű magyarországi kultuszokat is támogatták, a Szűzanyának, mint az ország védőszentjének (*patrona Hungariae*) tiszteletét és a Szent Korona eszmét, tehát a Mária-kultuszt és az Árpád-házi szentek, István, Imre és László ezzel összefonódott kultuszát. (Tüskés 2003, 23.) Ezek beépültek a törökellenes és ellenreformációs, majd a nemzeties-dinasztikus eszmerendszerbe, hogy aztán majd a XVIII. század végén új antidinasztikus vonást öltsenek magukra. (Uo.)

A *pietas habsburgica* regionális párhuzamainak a kutatás ezidáig csak kevés figyelmet szentelt, (Ducreux 2011, 280f.) pedig a Vajk-kép jogosan értelmezhető a *pietas hungarica* manifesztációjaként, amely a nemzeti történeti-dinasztikus hagyományokra épülő, a bécsi *pietas austriacával* párhuzamosan fejlődő és a XVII. század második felében a saját királyok tiszteletében testet öltő helyi-nemzeti identitás hangsúlyozásával azal versengő narratívaként jelent meg. (Uo. 282.) Rudolf érényei, az isteni kegyelem és a *christomimesis* ellenére az Árpád-házi királyoknak a Habsburgokkal szemben volt egy kikezdetetlen előnyük: közvetlenül szent vérből származtak (*beata stirps*). (Uo. 286.) A Habsburgok hatalmuk helyi legitimálása érdekében ezért is igyekeztek származásukat koronaországai régi királyaira visszavezetni, számtalan írás dicsőítette a cseh Szent Vencelt és a magyar Szent Istvánt, illetve Szent Lászlót is. (Uo. 281f.) Ez magyarázhatja azt is, hogy Unger a *Vajk megkeresztelése* mellett már említett, 1846-ban a pesti műegyletben kiállított festményén Szent László király témáját is feldolgozta.³⁹

A Coreth (2004) szerint a *pietas austriaca* a Habsburg uralkodói erények eredetéről és a Habsburg hatalom legitimációjáról szóló diskurzus kiterjesztése. Az a tény, hogy a koronaországok régi királyai nemcsak egyeduralkodók, hanem szentek is voltak, erősítette tiszteletüket, ugyanakkor megakadályozta, hogy a Habsburg-birodalomban egyetlen történelmi uralkodó testesíthesse meg a birodalom politikai identitását. (Ducreux 2011, 302.) Szent István ma Magyarország nemzeti szentje és valószínűleg a legjelentősebb magyarországi szent. De vajon hogyan látta a képet a *period eye* (Baxandall 1988) szűrőjén át a kortárs szemlélő is? Milyen politikai jelentést hordozhatott a kép abban a korszakban, amikor a birodalomban többirányú lojalitások és identitások éltek egymás mellett? (Telesko 2006, 24–26.)

Szent Istvánnak Mária Terézia által újjáélesztett kultusza a XIX. században jelentősen átalakult, (Klimó 2003, 92–130.) de a reformkorban még messze volt mai jelentésétől. (Uo. 94–109.) Annak ellenére, hogy a Tudományos Gyűjteményben elkezdődött élettörténetének alaposabb kutatása, (Csécs 2000) Habsburg-múltja és a katolikus egyházhoz kötöttsége miatt Szent István a liberális mozgalom számára nem válhatott identitásteremtő személyiséggé. (Klimó 2003, 99.) Gróf Széchenyi István éppúgy, mint a történész Fessler Ignác Aurél elég rosszakat írtak róla, csak a liberális történész, Horváth Mihály (1809–1878) püspök szállt síkra valamivel jobb megítélése mellett. Összességében akkoriban nagyon is vitatott történelmi személyiség volt. (Uo.) Unger Alajos mindezek ellenére valószínűleg azért is állt pozitívabban Szent Istvánhoz, mert a győri egyházmegye mellett számtalan kolostor — többek között apja, Géza megkezdett munkáját folytatva a Győr mellett fekvő pannonhalmi apátság — és mindezek mellett az esztergomi érseki székhely megalapítása is a nevéhez fűződik. (LChI: Stephan I. von Ungarn; LMA: Stephan I. d. Hl. és az ott megadott irodalom.)

A Szent Jobb hagyományos tiszteletéhez kapcsolódó budai körmenetet 1819-ben József nádor alakította át, (Klimó 2003, 100; a körmenet eredetére: uo. 94–109) de a szertartás még ezt követően sem nemzeti, hanem városi-rendi keretek között és nem a hercegprímás, hanem csupán alacsonyabb rangú egyházi személyiségek vezetésével zajlott. (Uo. 100; a körmenet eredetére uo. 94–109.) Első alkalommal az 1848-as nemzeti mozgalom emelte az augusztus 20-i Szent István ünnepet a nemzeti függetlenség jelképévé, (Uo. 93, 101.) igazi változás azonban csak az 1850-es évektől következett be, miután a magyar elitek szembesültek a nemzetiségi mozgalmak fenyegetésével. Szent István Nyugat felé fordulását, Horváth Mihályt követve ekkortól jelentős civilizatorikus teljesítményként értékelték, amely immár a magyarságnak a szláv népekkel szembeni fölényét bizonyította. (Uo. 100.) Ez is hozzájárult ahhoz, hogy a hercegprímás és általában a magyar arisztokrácia is belátta, hogy a nemzeti és a konzervatív gondolat összegyeztethető. (Uo. 93.): Klimó szerint „[a]mikor a császárság az 1855. évi konkordátumban előírnyozta, hogy a magyar püspököket a lajtántúliakkal egyenrangúvá teszi, ami a magyar hercegprímás különleges jogait veszélyeztette, az addig Habsburg-barátnak

tartott főpap a nemzeti mozgalom felé fordult, anélkül persze, hogy annak liberális irányát magáévá tette volna. Hasonló jelenségek figyelhetők meg a magyar arisztokrácia más képviselőinél is, akik felismerték, hogy egyszerre lehetnek konzervatívok és nemzetiek.”

Lehetséges, hogy a Vajk-kép ennek az irányzatnak egy nagyon korai manifestációja? A Szent Jobb körmenet a kormányzat részéről mindenestre csak 1860-tól nyert általános elismerést. (Uo. 94.) Mindent egybevetve tartalmi szempontból inkább egy konzervatív festményről van szó, ami ugyan különösnek hat, de egyik jellemzője a nazarénus műveknek.

Az egyházi körökön kívül Szent István király a német nyelvű lakosság körében is népszerű volt. A német nyelvű irodalom nem a honfoglaló Árpádban, hanem Szent István királyban és Mátyás királyban látta a magyar történelem meghatározó alakjait, (Varga 2013, 144.) ami további magyarizációt ad Unger Alajos témaválasztására.

A festményen latinul, a soknemzetiségű Magyar Királyság régi *lingua franca*-ján olvasható a zsoltáridézet. A nyelvválasztás, akár csak a szöveghelynek a nemzetre vonatkoztatottsága alapján a kép arra a régi koncepcióra utalhat, amely az államot az önmagát a honfoglalóktól eredeztető magyar nemességgel azonosítja. (Farkas 1931, 129; Varga 2013, 145.) A Szent Korona ebben az összefüggésben „a nemzet mint leszármazási közösség hatalmát és a nemességnek azt a jogát [szimbolizálja], hogy a hatalmat az uralkodótól bármikor visszaveheti.” Erre épült a magyar nemesség hagyományos nemzettudata a XIII–XIV. századtól a XIX. századig, (Uo. 145.) és Unger festményén is ez a felfogás jelenik meg.

A reformkori liberálisok nemzetfelfogásában ezzel szemben a nyelv játszott központi szerepet, (Farkas 1931, 100f.) a nemzetet a nyelvvel azonosították. Ez a liberális értelmezés azonban szembenállt a magyar városok német polgárságának *hungarus*-tudatával. A városi németek azonosultak a magyar állammal és idegenben magukat *hungarus*-nak mondták, a megnevezés alatt Magyarország lakóit érve. Az anyanyelv ebből a szempontból számukra másodlagos jelentőségű volt. (Uo. 130.)

Hormayr báró dinasztikus patriotizmusával szemben tehát, amely a közös hazát a Habsburg birodalomban igyekezett láttatni, a magyarországi városi németek hazafogalma szűkebb volt, és korántsem hordozott a magyarsággal szemben ellenséges jelentést. (Uo. 131.) Unger képe tehát inkább konzervatív álláspontot testesít meg, amely a korabeli Magyarországon ekkor már periférikusnak számított — különösen, hogy ebben az időben már az Unger család is elindult az asszimiláció útján. Úgy tűnik azonban, Győrben a német nyelvű értelmiségi elit körében létezett a *hungarus*-tudatnak egy helyi olvasata. Legalábbis ennek a felfogásnak látszik megfelelni az egykori német nyelvű helyi lap, a *Das Vaterland* elnevezése és politikai orientációja. (Szilágyi 2004, 179f.) Néhány magyar származású értelmiségi, így Mednyánszky Alajos, Mailáth János, Rummy Károly György is kitartott a *hungarus*-tudat mellett.⁴⁰ (Varga 2013, 147, 149.)

A reformkori politikai helyzet rendkívül összetett volt. (Evans 2001, 299.) A mérsékelt liberalizmus és Széchenyi Istvánnak az 1840-es években elfoglalt konzervatívabb álláspontja, illetve az akkori konzervatívokkal kötött szövetsége jelöli ki azt a politikai irányt, amelynek felfogása a nyelvkérdés ellenére valószínűleg nem teljesen összeegyeztethetetlen az Unger-féle festmény felfogásával. (Vö. Barany 1968, 102.) Unger Alajos, aki 1848-ban legalábbis egy rövid ideig a nemzet-őrségnél szolgált, sok más korabeli győrihez hasonlóan, konzervatív hagyományok és liberális áramlatok között ingadozott. A két dinasztíának, a Habsburgoknak és az Árpádoknak a festmény felső részében kódolt szembeállítását, ezt a kettős vonzódást látszik kifejezésre juttatni. Egy olyan feszültséget, amely a forradalomig egyre csak erősödött. (Vö. Lám 1928, 87–111, aki Ecker János naplója nyomán leírja az egyes családokon belüli vitákat és konkrét személyek átfordulását.)

Nem zárható ki tehát, hogy a kép egyaránt szólt a katolikus, mérsékelt liberálisokhoz és egyes arisztokratákhoz. Unger Alajos patriotizmusa egyfajta képi állásfoglalás a magyar művészet születése idején. Egy az ország számára felettébb nehéz időszakban, amelyben széles körben terjedt a magyar nemzet kikerülhetetlen pusztulását jövendölő, pesszimista, herderi gondolat. (Farkas 1931, 111, 128f.)

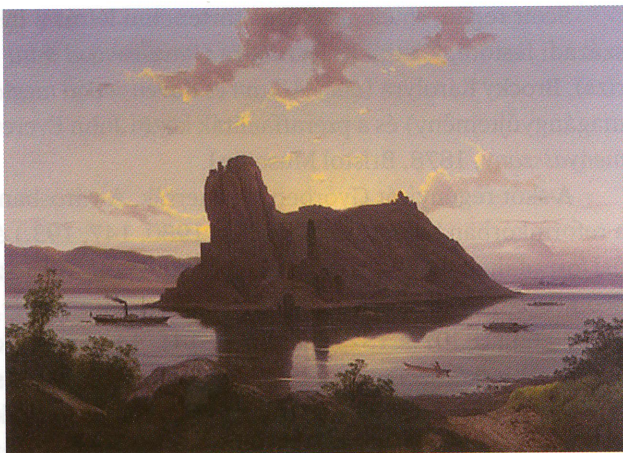
Nagyon bonyolult, csaknem feloldhatatlan helyzet volt, amely időzített bombaként ketyegett és végül szükségszerűen Magyarország katasztrófájába torkollott, ez a feszültség jut kifejezésre a következő festményen, a biedermeier óraképen.

Órakép velencei vedutával

Unger Alajos óraképe (olaj, fémlemez, kb. 70 x 100 cm, j.j.l. A. Unger pinx. 847. magántulajdon) egy a képet hordozó fémlemezről, illetve egy cinkkel kiveret, díszített aranykeretből áll, amelyhez egy masszív körtefadoboz⁴¹ kapcsolódik. Ez utóbbi rejti az óraművet és annak a bécsi Anton Olbrichnak az órajátékát, aki a prágai Rebnitz mellett a hasonló alkotások legjelentősebb mestere volt a XIX. században. (Mészáros 2010, 111f.) A képen egy tornyot díszítő óra minden egész és fél órában játszott el egy dalt. A szerzőséget egyértelműsítő szignó Unger Alajost a harmadik név szerint ismert magyarországi óraképfestővé avatja. (Uo. 109.) Órás festményeket a XVIII. század óta készítettek, (uo.) de a XIX. században váltak igazán közkedveltté és népszerűségük jóval a biedermeier után is megmaradt. Simor Jánosnak is volt egy ilyen órája,⁴² és érdekes módon létezik olyan órakép is, amely Habsburg Rudolf és a pap legendáját ábrázolja.⁴³

A képpel Unger minden bizonnyal egykori velencei útjára is utalni akart. Első látásra úgy tűnik, az ábrázolás nem sokban különbözik a Samuel Prout (1783–1852) akvarelljei után készült Velence-metszetektől, csak hogy Prout Ungerrel szemben realiztikus jelenetet festett meg. Unger képén balra a háttérben, a Canale Grande partján a város egyik ismert jelképe, a barokk stílusú Santa Maria della Salute templom látható. A látvány az Arsenale felől tárul fel. A késő romantikus felfogásnak megfelelően a kép rend-

kívül gondosan formált és részletgazdag, különösen a templom bal hátsó részén fedezhető fel számtalan, a középkori *illuminációkhoz* hasonlóan, nagytű alatt, aprólékos pontossággal megfestett részlet — Moritz von Schwindtől is ismerünk hasonlót. (Bénézit 2006: Schwind, Moritz von) Az ég komor, mintha vihar készülődne, a fényhatás Hofbauer János *Dévény vára* című képére (12. kép) emlékeztet. Ezt a képet Hofbauer 1830



12. kép

Hofbauer János: *Dévény vára*, 1830 körül
olaj, vászon, 73,5 x 100 cm, (Magyar Nemzeti Galéria FK8020)

körül, vagyis nagyjából abban az időben festette, amikor Unger Alajos a tanítványa volt. A borús hangulat ugyanakkor illeszkedik a Lord Byron által megalapozott Velence-toposzhoz, a romlottság városához. (Doody 2007, 28.)

Ebben az esetben is idealizált ábrázolásról van szó: elől a kép közepén turbános alakok láthatók, amelyek minden bizonnyal azokra a török háborúkra utalnak, amelyek emlékezete összekapcsolja Velencét és Magyarországot, bár csak egyik epizódját jelentik a két országot összekötő történelemnek. A turbános alakoktól jobbra egy XIX. századi öltözetű férfi gondolat húz partra, a romlásba tartó utazás szimbólumát. A tőle jobbra álló csoportosulás férfi tagjai barokk öltözetet, a nők az 1840-es évek divatos ruháit hordják. Az egyik nő fehér ruhát visel, amely egy akkoriban modernül öltözött menyasszonyt sejtet — hiszen a fehér menyasszonyi ruhák csak az empire idején jöttek divatba (MKL: Brautkleidung) — és egyben ez adja a kulcsot a kép megfejtéséhez.

A ruha mellett a dallamjáték nyújt egyértelmű segítséget a divatlapok és színházi jelmezek illusztrációi alapján, vagy legalábbis azok hatása alatt megfestett társaság azonosításához. Az egyik dallam részlet Gaetano Donizetti *Lammermoori Lucia* című operájának hárfaszólójából. Az 1835-ben írt opera már saját korában hatalmas sikert aratott és máig egyike a legnépszerűbb operáknak. A zenemű alapjául Sir Walter Scottnak (1771–1832) a *Waverly Novels* regénysorozatban (1814–1831) megjelent,⁴⁴ a XVIII. század eleji Skóciában játszódó és a Dalrymple család igaz történetét feldolgozó *A lammermoori menyasszony* című regénye (1819, illetve 1830) szolgált.⁴⁵ (Gamerschlag 1978) A skót Scott, aki a történelmi regény egyik úttörőjének számít, a XIX. század első felének egyik legnépszerűbb európai regényírója volt, mára azonban — hiába próbálta Lukács György az 1950-es évektől feléleszteni a kultuszát (Lukács 1955) — igencsak feledésbe merült. Egyedül az ifjúsági klasszikusnak számító *Ivanhoe* című műve mondható szélesebb körben ismertnek.

Scott regényeinek aprólékos történelmi leírásai inspirálóan hatottak több XIX. századi festőre, köztük Delacroix-ra (*Ravenswood mint önarckép*, 1821, Louvre, Párizs), Brocky Károlyra (*Lucy Ashton és Ravenswood meglátogatják a vak Alice-t*, 1843, magángyűjtemény) és a preraffaeliták közül John Everett Millais-re (*A lammermoori menyasszony*, 1878, Bristol Museum).

A skót regényíró Győrben is ismerték. A városban a *Lammermoori Luciát* már a reformkorban bemutatták, (Balázs 1980, 147, 193.) és játszották az 1848. márciusi forradalmat követő napokban is. (Lám 1928, 70f.) Széchenyi István is jól ismerte Scott regényeit, nemcsak a naplóiban tesz róluk említést, hanem elismeréssel ír róluk a *Hitelben* (1830) is. (Szaffner 2006, 141, 144.) Rajta kívül más nemesek is nagyra értékelték a skót szerzőt. Az 1820-as években a főnemesség körében Bécsben és Pest-Budán elterjedt szórakozásnak számítottak az élőképek (*tableaux vivants*): a társaság jelmezbe öltözött tagjai közkedvelt regények jeleneteit elevenítették meg néma pózokban. A későbbiekben, az órákép keletkezése idején, ez a szórakozási forma már a művelt középrétegeket is meghódította. (Uo. 141.) Az 1830-as, 1840-es évek Magyarországon, ahogy az a korabeli sajtóból, naplóból és levelekből kiderül, jól kellett ismerni Scott műveit, ha valaki részt akart venni a középrétegek társasági életében, és ha érteni akarta a magyar irodalmat. (Uo. 141, 146.)

Scott nagy hatással volt a Kisfaludy Károly körül csoportosuló Aurora kör tagjaira — köztük Toldyra, Vörösmartyra, Kölcseyre és Bajzára —, és ezáltal az 1830-as években született magyar prózára, mindenekelőtt Kisfaludy elbeszéléseire, de hatott Jósika Miklósrá, Eötvös József, Kemény Zsigmondra, Gyulai Pálra és Jókai Móra is. Toldy 1828-ban egy Scott-mű fordítását is elhatározta. (Uo. 139f., 146, 150, 156.)

Walter Scott regényei a magyar nemzettudat fejlődésében is különösen fontos szerepet játszottak. (Uo. 138.) A Scott-féle patriotizmus magával ragadta a magyar nemességet és a feltörekvő polgárságot, többen Skóciába is elutaztak és utazási élményeiket írásban is megjelentették. (Uo. 141.)

Velence 1798–1805 között, majd a napóleoni háborúkat és a francia megszállást követően 1814–1866 között a Habsburg-birodalomhoz tartozott. Az osztrák uralmat elnyomatásként megélt Velencének és a magyar liberálisok egy részének függetlenségi törekvéseire, illetve a múlt közös törökellenes háborúira történő utalások és nem utolsósorban az órákép és Scott regényvilága közötti kapcsolatok alapján úgy véljük, hogy a naivnak ható, Joseph von Führich⁴⁶ vagy Moritz von Schwind stílusához közel álló, meseszerűen romantikus felszín nem egyszerű zsánerképet, hanem késő romantikus jelképművészetet rejt. (Scholl 2007) Ezt a sejtést erősíti, hogy sok más órákép is hordoz politikai üzenetet. (Mészáros 2010) A magyar romantika művészetéből is ismert nemzeti konnotációjú tájak és helyszínek ábrázolása — ilyen Hofbauer műve, a *Dévény vára* —, akárcsak a fennkölt, vagy a fekete romantika. (Veszprémi 2010, 164f.) Unger óráképe mindkettőt magában hordozza,⁴⁷ ugyanakkor a politikai radikalizálódás időszakában a haza más kontextusban jelenik meg, mint amit a családi portré esetében láttunk. Az óráképen a jegyospár ugyanis a patriotizmusra ref-

lektál, amennyiben azt a korabeli gondolatot idézi, amelyben a haza, mint „a szeretett nő” jelenik meg, „a menyasszony és vőlegény, illetve a férj és feleség közti szerelem ideálja a hazafi és a haza kapcsolatára vetítődik ki”. (Hagemann 2006, 144.) Úgy tűnik azonban, Unger ebben az esetben egy a Vajk-fesményhez képest eltérő politikai irányt akart kifejezni, bár hogy mennyiben beszélhetünk radikális politikai fordulatról, az a mű keletkezésére vonatkozó források hiányában nem tisztázható.⁴⁸ A komor hangulatú képen megjelenített epizód azonban mintha már 1847-ben azt üzenné, hogy Magyarország tragikus eseményeknek néz elébe: a Scott-regény története szerint az Edgar Master of Ravenswoodba szerelmes Lucy Ashtont intrikus anyja, Lady Ashton,⁴⁹ akarata ellenére, fondorlattal, a vak Alice jóslatai segítségével, de valójában politikai okokból kényszeríti férjhez Francis Laird of Bucklawhoz. Lucy csalódottságában a nászéjszakán egy törrel súlyosan megsebesíti férjét, aki túléli a sérülést, az asszony azonban nem sokkal később meghal. A regény utal Shakespeare *Velencei kalmárjára* is, amelyben a menyasszonyt nem kérdezik meg, hogy egyetért-e a vőlegény kiválasztásával.

Összegezve az órákép meseszerűen romantikus stílusban készült, hasonlóan Joseph von Führich vagy Moritz von Schwind képeihez és az óráképen látható alakok, részben Unger más műveihez hasonlóan, igencsak hasonlítanak a játékkártyákról ismert figurákra. Tekintetbe véve a családi háttérrel ez bizonyosan nem véletlen, különösen, hogy azokban az időkben a Scott műveinek szereplőivel díszített tarokk-kártyák is népszerűek voltak. (Mann 1990, 93.) De hogyan is kapcsolódik a nazarénus művészet az iparművészethez?

Unger Alajos festő és kártyafestő, avagy a nazarénus művészet és az iparművészet kapcsolata

A nazarénus művészet alapvetően intellektuális beállítottságú volt, mégis szoros kapcsolatok fűzték az iparművészethez. A legjobb minőségű nazarénus művek másolatban kegyképként terjedtek, ami vitathatatlanul hozzájárult a nazarénus művészet negatív megítéléséhez. A nazarénusokat ugyanakkor éppen ez különbözteti meg a francia akadémiától vagy a modern művészetkritikától, ők ugyanis nem tettek különbséget elit és népi művészet között, a legkülönbözőbb hordozókra dolgoztak és széles közönséghez szóltak. (Grewe 2009, 16.)

Julius Schnorr von Carolsfeld például készített egy képes *Bibliát* (1860), amely világszerte sikeres kiadványként a tömegek ízlését is befolyásolta, továbbá tervezett egy bibliai jelenetekkel díszített kártyajátékot is. (Wunderlich 2012, 273.) A nazarénus művészet és az iparművészet közti kapcsolatok fenti példái mellett nincs mit csodálkozni azon, hogy Unger Alajos legalább egy óráképet festett és kártyajátékokat is készített. Az Ungerek az 1840-es években az általa tervezett, magyar figurákkal és jelenetekkel díszített kártyalapoknak köszönhették széles körű ismertségüket. (Vö. uo. 268.)

Unger Alajos eredetileg valószínűleg kártyafestőnek készült, és ahogy az a *Das Vaterland* 1844. évi híradásából kiderül, minden bizonnyal ő tervezte az Unger család színvonalas játékkártyáit: „A *Pannonia* 22. számának Feuilletonja hozza azt az örömteli hírt, hogy a pozsonyi Jäger úr olyan magyar whist-kártyát gyárt, amelynek figurái Magyarország királyainak és hőseinek valódi portréit mintázzák és minden egyes ász egy-egy történelmi jelenetet ábrázol. Nem hallgathatjuk el, hogy Győrben Unger Math. úr tehetséges fiai segítségével már három éve készít rajzokat 'nemzeti duplakártyákhoz', melyeket rézbe metszenek. A figurák Magyarország ködbe vesző múltjának királyait, hercegeit és híres hadvezéreit ábrázolják, az ászok pedig a négy évszakot, illetve a nemzeti élet azokra jellemző tevékenységeit jelenítik meg. Hogy előbbieke hiteles portrék, azért nem kezeskedhetünk, hiszen László, Geyza stb. királyok udvari festőinek munkáit, ha nem a mongolok, akkor valószínűleg a kurucok vagy a törökök elpusztították. Egyebekben azonban biztosan állíthatjuk, hogy ezek a játékkártyák környékünkön méltó elismerésre találtak és az alkotások érdemesek a hazai kártya barátainak figyelmére.”⁵⁰

Ifjabb Unger Mátyás a *Das Vaterland* 1845. évi 21. számának 4. oldalán „extrafinom honi tarokk-kártyát”, illetve „extrafinom honi királywhist kártyákat” hirdet. 1846-ban az első győri ipari kiállításon „különösen szépen tervezett és készített magyar öltözetű játékkártyáiért, amelyek minőségüket tekintve az ország bármely hasonló termékével versenyre kelnek”, dicsérő oklevelet kapott. (Wunderlich 2010, 147.) Valószínűnek tartjuk, hogy ezeket a kártyákat mind Unger Alajos tervezte. A családi vállalkozásban játszott fontos szerepe kifejezésre jut a bemutatott családi portrén is, amelyen az asztalon fekvő rajzmappa utal az általa végzett munkára. Ezért küldték már 1833-ban a bécsi akadémia rajziskolájába, valószínűleg azzal a konkrét céllal, hogy a mestervizsgára felkészüljön. Hogy a vizsgát letette-e, nem tudjuk, hiszen ugyanebben az évben már a győri nemzeti rajziskolában folytatta a tanulmányait, (Székely 2011, 300f.) de tény, hogy az Unger-kártyákat rézbe metsző soproni kártyafestő, Koller János is a bécsi akadémián sajtátította el a rézmetszés technikáját. (Wunderlich 2012, 273f.) Unger Alajos azonban Bécsben inkább a művészet iránt kezdett érdeklődni, a család pedig felismerte, hogy üzleti szempontból is hasznos lehet egy családi kártyatervező. Így miután öccse, Mátyás betöltötte a 12. életévét, és mint tanonc elkezdett a műhelyben dolgozni, Alajosnak 1836-ban megengedték, hogy beiratkozzon a bécsi akadémiára Kupelwieser tanítványai közé.

A fenti *Das Vaterland* idézet alapján tehát nagy bizonyossággal Unger Alajost tartjuk az Unger-féle játékkártyák mesterének. Ez azért sem meglepő, hiszen az eddigi elemzés már bemutatta, hogy „az irodalom, a művészet és a történelem a XIX. században nem választhatók el egymástól”. (Katalógus Leinfelden-Echterdingen 1987, 130.) Sok népszerű történet vált „balladák, színdarabok, novellák, vagy akár történelemkönyvek, illetve festmény, rajz vagy fametszet témájává. A múlt tudományos rekonstrukcióját és a jövőre vonatkozó politikai elképzeléseket egyaránt a romantikus művészet és irodalom középkori életről megrajzolt képe határozta meg.” (Uo.)

Ausztriában és Magyarországon akkoriban nem csupán Walter Scott-motívumok jelentek meg a játékkártyákon, hanem színdarabok szereplői is. (Uo.) Az Unger család a helyi sajtóban tájékoztatott arról, hogy új színházi whist-kártyáik a közeljövőben is kaphatók lesznek. (Das Vaterland 1845/21, 4.) Más gyártóktól ismertek olyan kártyák, amelyek a Kunsthistorisches Museumban őrzött képek motívumait használták fel, például Rubens képeihez fordultak mintáért vagy Dürer *Mindenszentek* képéről kölcsönöztek pikk királyt. (Katalógus Leinfelden-Echterdingen 1987, 131f.) „Színház és galéria azok a források, amelyekből a kártyakészítő historizáló ötleteit meríti. Közben folyamatosan térnek át olyan figurákra, amelyeknek nem voltak múzeumi előképek.” (Uo. 132.) Ebből is látszik, milyen fontos volt a művészi igényű tervezés a kártyafestők versenyképessége szempontjából, és hogy ezért Unger Alajos korai halála nemcsak emberileg jelentett nagy tragédiát.

Unger késő nazarénus és Leopold Kupelwieser tanítványa volt, de mit jelent ez pontosan művészete, illetve annak recepciója szempontjából?

A Lukács szövetségtől a késő nazarénusokig és késő romantikusokig: a XIX. század egyik legfontosabb és legnagyobb hatású művészeti irányzatának felemelkedése és hanyatlása⁵¹

Az utóbbi évtizedekben, különösen az 1970-es évek óta a nazarénus művészet egyre erősödő átértékelése zajlik. A folyamat kezdetét Keith Andrews 1964-es alapműve, (Andrews 1964.) folytatását pedig kiállítások és az azokhoz kapcsolódó publikációk jelzik.⁵² Bár a nazarénus művészet a XIX. század egyik vezető német művészeti irányzata volt, az átértékelés ellenére Németországban még mindig inkább negatív érzések kapcsolódnak hozzá: sokan még mindig nem ismerik fel, „milyen alapvető jelentősége volt a nazarénusoknak a XIX. század művészettörténetében”. (Katalógus Mainz 2012, hátsó borító.)

Tény, hogy „az újnémet vallásos-hazafias művészetnek” Németországban már a kezdetektől sok kritikusa akadt, köztük Johann Wolfgang von Goethe is. (Suhr 2012, 13; a művészeti formáról szóló vitához vö. Büttner 1983.) Sokan érezték úgy, hogy „ez a művészet túl vérszegény, túl intellektuális és egyszerűen túlságosan vallásos”, (Grewe 2009, 9.) mások számára a sík, rajzszerű festőstílus volt idegen. (Gossmann 2003.) Az idők során azonban a nazarénus művészet megítélése alapvetően megváltozott, legkésőbb a XX. század elején elkezdtek „giccsnak” és a rossz ízlés megtestesülésének tartani. De vajon mi állt az akkori átértékelés mögött és mit jelent mindez Unger Alajos életműve szempontjából? Ennek megértéséhez először is a nazarénus művészet keletkezéstörténetét kell megvizsgáljunk. Olyan vallásos-romantikus művészetről, a biedermeier művészet egyik különleges irányzatáról van szó, amelynek ideológiai gyökerei a német és a bécsi romantikában keresendők, és amelyet 1809-ben a magukat Lukács testvéreknek nevező festők indítottak el.

Röviden összefoglalva a nazarénus művészet romantikus, lényegében — ha nem kizárólagosan — római katolikus, nemzeti és a látszat ellenére intellektuális művészeti stílusként határozható meg. (Vö. Andrews 1964; Gossmann 2003; Grewe

2009; Katalógus Frankfurt 1977; 2005; Katalógus Mainz 2012; Katalógus Róma 1981; von Einem 1978; Schindler 1982; Bachleitner 1976, hogy csak a legfontosabb nazarénusokról szóló műveket említsük.) A nazarénusok elsősorban oltárképeik és freskóik révén váltak ismertté, utóbbi technikáját éppen ők élesztették újjá. Hatásuk érvényesült Németország és az egykori Habsburg-birodalom területén, ahogy azt például Unger Alajos tanárának, Leopold Kupelwiesernek a kalocsai és pécsi főoltárokon látható *patrona Hungariae* ábrázolásai is mutatják. (AKL: Kupelwieser, Leopold)

Unger Alajossal egy időben járt az akadémiára Eduard von Engerth (1818–1897), aki pályája kezdetén szintén a nazarénusok követője volt. (Engerth 1994, 7.) A nazarénusok ismertebb képviselői közé tartozik továbbá Unger két másik akadémiai diáktársa, a később Rómában élő magyar származású Szoldatits Ferenc (1820–1916) és Franz Josef Dobiaschofsky (1818–1867), aki később egy ideig a bécsi akadémián is tanított. Simor János győri püspöksége idején (1857–1867) őt hívta meg a székesegyház renoválására. (AKL: Dobiaschofsky, Franz, Joseph)

Simor Jánost különösen megérintette Unger Alajos környezetének, elsősorban Kupelwiesernek, Führichnek és Dobiaschofskynak a művészete, amint arról az Esztergomi Keresztény Múzeum számára megszerzett képek tanúskodnak. (Sallay 2011, 106.) „Sok egyházi gyűjtőre tett mély benyomást a nazarénus művészet, amelyre egyházi körökben általában mint a korai itáliai festészet tiszta keresztény szellemének örökösére és közvetlen folytatására tekintettek.” (Uo. 105.) Nagyra értékelt egyes nazarénus művészeket vagy műveket a kulturtörténész Ipolyi Arnold püspök is. (Uo. 111–114.)

A Lukács testvérek voltak a művészettörténet első kivonulói: mind a hatan, Konrad Hottinger (1788–1828), Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Joseph Sutter (1781–1866), Ludwig Vogel, Joseph Wintergerst (1783–1867) a bécsi képzőművészeti akadémia hallgatói voltak, (Suhr 2012, 113.) amely a XIX. század elején Heinrich Friedrich Füger (1751–1818) vezetése alatt a német nyelvterület meghatározó művészeti akadémiajának számított,⁵³ (Kislinger 2006, 296.) a Habsburg-birodalomban pedig az egyetlen ilyen intézmény volt. (Az akadémia történetére lásd Mai 2010 és az ott megadott irodalmat.) A csoport neve Szent Lukácsra, a középkori festőcéhek védőszentjére utal. (Suhr 2012, 13.) A hat Lukács testvér elégedetlen volt a bécsi akadémiai képzéssel, mert azt túlságosan kézműves jellegűnek és mechanikusnak tartották, és mert „a szívnek, léleknek és érzésnek, a tulajdonképpeni teremtő erőnek nem szenteltek elég figyelmet.” (Büttner 1980, 65f.) A csoport már 1810-ben Rómába indult, és Wilhelm Heinrich Wackenroder és Ludwig Tieck *Egy művészetkedvelő szerzetes vallomásai* (1796) című művétől inspirálva eleinte a Villa Maltában, majd két évig a San' Isidoro kolostorban közösségben éltek és dolgoztak. (Uo. 14, Fastert 2000, 32–37.) „Szövetségükre úgy tekintettek, mint egy rendre, mint egy szerzetesi jellegű testvériségre”, (Suhr 2012, 13.) amely aztán „egy évtizeden át működő európai kihatású avantgárd mozgalommá vált”. (Uo. 14.) A csoport példaképei a korai reneszánsz itáliai festők voltak, különösen Raffaello,⁵⁴ továbbá Dürer, aki az említett két

szerzőnél, Wackenrodernél és Tiecknél is különleges szerepet játszott. Utóbbi *Franz Sternbald vándorlásai* (1798) című műve egy Dürer-tanítvány itáliai utazását meséli el. A nazarénusok hosszú hajuk és Krisztushoz hasonló ruhájuk után kapták az *i Nazareni* gúnynevet, amelyből az irányzat elnevezése ered.⁵⁵ (A nazarénus szó eredetéhez lásd Kislinger 2006, 296, 4. lábjegyzet.) A csoport 1818-as felbomlása után a megnevezés átöröklődött az első nazarénusokhoz közel álló művészekre is.⁵⁶

Pffor 1812-es halálát követően csatlakozott a római csoportosuláshoz Peter von Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld és Philipp Veit (1793–1877), akik közül Cornelius Overbeck mellett a nazarénusok legfontosabb személyiségévé vált. (Fastert 2000, 37.) A Lukács testvérek nézeteinek meghatározó elemét a művészet és a vallás, illetve az érzelem viszonya képezte, számukra az erény⁵⁷ és az igazság voltak a központi értékek, amelyek „a művész műveiben tükröződő hitelességét szolgálták”. (Uo. 38f.) Mintaként csak azt fogadták el, amely „a művésszel, a korssal, amelyben él, és a nemzettel, amelyhez tartozott, belső kapcsolatban állt”, amely megfelelt a művész érzéseinek és szíve sugalmazásainak. (Uo. 39f.) Rómában a nazarénusok különösen a Casa Bartholdy (1816/17) és a Casino Massimo freskóival (1819–1830) szereztek hírnevet maguknak. (ÖL: Nazarener)

Josef Sutter volt az egyetlen a Lukács testvérek közül, aki az 1810-es években még egy ideig Bécsben maradt és ott sikeresen toborzott új követőket: Friedrich Schlegel két mostohafiát, Johannes (1790–1854) és a már említett Philipp Veitet, a frankfurti Städelinstitut későbbi igazgatóját, továbbá Franz Durnwaldert, Johann Christoph Ristet és Johann Evangelist Scheffert, Leonhardsdorf lovagját (1795–1822), akit korai halála ellenére ma a legjelentősebb osztrák romantikusként tartanak számon. (Pffanner 2000, 28.)

Julius Schnorr von Carolsfeld és Ferdinand Olivier később az osztrák fővárosba visszatérve folytatták munkájukat, Bécs mellett azonban Prágában, Münchenben, Düsseldorfban és Rómában is kialakultak nazarénus művészeti központok.⁵⁸ (Uo. 27.) Münchenben, Frankfurtban és Düsseldorfban néhány tanári kinevezést is kaptak és számtalan tanítványt gyűjtöttek maguk köré. (Suhr 2012, 14.)

Bécsben is kialakult a nazarénusok egy ifjabb generációja, akikre azonban több más művész, köztük a tájképfestő Joseph Anton Koch (1768–1839) is hatással volt. Közéjük tartozott Leopold Kupelwieser is, (Pffanner 2000, 28f.) aki barátságban volt Moritz von Schwinddel és leginkább portréfestőként szerzett magának hírnevet, többek között annak köszönhetően, hogy Schubert körében mozgott és egy festményen megörökítette a schubertianusokat. Kupelwieser a nazarénus művészet továbbfejlesztőjeként „az irodalmi-zenei-művészi stílus” megalapítójának számít (Herbert Schindler). Kupelwieser volt Unger Alajos legfontosabb mestere a bécsi akadémián, de tanítványai közé tartozott még Eduard von Steinle (1810–1886), aki a majna-frankfurti Städelinstitutban később a történeti festészet tanára volt, Eduard von Engerth, Franz Joseph Dobiaschofsky, August von Pettenkofen (1822–1889) és sokan mások.⁵⁹

A nazarénusok szoros kapcsolatban álltak a romantika német és bécsi képviselőivel, akiknek nemcsak a nazarénus művészetre volt tartós hatásuk, hanem a magyar romantikára is, annak ellenére, hogy utóbbi a mintának tartott angol és német korai romantikától eltérő úton fejlődött. (Vö. Farkas 1931; Varga 2013, 142f.) A romantika európai összefüggései Unger Alajos életművének megértése szempontjából is lényegesek, hiszen művészete a bécsi és a pesti központú magyar romantika mágneses terében bontakozott ki. Az alábbiakban e két pólus jellemzőit, illetve legfontosabb szereplőit és ezeknek az osztrák, illetve magyar művészetre gyakorolt hatását vázoljuk fel.

A bécsi romantika kezdete 1800-ra tehető és a német romantikusok ottani letelepedésével hozható összefüggésbe. 1808-ban August Wilhelm Schlegel Bécsben tartott előadásokat a német művészetről és irodalomról, majd példáját a bécsi kongresszus után 1815-től mások is követték.⁶⁰ (Aspalter et al. 2006, 7f, 12f.) Bécsbe az vonzotta őket, hogy „Ausztriában a katolikus nagyhatalmat látták, egy olyan feudális államot, amelynek társadalmát elkerülték a forradalmi megrázkódtatások”. (Uo. 49.) Mindezek ellenére Bécsben a romantika számtalan kritikával is találkozhattak, akik korántsem osztották nézeteiket. Végző soron idegenek voltak, akik — bár sokan közülük az igaz hithez való visszatérés jegyében áttértek a katolikus vallásra (Saurer 2006, 234.) — eredendően abban a protestáns kultúrában nevelkedtek, amelyet „írás, könyv és folyóirat tudományos intellektualizmusa jellemezett, a kritika és az értelmezés elve hatott át”. A Bécsbe érkezett romantikusok így rövidesen a „kultúrák háborújában” találták magukat. (Aspalter et al. 2006, 8.) Az ottani kulturális közeget még mindig erősen a barokk tradíció határozta meg, amelyben a reprezentáció, a rituálé, a látvány iránti rajongás és a népies szórakozás dominált. Az első avantgarde tehát „az évszázados premodern népi kultúra megkésett szellemével találkozott össze”. (Uo.) Idegenségük révén azonban egyúttal jelentős szereplőivé váltak a bécsi kulturális életnek, folyóiratok és szalonok váltak jellemző kulturális „médiумаikká;” politikai, intellektuális és esztétikai szempontból ugyanakkor eltérő nézetek és érdeklődések keresztüzébe, az egyházellenes jozefinista késő felvilágosodás és a forradalom- és Napóleon-ellenes osztrák keresztény konzervativizmus közötti ütközőzónába kerültek. (Uo. 9f.) Mély vallásosságuk, „miszticizmusuk”, „rajongásuk” és „római orientációjuk” Bécsben megütöztetést keltett, és „a jozefinista szellemű kormányzat családottan figyelte tevékenységüket”. (Saurer 2006, 254.)

Bécsben élt — legalábbis egy ideig — a romantikusok közül a már említett August Wilhelm Schlegel mellett annak testvére, Friedrich Schlegel — akiről a nazarénusokkal összefüggésben már volt szó — és felesége, Dorothea, az említett Veit testvérpár anyja. Ide sorolhatók további írók, művészek, tudósok, filozófusok, és papok, köztük Zacharias Werner, Joseph von Eichendorff, Friedrich Gentz, Adam Müller, Mme de Staël, Ludwig Tieck, Clemens Brentano,⁶¹ Matthäus és Heinrich Joseph Collin, akiknek műveit Schubert és Beethoven zenésítette meg, Clemens Maria Hofbauer, a redemptorista pap,⁶² Nikolaus Lenau és barátja, Anastasius Grün, Jo-

seph Christian v. Zedlitz, Ferdinand Raimund, Jacob Grimm, a *Deutsches Wörterbuch* szerzője, Wilhelm von Humboldt és Adam Müller. Őket találták a nazarénusok Bécsben, ezekben a körökben mozgott Overbeck felesége, Nina Hartl is. (Aspalter – Tantner 2006, 57, 41. lábjegyzet; Feuchtmüller 1968, 46f, továbbá ÖBL az oszt-rák személyek vonatkozásában.)

A bécsi romantikusok nazarénus és más művészekkel, illetve Magyarországgal és a magyar romantikával is kapcsolatban álltak. A Schlegel testvérek kapcsolatban álltak — Joseph Sutter és az említett Veit testvérek mellett — néhány már említett romantikussal és másokkal, így Clemens von Brentanóval, Joseph von Eichendorffal, Theodor Körnerrel, Zacharias Wernerrel, Wilhelm von Humboldttal és feleségével, Caroline-nal, Karl Jakob Theodor Leybolddal, Gottlob Friedrich Steinkopffal, Friedrich és Ferdinand Olivier-vel és August von Klinkowströmmel, aki bár nazarénus volt, Philipp Otto Rungéval is barátságban volt. (Pfanner 2000, 28.) 1814 és 1818 között létezett továbbá „egy másik romantikus törzsgárda” Ferdinand Olivier körül. Az Olivier családnak a bécsi Wiedenben nagy lakása volt, s itt a gróf Károlyi-féle kertben, az egykori Althan palotában tartották összejöveteleiket. (Feuchtmüller 1968, 48.)

Szalón és irodalom jelenti a kapcsolódási felületet Unger Alajos tanárához, Leopold Kupelwieserhez és általában a nazarénus művészethez is. Kupelwieser bejáratos volt a Schubert-körbe és tagja volt az *Unsinnsgesellschaft*nak, (Steblin 1998.) Franz von Schoberrel és Franz Schuberttel együtt alkották a „költői-zenei-festői triumvirátust”.⁶³ (Feuchtmüller 1968, 49.) Gróf Széchenyi Ferenc eljárt a Hofbauer körbe és levelezésben állt Dorothea Schlegellel. (Aspalter – Tantner 2006, 71.) Schubert, ahogy Ludwig van Beethoven és Pyrker János László is, bejáratos volt Karoline Pichler szalonjába, amely akkoriban Hormayr báró jelenlétének köszönhetően „a lojális, Napóleon-ellenes agitációs központok egyike volt”.⁶⁴ (Uo. Robert 1933.)

Kupelwieser is tagja volt annak az 1826-ban szerveződött vallásos-romantikus bécsi társaságnak, amelynek a Schuberttel és Schwinddel is barátságban álló Franz von Bruchmann volt a központi figurája. (Feuchtmüller 1968, 50.) A Bruchmann-szalón tagjai vallásos műveket olvastak és vitattak meg, majd később együtt hívták életre a *Severinusverein zur Förderung christlichen Kunststrebens im Kaiserstaate* nevű társaságot. (Uo. 51.) Ferdinand Olivier, Ludwig Schnorr, Johann Mathias Ranftl (1804–1854), Moritz von Schwind, Kupelwieser és más festők találkoztak Karl Russnál, a Belvedere galéria kusztosánál is, ahol együtt olvasták a romantikus irodalmat, mint például Tieck és Achim von Arnim műveit és művészeti alkotásokról, mint például Cornelius és Overbeck műveiről vitatkoztak. (Uo.) Amikor Sutter 1826-ban visszatért Rómából, Bécsben tovább szervezte azt a társaságot, amelyhez Steinle, Hempel és Kupelwieser is csatlakozott. (Uo.)

A bécsi és a magyar romantika között számos kapcsolat mutatható ki, még akkor is, ha utóbbi fejlődése más úton haladt. Ausztria és Magyarország között soha nem voltak erősebbek az irodalmi kapcsolatok mint a romantika idején, amit a Hor-

mayr és Mednyánszky Alajos által közösen kiadott *Taschenbuch* szimbolizál. (Farkas 1931, 166.) 1809-ben, amikor Napóleon Bécs felé közeledett, nemcsak a bécsi udvar menekült az akkoriban Magyarország társadalmi és irodalmi központjává váló Pestre, hanem a korábban említett romantikus írók közül is néhányan, köztük Friedrich Schlegel és Hormayr báró, akik a német nyelvű pesti írókat, így Schediust és Kovachichot is bevonták köreikbe. (Uo. 181.) Az első magyar romantikus festő, Kisfaludy Károly írásaiból (Szvoboda Dománszky 2005; Fried 2013, 123.) ismerte meg Schlegel a magyar nyelvet (Farkas 1931, 109.) és 1809-es előadásaiban röviden a magyar hősi énekekre is kitért. (Varga 2013, 144.)

A magyar nemzeti érzés ébredésében az irodalomnak vezető szerepe volt, a nemzeti megújulás a kor legfontosabb irodalmi témáinak egyike volt. (Farkas 1931, 97, 100.) Protestáns vallású költők kapcsolatban álltak akkoriban Bécsben otthonra lelt írókkal, köztük a legendákat, elbeszéléseket és mondákat gyűjtő Mednyánszky Alajossal, a Győrben jogot tanult íróval és történésszel, Mailáth Jánossal, a népmesegyűjtő Gaal Györggyel, és a bécsi példát követve Pesten is elkezdtek almanachokat kiadni, ilyen volt a református Igaz Sámuel almanachja, a *Hébe* és a katolikus Kisfaludy Károly irodalmi zsebkönyve, az *Aurora*. (Uo. 68; Varga 2013, 141.) Utóbbi nemcsak a magyar romantika irodalmára volt nagy hatással, hanem a magyar művészet fejlődésére is. (Uo. 144.) Az *Aurora* inspirálta a magyar történeti festészetet, Kisfaludy pedig általában is nagy hatást gyakorolt a magyar romantikusokra. (Szvoboda Dománszky 2005, 77.) A győri újságíró és dramaturg, dr. Kovács Pál is ehhez az *Aurora*-körhöz tartozott. (Baksa 2009)

Kazinczy a maga részéről az osztrák patrióta folyóiratban, Hormayr báró *Archivum*-ában (Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst) állt ki határozottan az önálló magyar nemzet felfogása mellett. (Farkas 1931, 108.) Mailáth német nyelvű művei közvetve is erősen éreztették hatásukat az *Aurora*-ban, de Czuczor Gergely, Schedel-Toldy Ferenc, Vörösmarty, Gaal mellett szerzőként is közreműködött. (Uo. 69f.) Ehhez a körhöz állt közel szellemi értelemben Széchenyi István, aki Kisfaludyval jó barátságot ápolt. (Uo. 70.) A magyar művészet születését ösztönző csoportok és a nazarénusok között is szoros kapcsolatok voltak.

Schubert baráti körének, amelyhez Kupelwieser is tartozott, Moritz von Schwind is tagja volt. Az *Aurorát* 1825-ben Ludwig Schnorr von Carolsfeld illusztrálta, aki, amikor két évvel később Münchenbe költözött, a feladatot tanítványának, von Schwindnek ajánlotta fel. (Vayer-Zibolen 1970, 30.) Ipolyi Arnold *Magyar mitológiája* mellett Schwind *Melusina* című képciklusa is inspirálta Than Mórnak és Lotz Károlynak a pesti Vigadó lépcsőházába festett freskóit. (Keserü 2000; AKL: Than, Mór és Lotz, Károly.) Johann Nepomuk Endernek is voltak kapcsolatai a nazarénusokkal, miközben az *Aurora* számára is dolgozott. (Szvoboda Dománszky 2005, 77.) Julius Schnorr von Carolsfeldnek a nazarénusokhoz szintén közel álló testvére, Ludwig az *Aurora*-ban a *Tihamér*-hez készített illusztrációkat. (Uo.)

Mi jellemezte és határozta meg a nazarénus művészetet? A nazarénus művészet egyike volt azoknak az irányzatoknak, amelyek az osztrák és német romantikából fejlődtek ki. Látszólagos ellentmondások és paradoxonok jellemezték, hiszen például egyszerre volt múltba forduló és nyitott a világra. „Az antik és keresztény tartalmak egybeolvasztása, belső vallásosság, a saját tradíció iránti érzékenység, a természet szemlélődő élvezete, akárcsak a régi mesterek, mint például Raffaello dicsőítése a romantika jellegzetes ismertetőjegyei.” (Pfanner 2000, 25.) A romantikusoktól átvett felfogásnak megfelelően, ők is a kereszténység mítoszához való visszatérésben látták a fejlődést. (Aspalter et al. 2006, 7.) Ebben a vonatkozásban Róma is fontos szerepet játszott, katolicizmusa megigézte a romantikusokat, (Pfanner 2000, 25.) és ennek megfelelően a nazarénusok is dicsőítették a várost.

A nazarénus művészetben „a modern és a tradicionális közti feszültség különösen nyersen tör felszínre”. (Aspalter et al. 2006, 11.) A nazarénus művészetre rendkívül erős hatást gyakoroltak Friedrich Schlegelnek az *Europa* folyóiratban közölt tanulmányai, az 1802-es *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, az 1804-es *Gemäldebeschreibungen* című értekezései, (Kislinger 2006, 299, 8. lábjegyzet; Fastert 2000, 38–41.) továbbá Novalisnak *Appell zur Renaissance des wahren Christentums* című írása.⁶⁵ (Müller – Frank 2006, 205, továbbá uo. 12. lábjegyzet.) Schlegel a Raffaello korának „primitív festőihez” való visszatérést követelte⁶⁶ és ugyanő a nemzetiesség mellett a vallásban látta a művészet második lényeges ismertetőjegyét. Schlegel szerint a művészetnek egyszerre kell helyinek és nemzetinek lennie, hogy ezzel a „sekélyes másolást” elkerülje, (Fastert 2000, 36.) ennek megfelelően pedig az ónémet művészet is lényeges mintaként szolgálhatott, nemcsak az olasz. (Uo.)

A nazarénusok Tieck és Wackenroder *Egy művészetkedvelő szerzetes vallomásai* című írása, Tieck *Franz Sternbald vándorlásai* című műve, illetve Schlegel által inspirálva fordultak a középkor, illetve pontosabban szólva a reneszánsz, Raffaello és az ónémet mesterek felé. Wackenroder a művészetet „a vallás hű szolgálóleányának” látta. (Fastert 2000, 34.)

A nazarénus művészet különös ismertetőjegye, hogy a keresztény témák a képi jelentés (*pictorial meaning*) újjászületésével kapcsolódnak össze, amit Grewe (2009, 304.) a következőképpen fogalmaz meg: „Nyitottság és zártság, többféle és lehatárolt jelentés összhangjára törekedtek. Az eredmény egy egyszerre merev és nyitott művészet volt: misszionáriusi beállítottságában, tanainak hirdetésében és a transzcendens igazság felé való kizárólagos orientálódás merevvé, a szimbólumok használatának kifogyhatatlan dinamikája nyitottá tette. A nazarénus művészetben ezáltal a képi jelentés újjászületése ment végbe.” A képi jelentés azonban mindig az adott művész idioszinkretikus sajátosságaként jelenik meg, ami az isteni keresésnek egyéni útját tükrözte, (Uo. 12f.) ahogy ez Unger Alajos művein is tetten érhető.

Az új képi nyelv kialakulásának fő magyarázata a XIX. század gyors politikai változásaiban keresendő, amelyekben a szekularizációval szemben megjelent a vallási megújulás igénye. A nazarénusok a vallásos művészet új képi nyelve révén a

XVIII. század vége óta bekövetkezett kulturális és politikai változások okozta „kommunikációs válság” (*crisis of communication*) megoldását keresték.⁶⁷ (Uo. 303.) A nazarénus elveken nyugvó művészetet Grewe (2009) konceptuális művészetnek tekinti, amely üzenetei átadására hieroglifákból álló nyelvet alakított ki. Az akadémiai gyakorlatból ismert *ut pictura poesis* helyett a nazarénusok új képi nyelvet teremtettek, amelyet Grewe (Uo. 3.) *ut hieroglyphica picturának* nevez.⁶⁸

A nazarénusok tehát nem egyszerűen festettek, hanem hitükből táplálkozó gondolataikat írták képre. (Uo.) Ezt a hieroglifákból álló nyelvet a XXI. századi szemlélő — legyen bármilyen képzett — csak nehezen fejtheti meg, mivel pusztán a középkori és reneszánsz művészet ikonográfiai konvenciói segítségével nem fordítható le.⁶⁹

A nazarénusok hieroglifikus nyelve sok közös vonást mutat más romantikus művészek által használt nyelvekkel, (Scholl 2007.) bár sokban különbözik is azoktól. Ahogy arról már szó volt, a nazarénus művészet tudatosan hagy teret különböző értelmezések számára, hiszen természeténél fogva többértelmű. A nézőt a megtérést célzó (vallási) szemlélődésre hívja. (Grewe 2009, 319.)

A nazarénus művészetnek azonban két válfaja volt, a vallásos és a „hazafias-történeti”. (Fastert 2000, 12.) Csak ha mindkettőt együtt szemléljük, akkor érthető meg a nazarénus művészet a maga egészében. Emellett a portrék — kezdetben az úgynevezett barátságképek — is fontosak voltak, mint ahogy a család- és a gyermekábrázolások is. (Uo.)

A Lukács testvérek végső soron a klasszicizmussal fordultak szembe, ahogy az az alábbi Pforr és Passavant közti levélváltásban is kifejezésre jut: „Ugyanígy a tömeg véleményét sem helyteleníthetem egészen, a művészet nagyon leromlott. Ha meggondoljuk, manapság milyen célok szolgálatába állítják a művészetet, sajnálkoznunk kell, hogy a szétesés ennyire általános. Régebben a festő arra törekedett, hogy jámbor témák révén áhítatot ébresszen, hogy nemes tettek követésére ösztönözzön, és manapság? Meztelen Venus Adonisszal, Diana a fürdőben, miféle jóra irányulhat egy ilyen ábrázolása?” (Franz Pforr levele Johann David Passavantnak, Bécs, 1809. január 6.)

A sok vallásos ábrázolás mellett a nazarénusokat sajátos stílus, „az alakokra és cselekvésre való koncentrálás, a környezet elhanyagolása, szigorú felületekkel és rétegekkel dolgozó kompozíciók, az alakokat élesen elhatároló nagyfokú érthetőségről és tisztaságról gondoskodó, hangsúlyos kontúrok, meghatározott, erős helyi színeket használó és csak kevés átmenetet ismerő színvilág” jellemzi. (Pfanner 2000, 27.) A festőtechnikában az idők során éppen Bécsben jelentkeztek bizonyos változások, „a bécsiek feloldották a merev linearitást és a hűvös színvilágot érzékenyebb tónusokkal váltották fel.” (Uo. 29.) Ezt a festőstílust is sokan kritizálták, és elkeseredett vita folyt a *disegno*-irányzat és a *colore*-irányzat hívei között, akár csak a realizmus kérdésében. (Hager 1989, 169.) Összességében úgy tűnik, hogy mindez a Magyarországon sem volt másként, hiszen Henszlmann Imre közismert

volt a realizmus iránti vonzódásáról, ellenben a művészettörténész Ormós Zsigmond, miközben nagyra értékelte a nazarénusok tartalmi irányultságát, helytelenítette a formát. (Keserü 2000.) Egyedül Ipolyi állt ki gyűjtőként és művészettörténeti írásaiiban egyes nazarénus művészek vagy művek mellett.⁷⁰ (lásd fent) A nazarénus művészettel szembeni kritika leginkább abból a körülményből származott, hogy az nem művészeti irányzat, hanem a romantika hatása alatt fejlődött világnézet volt. A történeti festmények ugyan „kiemelkedő politikai szerepet” játszottak, hiszen a befolyásolás céljával készültek, (Fastert 2000, 10; v. ö. Vanca 1973, 27.) a napóleoni idők végén jelentkező liberalizmussal és nacionalizmussal szemben (Pfanner 2000, 25.) azonban a nazarénusok nemzetiek és konzervatívok voltak. (Fastert 2000, 9; Grewe 2009, 7.)

Jó ideig tartott, amíg nazarénus szellemiségű művészek a bécsi akadémia tanárai közé kerülhettek, mivel Metternich gyanakvó volt velük szemben, a Lukács testvériséget és szellemi társaikat a titkos szövetséghez hasonlóknak tartotta. Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Julius Schnorr von Carolsfeld bátyja hiába pályázott tanári állásért, végül János főherceg szolgálatába szegődött, majd később a Belvedere galéria kuszosa lett. A Habsburg-család tagjai ugyan kedvelték a nazarénusokat, Ferdinand Olivier kivételével azonban szinte mindegyikük elhagyta Bécset. (Uo.) I. Lajos bajor király sokuknak már a XIX. század első felében munkát adott Münchenben, (Grewe 2007) Peter Cornelius 1819-ben költözött a bajor fővárosba. (Uo. 30.) Németországban is sok kritikusuk volt azonban, köztük a már említett Goethe. (Suhr 2012, 13.) Az egyébként császárhű Kupelwieser 1829-ben nazarénus beállítódása miatt nem kerülhetett a bécsi akadémia tanárai közé. 1831-ben lett csak korrektor, majd 1836-ban a történeti festészet tanára. (AKL: Kupelwieser, Leopold) Kupelwieser nemcsak munkatársa, hanem barátja is volt Joseph von Führichnek, aki előbbi mellett „a kései nazarénus művészet fő képviselője volt Ausztriában” és 1840-től történeti festészetet tanított a bécsi akadémián, de akárcsak Kupelwiesert, sokat támadták. (Kislinger 2006, 318.)

A nazarénus művészetről alkotott felfogás valódi megváltozására Bécsben csak 1848 után került sor, amikor Christian Ruben (1805–1875) lett a bécsi akadémia vezetője. Ruben Cornelius düsseldorfi akadémiai reformja mintájára Bécsben is mesterosztályokat indított, így Kupelwiesernek, Führichnek és tanítványaiknak hatása a keresztény művészetre osztályaikon keresztül egészen az első világháborúig érvényesült. (Pfanner 2000, 30.) Stílusukat késő romantikusnak is nevezik, amely a Lukács testvérekével szemben realistább volt. A késő romantikus festők gyakorlatához a természettanulmányok is hozzátartoztak, mégsem könnyű a késő romantikusokat a nazarénusoktól elkülöníteni. A határok átjárhatóak és pályája során több nazarénus is késő romantikus irányba fordult.⁷¹ (Uo.)

Bécs csak a XIX. század közepén vált a birodalom egészére kisugárzó, „virágzó, vallásos irányultságú késő nazarénus művészet” központjává, (Kislinger 2006, 318.) ami Unger Alajos életművére már nem lehetett hatással. Mindenesetre a „monumen-

tális, specifikusan osztrák történeti és tájképfestészet megteremtését” szorgalmazó, de a nazarénusokat elutasító Hormayr bárónak az *Archivumban* megfogalmazott jóslata nem igazolódott be: „Örvendetes a tapasztalat, hogy az osztrákok egyszerű, egészséges tapintata és józan paraszti esze soha nem lelte sok örömet a korszak felvizezett hullócsillagain, s a túlnyomórészt néhány észak-német vándormadár által művészeti iskoláink látókörébe emelt [irány] éppolyan gyorsan eltűnik, ahogy jött.” (Idézi uo. 319.)

A nazarénus művészek erős hatást gyakoroltak északi társaikra is: Peter Cornelius 1819-ben Münchenbe ment, ahol I. Lajos király kezdetben fontos megbízásokkal látta el, később azonban a festőstílusát ért kifogások miatt kegyvesztett lett. (AKL: Cornelius, Peter von.) Más nazarénus szellemiségű németországi festőiskolák is sikerek voltak még egy ideig, mielőtt nem csupán festőstílusuk, hanem immár kifejezetten vallási felfogásuk miatt kezdték támadni őket a porosz kultúrharc idején. (Katalógus Mainz 2012, 9.) Az európai művészet történetében jelenetős szerepet játszó nazarénusoknak tehát elismerés és kritika egyaránt osztályrészül jutott. Műveik a közönség körében is gyakran értetlenséget és ellenállást váltottak ki és Bécsben is csak akkor vívtak ki megfelelő elismerést, amikor az aktuális politikai témáktól tisztán vallási témák felé fordultak. (Vancsa 1973, 28.) Mindez már Unger Alajos korai halála után történt. A nazarénusok magyarországi recepciójával eddig nem foglalkozott a kutatás.

Unger Alajos méltatása

Unger korai halála nem tette lehetővé, hogy művészete kiteljesedjen. Nyilvánvalóan sikeres és ismert volt, akit akadémiai tanuló társával, August von Pettenkofenel egy szinten emlegettek, ahogy az a győri helyi sajtó 1903-as beszámolójából is kiderül: „Valóban örvendetes jelenség az, hogy itt a 'grand art' mestereitől és festőiskoláitól kezdve a modern szecesszióig minden kornak festőmodorával találkozik a szemlélő. [...] Lássunk már most néhány kiváló darabot, úgy a hogy rendezés alatt, végleges elhelyezés előtt futólagosan észrevehettem. [...] Pettenkofen és Unger egy-két genre képe ötlük a szemlélő vizsgáló tekintete elé irigyli a gyűjtő szerencséjét, hogy ily műkincsek kerültek birtokába.”⁷²

Az 1900 utáni évtizedekben Unger Alajos neve feledésbe merült, hasonlóan a reformkor más magyar festőjéhez, Kärbling Tóbiáshoz és Giergl Györgyi Alajoshoz.⁷³

A fentiekből azonban világos, hogy nem csupán kártyatervezőként öregbítette a győri Unger család hírnevét. Eddig úgy tudtuk, csak ezen a téren, az akkoriban kialakuló magyar játékkártya mintadarabjaival járult hozzá a nemzeti öntudat születéséhez. (Wunderlich 2012) Születésének 200. évfordulója alkalmából azonban torzón maradt, mégis rendkívüli festészeti életműve is nagyobb figyelmet érdemel. Unger késő nazarénus és késő romantikus festő volt, aki a bécsi akadémiai körök hatása alatt már fiatalon egyéni stílusú és tartalmú hazafias magyar művészetet teremtett. Korábban gyakorlatilag ismeretlen életműve a késő nazarénus–késő romantikus művészet magyarországi hatásáról és az iparművészetben játszott szerepéről tanúskodik.

Összefoglalás

A győri kártyafestő családból származó Unger Alajos a XIX. században meghatározó szerepet játszó késő romantikus és késő nazarénus művészet újra felfedezett képviselője. Kezdetben szülővárosában Hofbauer Jánosnál, majd először 1833-ban, illetve 1836–1842 között a bécsi akadémián tanult, utóbbi időszakban immár Leopold Kupelwieser tanítványaként. Művészete tematikai és festészeti szempontból a Kupelwieser körüli késő romantikus és késő nazarénus tradícióban gyökerezett. Nemcsak mestere irodalmi-zenei-művészi irányát képviseli, hanem Joseph von Führich, továbbá a Kisfaludy-féle *Aurora* számára illusztrációkat készítő Moritz von Schwind késő romantikus szellemiségét követve „meseszerűen poétikus” festési mód jellemzi, amelyet erős, keresztény és magyar patrióta meggyőződésének kifejezéséhez használt.

A *Győr visszafoglalása* című csatakép és a művészt családja körében ábrázoló portré mellett, amelyek az 1970-es években a Magyar Nemzeti Galéria őrzésébe kerültek, egy további 1836-ból származó, tehát jelenleg első ismert műve is közgyűjteményben található, a fiatal nőt ábrázoló eddig teljesen ismeretlen festmény a University of Pennsylvania portrégalériájának tulajdonában van.

A *La vierge au bas-relief* című festménye Cesare da Sesto nazarénus körökben nagyra értékelt azonos című képének másolata, de meggyőzően jut kifejezésre a nazarénus örökség a több jelenetből álló *Vajk megkeresztelése* című festményén is, amely egyben a *pietas habsburgica* — vagy pontosabban szólva a *pietas hungarica* — sajátos kifejeződése, akárcsak családi portréján, amely egyike a különösen ritka nazarénus családi portréknak.

Unger Alajos személyében — C. L. Hofmeister és Georg Vogel mellett — a harmadik magyarországi biedermeier óráképfestőt sikerült azonosítanunk. Walter Scott *A lammermoori menyasszony* című regénye, illetve az azon alapuló Donizetti-opera, a *Lammermoori Lucia* alakjainak velencei látképbe ágyazott ábrázolása nem pusztán romantikus-fennkölt, hanem politikai célokat is kifejezésre juttatott, párhuzamban azzal, hogy Walter Scott hatása nemcsak a reformkori irodalomban és társadalmi életben volt meghatározó, hanem a nemzeti mozgalomban is. A nazarénus művészet látszólagos naivitása mögött — így Unger esetében is — romantikus jelképművészet rejtőzik, (Scholl 2007.) pontosabban a horatiusi *ut pictura poesis* helyére a Grewe (2009) által leírt mélyebb, gyakran többrétegű jelentést hordozó *ut hieroglyphica pictura* lépett, amelyet a modern szemlélőnek újra meg kell fejtenie.

Újnonnan előkerült forrás bizonyítja, hogy Unger Alajos családja híres kártyáinak tervezője volt és ezáltal szerepe volt a nemzeti, magyar kártyastílus kialakításában.

A festő túl fiatalon halt meg ahhoz, hogy — leszámítva kártyaterveit — munkájának gyümölcseit learathassa. Szülővárosában azonban így is nagyra értékelték és az 1903-as győri művészeti kiállításon egykori akadémiai társával, August von Pettenkofennel egy szinten említették. Unger életműve tehát nemcsak a nazarénus

művészet története szempontjából érdekes. Az 1970-es években kezdődött átértékelés ellenére még ma is gyakran félreértett nazarénusoknak a magyar művészet születésére gyakorolta hatása miatt legalább ennyire megérdemli a figyelmet.

Mészáros Balázs fordítása

JEGYZETEK

- ¹ A tanulmány alapjául szolgáló előadás 2012. október 11-én a 11. Vallási Néprajzi Konferencián hangzott el Szegeden. Vö. Wunderlich 2014. A kutatásban nyújtott segítségükért köszönettel tartozom Irene Kukotának, N. Mészáros Júliának (Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum), a Vajk-kép nevének elhallgatását kérő tulajdonosának, továbbá Heather Moqtaderinek (University of Pennsylvania), családomnak és különösen férjemnek, Prof. Dr. Jürgen Wunderlichnek. Segítő észrevételeik nélkül ez a cikk nem szülehetett volna meg. Külön köszönöm Grászli Bernadettnek a téma iránt mutatott érdeklődését és Mészáros Balásznak a fordítás és szerkesztés során tanúsított együttműködését.
- ² Ulrich Krenzlin szerint a nazarénus művészet a Lukács testvériség időszakával azonosítható korai (1805/06-1818/20), érett (1818/20–1828/30) és kései (1830 után) szakaszra bontható. Vö. Kislinger 2006, 298, 6. l. ábrájegyzet.
- ³ Az alábbiakban minden ismert és Unger Alajos eredeti művének tartott festményt bemutatunk.
- ⁴ Sajnálatos módon Székely — ahogy tette azt már a 2010-ben általa rendezett, de elsődlegesen a jelen tanulmány szerzőjének Unger Alajosról, családjáról és a kártyagyártásról szóló kutatási eredményeire épülő családtörténeti kiállítás tablóján is — rosszul adja meg a keresztelés dátumát, amelyet jelen szerzőnek a témáról szóló első kéziratából vélhetően tévesen másolt ki. Vö. Kiállítás Győr és Wunderlich 2010, továbbá Székely 2011, 300. Unger Alajost nem 1814 szeptemberében, hanem októberében keresztelték. Különösen sajnálatos, hogy Székely korábbi írásában is tévesen adta meg a művész születési évét elfogadva a művészeti lexikonokban szereplő 1815-ös dátumot. Vö. Székely 1998.
- ⁵ Lyka Károly csak annyit jegyzett fel róla, hogy Bedy (1930) szerint az 1830-as években Hofbauer tanítványa volt Győrben és 1836-ban 21 évesen iratkozott be a bécsi akadémiára. MTA BTK MI Adattár, Lyka Károly hagyatéka: MDK-C-I-17/1807-21, kéziratoss feljegyzések Unger Alajosról (dátum nélkül).
- ⁶ Magyarországon eddig nem került sor a nazarénusok, illetve a magyar művészetre gyakorolt befolyásuk szisztematikus vizsgálatára, pedig hatásuk nyilvánvaló olyan híres magyar művészek esetében, mint például id. Markó Károly. Sinkó 2002, 22 A bécsi (késő) nazarénus iskola és különösen az egyes bécsi nazarénusok, mint például Franz Josef Dobiaschowsky alaposabb elemzése is várat magára.
- ⁷ Simornak hatalmas könyvtára volt, amelyből az egyház számára dolgozó korabeli művészek példát és inspirációt meríthettek. Ő maga a nazarénus festészet stílusát tartotta az egyház számára egyedül követendőnek. A neki tetsző képekről olyan művészekkel készíttetett másolatokat, mint például Liezen-Mayer Sándor és kapcsolatot tartott fenn düsseldorfi és bécsi nazarénusokkal is. Egyik kedvenc festője a voralbergi nazarénus Gebhardt Flatz (1800–1881) volt. Gyűjteményében megtalálhatók voltak továbbá Franz Ittenbach (1813–1879), Ernst Deger (1809–1885), Eduard von Steinle, Joseph von Führich, Leopold Kupelwieser, Ludwig Mayer (1834–1917), August von Pettenkofen, Julius Schnorr von Carolsfeld, Joseph Settegast (1813–1872), Otto Leopold Janssen (1851–?) és Philipp Veit művei. (Katalógus Esztergom 2011, 16 és 17–19.)
- ⁸ Sajnálatos módon Székely Zoltán, az Arrabona korábbi szerkesztője a szerző kéziratából egyszerűen kihúzta az erről szóló eredeti forrásra való hivatkozást, saját cikkében ellenben idézte azt. Vö. Wunderlich 2010 és Székely 2011, 318, 4. l. ábrájegyzet.
- ⁹ Az Unger család polgári állású volt, bár tagjai nem szerepelnek a Győri Városi Levéltárban őrzött polgárkönyvben. Ez a lista azonban úgy tűnik, hiányos, hiszen Jerfy (1931, 256) Unger Mátyásról, mint teljes jogú győri polgárról beszél, amit az általa hivatkozott és a Győri Városi Levéltárban őrzött forrás is alátámaszt: GyVL IV. A. 1055-d Polgárok névsora 1843/44: Belváros 260-as számú ház. Köszönöm Borbély Tamás segítségét és megerősítését, hogy a teljes jogú polgárok listájáról van szó.
- ¹⁰ A leány — a kép szemléljének nézőpontjából — az apától jobbra áll, ami a heraldikai hagyomány alapján szintén a patriarchális viszonyt hangsúlyozza.
- ¹¹ A rendkívül elterjedt volt az erdei magány (*Waldeinsamkeit*) toposza is, amely Ludwig Tieck 1796-os azonos című verséből eredeztethető, és az író *Szöke Eckbert* című meséjében is feltűnik.

- ²⁵ Fessler nem a modern értelemben írt történelmet, ahogy arról az 1911-es Encyclopedia Britannica róla szóló szócikke is ír: „Fessler termékeny és életében nagy hatású író volt; mára azonban könyvei értéküket veszítették, talán egyedül a Magyarország történetéről szóló munkája kivételével. Témái kritikusi feldolgozását nem tartotta szükségesnek, és történelmi munkái tulajdonképpen történelmi regények.”
- ²⁶ Az István név eredete a görög stephanosra vezethető vissza, amelynek latin megfelelője a corona. (Bogyay 1976, 33.)
- ²⁷ Ennek a koronának történelmi analógiája Martino Rota (1520–1583) II. Rudolfot ábrázoló *Coronato Re d'Ongheria nella Città di Possonio alli 23 settembre 1572* című rézkarcán található. Vö. Polle- roß 2010, 64.
- ²⁸ A magyarok ruhája azonban nem középkori. A férfiak többsége, továbbá Sarolta vagy Gizella is dísz- magyart visel, a XIX. század főúri viseletét. (Tompos 2005 és Nemes 2002.)
- ²⁹ Overbecks rajzán barátja, Pforr, továbbá Sutter, Vogel, Hottinger és Wintergest kapott helyet. (Merk 1977, 152.)
- ³⁰ A tulajdonos interpretálta így a képet egy 2012. február 20-án lezajlott beszélgetésen.
- ³¹ Az újabb kutatási eredmények mutatják, milyen színes a nazarénus művészet. (Suhr 2012, 18.)
- ³² A kép tulajdonosa és a restaurátora is azon a véleményen van, hogy az alakok a játékkártyákon lát- ható figurákra hasonlítanak.
- ³³ Habsburg Rudolf és a pap ismert művészi ábrázolásainak áttekintését lásd Vancsa 1973, 185–202 és Telesko 2006, 255–312.
- ³⁴ A Schlegel testvérek felfogásában a monda a középkori birodalom hatalmi igényeit fejezi ki, ugyanez tükröződik Ferdinand Olivier festményén (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum). (Vancsa 1973, 186.)
- ³⁵ A Rudolf-témát Szent István országában is jól ismerték, ahogy arról Pálóczi Horváth Ádám 1817-ben megjelentett *Rudolphias* című eposza és Pyrker János László 1824-es híres *Rudolph von Habsburg* című hőskölteménye is tanúskodik. (Fastert 2000, 100.) Utóbbi német nyelven íródott, ami jelentős tiltakozásokat váltott ki. (Varga 2013, 148f.)
- ³⁶ Érdekes azonban, hogy a képen nem látható kettős kereszt.
- ³⁷ Pfanner szerint a késő romantikus stílust „színvonalasabb festőtechnika”, a „szín- és fényhatás kifinomsága” jellemzi, „amelyet a festők a régi mesterek pontos tanulmányozás révén sajátítottak el”. (Pfanner 2000, 33.)
- ³⁸ Emellett inspirációs forrásként szolgálhattak más, a nazarénusok által ismert bécsi festők hasonló tematikájú művei, mint például Anton Petter *Vencel, Ottokár fia kéri Habsburg Rudolftól apja holttes- tét* című festménye (1826, Bécs, Österreichische Galerie Belvedere).
- ³⁹ Szent László és a Habsburg uralkodók kapcsolatának eddig kevés figyelmet szenteltek, pedig I. Lipót, akit 1655-ben Pozsonyban június 27-én, Szent László ünnepén koronáztak magyar királlyá, Szent Lászlóról szóló panegiriszokat gyűjtött össze és adott ki 1693-ban, a magyar katolikus újjászületés nagy alakja, Zrínyi Miklós (1620–1664) pedig már 1634-ben a bécsi Stephansdomban olvasta fel saját László-panegiriszát. Ducreux 2011, 291f; Farkas 1931, 99. Úgy tűnik tehát, Unger Alajos két szentekkel foglalkozó képének témáját nem csupán szülővárosának a szent királyokhoz fűződő kap- csolata motiválta, hanem a *pietas habsburgica / hungarica* vonatkozásában játszott szerepük és ál- talános magyarországi jelentőségük.
- ⁴⁰ Az idők során persze sokuk álláspontja változott, részben radikalizálódott. (Lám 1928)
- ⁴¹ A korabeli gyakorlatnak megfelelően ugyanebből a fából készültek az Unger család játékkártyákhoz használt nyomdúcai, amelyeket a győri múzeumban őriznek. Az információért Mészáros Júliának tartozom köszönettel.
- ⁴² 2013. május 23-án a Nagyházi Galéria aukcióján szerepelt.
- ⁴³ 2013. április 29-én a Dorotheum aukcióján szerepelt.
- ⁴⁴ A sorozatba tartozó *Málta ostroma* (*The Siege of Malta*) című regény csak 2008-ban jelent meg tel- jes egészében.
- ⁴⁵ A régebbi kiadás a cselekményt a megelőző évszázadba helyezi.
- ⁴⁶ Führich stílusának két jellegzetessége „a meseszerűen poétikus vonás és a hazai táj mint az ideális világ megjelenítése, ami akkoriban a biedermeier tájképfestészetet is jellemezte”. (Pfanner 2000, 29.) Egyébiránt különösen Dürerhez vonzódott. (Feuchtmüller 1968, 50.)
- ⁴⁷ További kutatás deríthetné ki, hogy a korabeli szemlélő számára a kép „németként”, illetve népiként jelent-e meg. (Vö. Veszprémi 2010, 165.)
- ⁴⁸ Unger Alajos művészi környezetének tagjai különböző politikai felfogást követtek. Dobiaschofskyt például, aki a bécsi akadémia docense volt, forradalmi magatartása miatt intésben részesült, mi-

- közben Kupelwieser és Führich lojális, konzervatív alattvalókként éltek. (Katalógus Stendal 2001, 14, 20, 38. lábjegyzet.) Unger 1848-ban belépett a győri nemzetőrségbe, bár csak rövid időre és nem tudjuk, hogy valódi betegség vagy a meggyőződés hiánya motiválta kilépését. (Wunderlich 2010, 144, 152, 33. lábjegyzet; 2011, 120; 2012, 274.)
- ⁴⁹ A regényben Lady Ashton játssza az intrikus szerepét, az operában Enrico Ashton; lehetséges, hogy a képen ez az a férfi, aki a gondolat partra juttatja.
- ⁵⁰ Das Vaterland 1844/27 (1844. március 2.), 106, Kunstsignale im Vaterlande cím alatt. Az említett fiúk esetében csak Alajosról és öccséről, Mátyásról lehet szó, hiszen a legidősebb fiúból pap lett, a fiatalabb Józsefből pedig kereskedő. Csak Alajos és Mátyás jártak tanoncként a rajziskolába, ezért csak ők lehetnek a szövegben említett fiúk. Wunderlich 2010, 143–148. Az említett kártyáknak sajnos egyetlen példánya sem ismert.
- ⁵¹ A nazarénusok nagy hatással voltak az olasz puristákra, a francia Ingres-re, az angol preraffaelitákra, de az 1830-as, 1840-es években az angliai anglikán egyháztól több felkérést is kaptak freskók festésére és üvegablakok tervezésére. Viktória királynő férje, Albert herceg Peter von Cornelius szerezte volna megbízni a Westminster freskóinak elkészítésével, amelyet azonban utóbbi elutasított maga helyett az angol William Dyce-t ajánlva. (Metken 1977)
- ⁵² A frankfurti Städel Museum 1977-es *Die Nazarener* című kiállítása (Katalógus Frankfurt 1977), a római Galleria Nazionale d'Arte Moderna *I Nazareni a Roma* című 1981-es kiállítása (Katalógus Róma 1981), a majna-frankfurti Schirn Kunsthalle 2005-ös *Die Nazarener. Religion Macht Kunst* című kiállítása (Katalógus Frankfurt 2005), a wolfurti Voralbergisches Landesmuseum *Gebhard Platz und Nazarener in Voralberg* című 2011-es kiállítása (Katalógus Wolfurt 2011), a 2012. évi mainzi *Die Nazarener – Vom Tiber an den Rhein: Drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts* című kiállítás (Katalógus Mainz 2012) és végül a badeni nazarénus udvari festőnő Marie Ellenrieder 2013-as konstanzi kiállítása (Katalógus Konstanz 2013).
- ⁵³ A Habsburg Birodalmon belül a művészi pályafutás feltétele a bécsi akadémia elvégzése volt, hiszen a szabad művészet gyakorlására jogosító védlevelet csak ezt követően lehetett megszerezni, enélkül nehéz lett volna megteremteni a szabad művészként folytatott munka anyagi feltételeit. (Vö. Jensen 1968, 37.)
- ⁵⁴ Raffaelót persze nem a nazarénusok fedezték fel, hiszen már fellépésük előtt, 1800 körül divatba jött és a nazarénusok kifejezett ellenfelei, mint például Goethe is tisztelték. (Scholl 2012)
- ⁵⁵ A szavak etimológiája gyakran nem egyértelmű és vitatott, a nazarénus szó eredetével kapcsolatban ez a leginkább elfogadott magyarázat.
- ⁵⁶ Előzőleg már Pffor 1812. évi halála is nagy veszteséget jelentett és fontos változásokat generált a római művészcsoport életében.
- ⁵⁷ Vö. az erotikus mariológia (*erotic mariology*) elvével. (Grewe 2009, 61–98.)
- ⁵⁸ A legtöbb nazarénus férfi volt, bár voltak női képviselőik is, különösen Marie Ellenrieder és Emilie Linder, aki Clemens Brentanóval is barátságban volt. (Braun – Gampp 2013)
- ⁵⁹ Eddig nem készült semmilyen összefoglaló áttekintés vagy értékelés Kupelwieser tanítványairól, akik között számtalan magyar művész is volt, így például Borsos Miklós, Weber Henrik, Györgyi Giergl Alajos és Székely Bertalan. (AKL: Borsos, Miklós, Weber, Henrik, Györgyi Giergl, Alajos és Székely, Bertalan.) Akárcsak Györgyi Giergl, 1833-ban Unger Alajos is minden bizonnyal Karl Gsellhofernél kezdte a rajzosztályt, hiszen ekkoriban azt ő vezette. (AKL: Györgyi Giergl, Alajos; ÖBL: Gsellhofer, Karl.)
- ⁶⁰ A német romantika központjai voltak: Jéna (korai romantika 1798–1804), Heidelberg (érett romantika 1804–1818), Berlin (késő romantika 1816–1835).
- ⁶¹ Clemens Brentano Bettina von Arnim, Achim von Arnim feleségének a bátyja volt. Mindketten írók voltak. Brentano írta 1817-ben a *Wehmüller és a magyar nemzeti arcok* című elbeszélést, amelyben az önálló magyar művészet hiányát panaszolja. (Vö. Wunderlich 2011, 121.)
- ⁶² A bécsi konvertita romantikusok központi figurája Clemens Maria Hofbauer volt, aki különböző kérdésekben, így a művészet vonatkozásában is adott nekik tanácsokat. (Saurer 2006, 254.)
- ⁶³ A baráti kör egyes tagjainak patriotizmusát leginkább Grillparzer emberséges toleranciájának szeleme hatotta át. (Feuchtmüller 1968, 49.) Kupelwieser ugyan szigorú katolikus volt, de láthatóan ő sem tudott mit kezdeni Overbeck szerzetesközösségi ideáljával, amely számára hervasztó és élettelen volt. (Uo. 50.)
- ⁶⁴ Hormayr, Mednyánszky és Mailáth később egyre jobban eltávolodtak az összbirodalmi állampatriotizmustól.
- ⁶⁵ A romantika fogalmát a német irodalomtörténetben először Friedrich Bouterwek *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* (1819) című munkája használja.

- ⁶⁶ Friedrich Schlegeltől származik ugyanakkor az az elképzelés, amely csak Raffaello korai műveit tartotta középkorinak. (Fastert 2000, 238.)
- ⁶⁷ Ezért javasolja Grewe (2009, 304.) a modern nyelvészeti teóriák bevonását.
- ⁶⁸ Blisniewski (2010) hozzáfűzi, hogy „az út hieroglyphica pictura központi fogalom, amelyet Grewe a horáciuszi út pictura poesis alapján határoz meg. A látható világ a láthatatlan szimbólumává válik, principles of God's creation szent, belevészt jele lesz, az isteni igazságok képi megjelenítésévé válik. Ennyiben a nazarénus művészet valódi conceptual art [...] és ebben az értelemben sokkal modernebb, mint azt a nazarénusok legtöbb kritikusa gondolná.” Az alapvetően múltba forduló nazarénus művészet modernségéről jelenleg is komoly viták folynak.
- ⁶⁹ Ezért javasolja Grewe a modern nyelvészeti elméletek használatát. Az aktuális nyelvészeti elméletek közül, különösen azok alkalmasak erre, amelyek a Halliday-féle funkcionális nyelvészetre épülnek és multimodális diskurzuselemzéssel és funkcionális szemiotikával foglalkoznak, így lehetővé teszik a nazarénusok színyelvének elemzését is. (Vö. Taiwo 2006, Kress – van der Leeuwen 2006; van der Leeuwen 2011, O'Toole 2011.) Ezek azonban csak kiegészítések a bevett művészettörténeti módszerek mellett.
- ⁷⁰ Ormós és Ipolyi mellett a nagy triász harmadik alakja, Rómer Flóris volt az első, aki felhívta a figyelmet a játékkártyalapokra és a kártyadúciók gyűjtésére. (Keserü 2000; Wunderlich 2012, 267.)
- ⁷¹ Ez a tanulmány Bachleitner 1976 alapján a bizonytalan határok miatt a két fogalmat szinonimaként használja.
- ⁷² Récsy Viktor dr., *A tavaszi műkiállítás Győrött, Győri Hírlap*, XCVII. 126. (1903. május 31.), 5f; vö. Almási 2009, 211 és 222, 31. lábjegyzet.
- ⁷³ Érdekes, hogy Lyka csak annyit tudott róla, hogy Hofbauer tanítványa, miközben az 1903. évi kiállításon még úgy tűnik, Hofbauer volt az, akit kevésbé ismertek. Vö. Récsy Viktor dr., *A tavaszi műkiállítás Győrött*. In: *Győri Hírlap* XCVII. 126. (1903. május 31.) 6. Kérdéses persze, hogy Unger Alajos már életében ismert és megbecsült festő volt-e vagy elismertsége csak halála utáni fejlemény abból az időszakból, amikor a forradalom és szabadságharc után a késő romantikus művészet tulajdonképpeni virágkorát élte és esetleg csupán realiztikusabb zsánerképein alapult. Henszlmann a pesti műegyleti kiállításokról írt beszámolójában csak Zichy Mihályt és Heinrich Edét említi, mint akik az ő megítélése szerint tehetséges fiatal magyar művészek. (Henszlmann 1846, 818; 1990.) Ez azonban azzal is összefügghet, hogy az 1846-ban a Pesten kiállított Szent László-kép nazarénus volta miatt Henszlmann számára nem volt elég realiztikus. Tisztázatlan, hogy Unger Alajos csupán utazgatott külföldön vagy más nazarénusokkal együtt freskófestésen is dolgozott, ahogy akkoriban sok nazarénus tette ezt például Angliában. (Vö. 52. lábjegyzettel.) És nem tudjuk azt sem, hogy a kártyagyártás mellett Győrben más módon is foglalkozott-e díszítő és iparművészettel.

IRODALOM

- ÖL
(Österreich)-Lexikon. [www.http://austria-forum.org/af/AEIOU](http://austria-forum.org/af/AEIOU) (2013. december 31.).
- ALMÁSI Tibor
2009 Évről-évre Fejezetek Győr képzőművészeti életéből III. 1903. Arrabona 47/1. 205–224.
- AKL
Allgemeines Künstlerlexikon (Artists of the World Online). De Gruyter, Berlin – New York. <http://www.degruyter.com/view/db/akl> (2012. december 30.).
- ANDREWS, Keith
1964 The Nazarenes – a Brotherhood of German Painters in Rome. Oxford.
- ARONBERG LAVIN, Marilyn
1990 The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches. 431–1600. Chicago.
- Aspalter et al.
2006 Paradoxien der Romantik: Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert. Szerk.: Aspalter, Christian – Müller-Funk, Wolfgang – Saurer, Edith – Schmidt-Dengler, Wendelin – Tantner, Anton. Wien.
- ASPALTER, Christian – TANTNER, Anton
2006 Ironieverlust und verleugnete Rezeption: Kontroversen um Romantik in Wiener Zeitschriften. In: Aspalter et al. 47–120.
- BACHLEITNER, Rudolf
1976 Die Nazarener. München.
- BAERT, Barbara
2004 A Heritage of Holy Wood: The Legend of the True Cross in Text and Image. Leiden.
- BAKSA Péter
2009 Kovács Pál irodalmi munkássága a reformkor végéig. Arrabona 47/2. 37–43.
- BARANY, George
1968 Stephen Széchenyi and the Awakening of Hungarian Nationalism 1791–1841. Princeton, NJ.
- BAXANDALL, Michael
1988 Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. Oxford.
- BEDY Vince
1930 A győri Nemzeti Rajziskola története. Győri Szemle I. 12–32.
- Bénézit
2006 Dictionary of Artists. Paris.
- BLISNIEWSKI, Thomas
2010 Rezension von Cordula Grewe's Painting the Sacred in the Age of Romanticism, Aldershot: Ashgate 2009. In: sehepunkte 10 (2010), 1. [15.01.2010]: <http://www.sehepunkte.de/2010/01/17267.html> (2012. december 31.).
- BOGYAY, Thomas von (szerk.)
1976 Die heiligen Könige. Graz – Wien – Köln.
- BRAUN, Patrick – GAMPP, Axel Christoph (szerk.)
2013 Emilie Linder (1797–1867). Malerin, Mäzenin, Kunstsammlerin. Basel.
- BÜTTNER, Frank
1980 Peter Cornelius – Fresken und Freskenprojekte. Wiesbaden.
1983 Der Streit um die „Neudeutsche religio-patriotische Kunst“. In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 43. 55–76.

- CSATKAI Endre
1966 „Győr város kultúrképe.” Az 1903-as képkiallítás. Arrabona 8. 231–240.
- CSÉCS Teréz
2000 Szent Istvánról és az államalapításról a Tudományos Gyűjteményben. Arrabona 38/1–2, 195–218.
- CORETH, Anna
2004 Pietas Austriaca. West Lafayette, Indiana.
- DOODY, Margaret Anne
2007 Tropic of Venice. Philadelphia.
- DUCREUX, Marie-Elizabeth
2011 Emperors, Kingdoms, Territories: Multiple Versions of the Pietas Austriaca? The Catholic Historical Review XCVII. 2. (2011. április) 276–304.
- EINEM, Herbert von
1978 Deutsche Kunst der Romantik und des Klassizismus. München.
- Encyclopedia Britannica
1911 online változat: <http://encyclopedia.jrank.org> (2013. december 31.)
- ENGERTH, Rüdiger
1994 Eduard Ritter von Engerth (1818–1897) Maler, Lehrer, Galeriedirektor und Kunstschriftsteller. Beiträge zu Leben und Werk. Wien.
- EVANS, Robert J. W.
2001 Der ungarische Nationalismus im internationalen Vergleich. In: Nationalismen in Europa: West- und Osteuropa im Vergleich. Szerk.: Ulrike von Hirschhausen – Jörn Leonhard. Göttingen.
- FARKAS, Julius von
1931 Die ungarische Romantik. Berlin.
- FASTERT, Sabine
2000 Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts. Berlin – München.
- FESSLER, Ignaz Aurelius
1809 Gemälde aus den alten Zeiten der Hungarn: Die drey großen Könige. Band 2. Karlsruhe.
1812–1825 Die Geschichte der Ungarn und ihrer Landsassen. Leipzig.
- FEUCHTMÜLLER, Rupert
1968 Vom Lukasbund zur Wiener Spätromantik. In: Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer. Schweinfurt. 45–53.
1973 Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik. Wien.
- FREEDBERG, Sydney Joseph
1993 Painting in Italy 1500–1600. 3. kiad. New Haven.
- FRIED István
2013 Die dichterische Sprache als Ausdrucksmittel. Klassizismen, Rokoko, Empfindsamkeit. In: Geschichte der ungarischen Literatur. Szerk.: Kulcsár Szabó Ernő. Berlin, 96–132.
- FRODL–SCHNEEMANN, Marianne
1984 Johann Peter Krafft 1780–1856. Monographie und Verzeichnis der Gemälde. Wien.
- GALAVICS Géza
2009 Adatok a győri püspökség és káptalan barokk-kori művészettörténelméhez. Előkép, vázlat, kópia és parafrázis kérdése egy Maulbertsch vázlat azonosítása kapcsán. Arrabona 47/1. 169–204.

- GAMERSCHLAG, Kurt
 1978 Sir Walter Scott und die Waverly Novels. Eine Übersicht über den Gang der Scottforschung von den Anfängen bis heute. Darmstadt.
- GEIGER, Johann Nepomuk
 1861 Historische Handzeichnungen von Johann Nepomuk Geiger. Mit erklärendem Texte von Gustav Adolph Schimmer. Wien.
- GLEIS, Ralph
 2010 Anton Romako – Die Entstehung des modernen Historienbildes. Köln – Weimar – Wien.
- GREWE, Cordula
 2007 Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art. *The Art Bulletin*, 89/1. 82–107.
 2009 *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*. Aldershot.
- GOSSMANN, Lionel
 2003 *Unwilling Moderns: The Nazarene Painters of the Nineteenth Century*. In: *19th Century Art Worldwide: www.19thcartworldwide.org/index.php/autumn03/273-unwilling-moderns-the-nazarenepainters-of-the-nineteenth-century* (2011. augusztus 7.)
- HAGEMANN, Karen
 2006 „Die Freiheit ruft uns allen.“ (Selbst-)Entwürfe von Patriotismus und Männlichkeit „politischer Romantiker“ zur Zeit der Antinapoleonischen Kriege Österreichs, 1809 und 1813–15. In: *Aspalter et al.* 123–147.
- HAGER, Werner
 1989 *Geschichte in Bildern: Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*. Hildesheim – Zürich – New York.
 1990 „Walter Scott über historische Darstellung.“ In: *Historienmalerei in Europa*. Szerk.: Mai, Eckehard. Mainz. 209–212.
- HALLIDAY, Michael A. K.
 1994 *Introduction to Functional Grammar*. London.
- HDC
 2013 *Historical Dictionary of the Crusades*. Szerk.: Slack, Corliss K. Plymouth.
- HEISE, Martina
 2000 *Das Porträt in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. In: *Swozilek 2000*, 35–42.
- HENSSLMANN, Emerich [Henszlmann Imre]
 1846 *Die Pester Kunstausstellung im Jahre 1846*. *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst*, 3. kötet, 105/3. 817–820.
 1990 *Válogatott képzőművészeti írások*. Szerk.: Tímár Árpád. MTA Művészettörténeti Kutatócsoport. Budapest.
- HÖRISCH, Jochen
 2006 *Dialektik der Romantik*. In: *Aspalter et al.* 25–46.
- JENSEN, Jens Chr.
 1968 *Overbecks Eintritt in die Wiener Akademie und ein Brief von Heinrich Füger*. In: *Romantik und Realismus in Österreich*. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer. Schweinfurt. 33–40.
- JUNG-KAISER, Ute (szerk.)
 2008 *Der Wald als romantischer Topos: 5. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main 2007*. Bern.

- KAISER, Uta
2012 Romantikrezeption: Zur Kritik der romantischen Malerei im 19. Jahrhundert. Saarbrücken.
- Katalógus Bécs
2001 Kaiser und König 1526–1918. Eine historische Reise: Österreich und Ungarn. Szerk.: Fazekas István – Ujváry Gábor. Wien.
- Katalógus Budapest
2000 Történelem–Kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatáról Magyarországon. Kiállítási katalógus. Szerk.: Mikó Árpád – Sinkó Katalin. Budapest.
- Katalógus Drezda
1999 Julius Schnorr von Carolsfeld: Aus dem Leben Karls des Großen. Szerk.: Seeliger, Stephan. Köln.
- Katalógus Esztergom
2001 Simor János és a kortárs képzőművészet. János Simor und die Kunst seiner Zeit. János Simor and the Art of His Time. Szerk.: Cséfalvay Pál. Esztergom.
- Katalógus Frankfurt
1977 Die Nazarener. Ausstellung vom April 28 – August 28, 1977. Szerk.: Gallwitz, Klaus. Frankfurt a. M.
2005 Die Nazarener. Religion, Macht, Kunst. Katalog zur Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt. Szerk.: Hollein, Max – Steinle, Christa. Köln
- Katalógus Konstanz
Einfach himmlisch! Die Malerin Marie Ellenrieder 1791–1863 ; [anlässlich der Ausstellung „Einfach Himmlisch! Die Malerin Marie Ellenrieder 1791–1863“, die vom 18. Mai bis 25. August 2013 in der Städtischen Wessenberg-Galerie Konstanz in Zusammenarbeit mit dem Rosgartenmuseum Konstanz stattfindet] [Rosgartenmuseum Konstanz ; Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz]. Szerk.: Engelsing, Tobias – Stark, Barbara – Büttner-Kirschner, Katharina – Fecker, Edwin. Stuttgart.
- Katalógus Leinfelden-Echterdingen
1987 Geschichte auf Spielkarten 1789–1871. Von der Französischen Revolution bis zur Reichsgründung. Ausstellung aus Anlaß und zur Begleitung d. Landesausstellung Baden-Württemberg im Zeitalter Napoleons. Deutsches Spielkartenmuseum Leinfelden-Echterdingen 30. April 1987 - 29. April 1988. Szerk.: Hoffmann, Detlef – Dietrich, Margot. Stuttgart.
- Katalógus Mainz
2012 Die Nazarener. Vom Tiber an den Rhein: 3 Malerschulen des 19. Jahrhunderts. Szerk.: Suhr, Norbert. Regensburg.
- Katalógus Róma
1981 I Nazareni a Roma. Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Rom, 22. Jänner – 22. März 1981. Szerk.: de Marchis, Giorgio – Gallwitz, Klaus. Rom.
- Katalógus Stendal et al.
2001 Suche nach dem Unendlichen. Aquarelle und Zeichnungen der deutschen und österreichischen Romantik. Szerk.: Reiter, Cornelia. München.
- Katalógus Wolfurt
2011 Gebhard Flatz und Nazarener in Vorarlberg. Eine Ausstellung des Vorarlberger Landesmuseums und der Marktgemeinde Wolfurt. Cubus Wolfurt, 1. April – 24. April 2000. Szerk.: Leopold-Schneider, Gerda – Swozilek, Helmut. Bregenz.
- KESERÜ Katalin
2000 Das Bild der ungarischen Nation im ästhetischen Denken. In: Nation und Nationenbildung in Österreich-Ungarn 1848–1938. Szerk.: Stagl, Justin – Kiss Endre. <http://www.pointernet.pds.hu/kissendre/kozep-europa/2005092010561722400000803.html> (2013. július 12.)

- Kiállítás Győr
 2010 Egy győri polgárcsalád a reformkorból: az Ungerek. A Xántus János Múzeum kiállítása, Győr, 2010. szeptember 10 – október 10. Rendezte: Székely Zoltán. (Nem közölt kiállítási tablók)
- KISLINGER, Sylvia
 2006 Zwischen Naturwahrem und Kunstsönem. Einfluss und Entwicklung im frühromantisch-österreichischen Landschaftsbild. In: Aspalter et al. 295–319.
- KLANICZAY Gábor
 2002 Holy Rulers and Blessed Princesses: Dynastic Cults in Medieval Central Europe. Cambridge.
- KLIMÓ, Árpád von
 2003 Nation, Konfession, Geschichte. München.
- KRESS, Gunther – VAN DER LEEUWEN, Theo
 2006 Reading Images – the Grammar of Visual Design. London.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (szerk.)
 2013 Geschichte der ungarischen Literatur – eine historisch-poetologische Darstellung. Berlin – Boston.
- LÁM Frigyes
 1928 Egy győri polgár a reformkorszakban. Győr.
 1935 A győri német színészet története 1821–1849. I. Győri Szemle 6. 16–34.
- LCHI
 1976 Lexikon der christlicher Ikonographie VIII. Szerk.: Braunfels, Wolfgang. Rom. et al.
- LEHMANN, Albrecht
 2001 Waldbewusstsein und Waldwissen in Deutschland. Der deutsche Wald 51/1. 4–9.
- LÉNÁRT Orsolya
 2012 17th century Hungary in the Work of Eberhard Werner Happel. In: From Collective Memories to Intercultural Exchanges. Szerk.: Wakounig, Marija. Münster. 117–130.
- LMA
 2003 Lexikon des Mittelalters. München.
- LORENZ, Angelika
 1985 Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Darmstadt.
- LUKÁCS György
 1955 Der historische Roman. Berlin.
- MAI, Ekkehard
 2010 Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde. Köln et al.
- MAILÁTH, Johann Graf [Mailáth János]
 1817 Raab im Jahre 1598. Der Wanderer 221 (1817. augusztus 9.) Wien. 881f. (Google Books)
- MALFÈR, Stefan
 2011 Kaiserjubiläum und Kreuzesfrömmigkeit – Habsburgische „Pietas Austriaca“ in den Glasfenstern der Pfarrkirche zum heiligen Laurentius in Wien-Breitensee. Wien – Köln – Weimar.
- MANN, Silvia
 1990 Alle Karten auf dem Tisch/All cards on the table. Sammlung/collection Sylvia Mann. Marburg.
- MATHEW, Nicholas
 2013 Political Beethoven. Cambridge.

- MERK, Anton
1977 Zur Bildnismalerei der Nazarener. In: Katalógus Frankfurt 1977. 149–179.
- MÉSZÁROS Ágnes
2010 Idő-kép zenekisérettel. Jellemző képtémák és ikonográfiájuk 19. századi képórákon. In: Ars perennis. Fiatal Művészettörténészek II. Konferenciája/2nd Conference of Young Art Historians Budapest. 2009. Szerk.: Tüskés Anna. CentrArt Egyesület, Budapest, 110–114. http://www.centrart.hu/letolt/arsperennis/19Ars_perennis_Meszáros.pdf (2013. július 12.)
- METKEN, Günter
1977 Ein nationaler Stil? England und das nazarenische Beispiel. In: Katalógus Frankfurt 1977. 355–363.
- MITCHELL, Benjamin Frank
2001 German Romantic Painting Redefined – Nazarene Tradition and the Narratives of Romanticism. Farnham, Burlington, VT.
- MKL
2005 Mode- und Kostümlerikon. Szerk.: Loschek, Ingrid. Stuttgart.
- MÜLLER-FRANK, Wolfgang
2006 Im Schatten der Revolution. Friedrich Schlegels Konzept einer konservativen Wende (1820-23). In: Aspalter et al. 2006, 202–226.
- NEMES Mihály
2002 A magyar viseletek története. Somorja.
- O'TOOLE, Lawrence Michael
2011 The Language of Displayed Art. London et al.
- ÖBL
2003- Österreichisches Biographisches Lexikon. Österreichische Akademie der Wissenschaften. <http://www.oeaw.ac.at/oebl/> (2012. december 30.)
- ÖHL
1998- Ökumenisches Heiligenlexikon. Szerk.: Schäfer, Joachim. Stuttgart: <http://www.heiligenlexikon.de> (2012. december 29.)
- ÖTVÖS Péter
2013 Ältere ungarische Literatur. In: Kulcsár Szabó 2013, 1–95.
- PASSAVANT, Johann David
1832 Kunstblatt Nr. 66. In: Morgenblatt für gebildete Stände. 261–64 (Google Books).
1833 Kunstreise durch England und Belgien. Frankfurt am Main.
- PFANNER, Ute
2000 Die Sehnsucht nach dem Paradies: Vom Lukusbund zur österreichischen Spätromantik. In: Katalógus Wolfurt, 25–34.
- POLLEROß, Friedrich
2010 Austriacus Hungariae Rex. Zur Darstellung der Habsburger als ungarische Könige in der frühneuzeitlichen Grafik. In: „Ez világ mint egy kert...”: tanulmányok Galavics Géza tiszteletére. Szerk. Bubryák Orsolya. Budapest. 63–78.
- PURKIS, William J.
2008 Crusading Spirituality in the Holy Land and Iberia, c.1095 – c.1187. Woodbridge.
- ROBERT, André
1933 L'idée nationale autrichienne et les guerres de Napoléon. L'apostolat du Baron du Hormayr et le salon de Caroline Pichler. Paris.

- SALLAY Dora
2011 Nineteenth-Century Ecclesiastical Intellectuals and Early Italian Religious Art: Patterns of Collecting in Italy and Hungary. In: Sacred Possessions – Collecting Italian Religious Art 1500-1900. Szerk. Feigenbaum, Gail – Ebert-Schifferer, Sybille. Los Angeles. 104–118.
- SALAMON Nándor
2012 Kisalföldi Művészeti Lexikon. Szerk.: Salamon Nándor. Vasszilvagy.
- SAURER, Edith
2006 Romantische KonvertitInnen. Religion und Identität in der Wiener Romantik. In: Aspalter et al. 229–255.
- SCHINDLER, Herbert
1982 Nazarener: Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert. Regensburg.
- SCHOLL, Christian
2007 Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. München – Berlin.
2012 Revisionen der Romantik: Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei“ 1817–1906. Berlin.
- SILAGI, Gabriel
1976 Stephansvita des Bischofs Hartwick. In: Bogyay 1976, 29–60, 166–76.
- SINKÓ Katalin
2000 Die Rezeption der ersten Jahrtausendwende im 19. und 20. Jh. in Ungarn. In: Europas Mitte um 1000. Szerk.: Wieczorek, Alfried – Hinz, Hans. Stuttgart. 9–20.
2002 Viaggiatori ungheresi in Italia. In: Pittori ungheresi in Italia. Acquerelli e disegni dalla raccolta della Galleria Nazionale Ungherese. Szerk.: Hessky Orsolya. Budapest. 7–54.
- SKOVGAARD-PETERSEN, Karen
2001 A Journey to the Promised Land – Crusading Theology in the Historia de Profec-tione Danorum in Hierosolymam (c. 1200). Kopenhagen.
- SONNLEITNER, Johann
2006 „Krasse Sinnlichkeit und frömmelnde Tendenzen.“ Wiener Salonszenen und An-sichten der Romantik. In: Aspalter et al. 2006, 256–272.
- SPODE, Hasso
2011 Kulturgeschichte des Tabaks. In: Alkohol und Tabak: Grundlagen und Folgeerkrankun-gen. Szerk.: Singer, Manfred V. – Batra, Anil – Mann, Karl. Stuttgart. 13–24.
- STEBLIN, Rita
1998 Die Unsinnsgesellschaft: Franz Schubert, Leopold Kupelwieser und ihr Freun-deskreis. Wien.
- SWOZILEK, Helmut
2000 Spätromantiker und Nazarener. Vorarlberger Landesmuseum. Bregenz.
- SUHR, Norbert
2012 Nazarener in Rheinland-Pfalz. Ein Überblick. In: Katalógus Mainz, 13–24.
- SZAFFNER Emilia
2006 The Hungarian Reception of Walter Scott in the Nineteenth Century. In: The Reception of Sir Walter Scott in Europe. Szerk.: Pittock, Murray. London, New York. 138–156.
- SZÉKELY Zoltán
2000 Szent István barokk képkultusza Győrött. Arrabona 38/1–2. 155–194.
2011 Unger Alajos antik szobrokról készült akadémiai tanulmányrajzai. Arrabona 49/1. 299–322.

SZILÁGYI Márton

- 2004 Von Das Vaterland zu Hazánk. Die Metamorphose einer deutschsprachigen Zeitschrift in Raab (Győr) in der Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Deutsche Sprache und Kultur, Literatur und Presse in Westungarn / Burgenland. Szerk.: Krieglleder, Wynfrid – Seidler, Andrea. Bremen. 173–193.

SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella

- 2005 Kisfaludy Károly az első magyar romantikus festő. Arrabona 43/2. 67–83.
2011 A magyar biedermeier. Budapest.

TAIWO, Rotimi

- 2006 Hallidayan Linguistics. In: An Encyclopedia of The Arts, vol. 4, Szerk.: Fakoya, Adeleke. Section 3, 157–163. [http://rotimitaiwo.net/files/TAIWO%20\(2006\)%20HALILIDAYAN%20LINGUISTICS.pdf](http://rotimitaiwo.net/files/TAIWO%20(2006)%20HALILIDAYAN%20LINGUISTICS.pdf), (2012. december 30.)

TELESKO, Werner

- 2006 Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. Wien.

TOMPOS Lilla

- 2005 A díszmagyar – A magyar díszöltözet története. Budapest.

TÜSKÉS Gábor

- 2003 Literatur- und frömmigkeitsgeschichtliche Verbindungen zwischen Niederösterreich und Ungarn in der frühen Neuzeit. In: Aspekte der Religiosität in der frühen Neuzeit. Szerk.: Aigner, Thomas. St. Pölten. 9–26.

VAN DER LEEUWEN, Theo

- 2011 The Language of Colour. An Introduction. London.

VANCSA, Ekkehard

- 1973 Aspekte der Historienmalerei in Wien im 19. Jahrhundert. (Phil.Diss.) Wien.

S. VARGA Pál

- 2013 Kunstzentrierte Entfaltung des Literarischen. Die klassische ungarische Literatur 1825–1890. In: Kulcsár Szabó 2013. 133–263.

VAYER-ZIBOLEN Ágnes

- 1970 Vier unbekannte Buchillustrationen Moritz v. Schwinds. Alte und Moderne Kunst XV (Heft 111).

VESZPRÉMI Nóra

- 2010 Kísértetek a végtelen rónán. A magyar romantika rettenetes hagyománya. In: XIX. Nemzet és művészet. Kép és önkép. Kiállítási katalógus. Szerk.: Király Erzsébet – Róka Enikő – Veszprémi Nóra. Magyar Nemzeti Galéria. Budapest. 139–163.

WEIGMANN, Otto (szerk.)

- 1906 Schwind: Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen. Stuttgart – Leipzig.

WUNDERLICH, Claudia

- 2009 Die Győrer Spielkartenmalerfamilie Unger. Im Spiegel neuer Erkenntnisse. Talon. Zeitschrift des österreichisch-ungarischen Spielkartenvereins 18. 78–81.
2010 Eine ungarische Kartenmaler- und Künstlerfamilie des 19. Jahrhunderts: Die Győrer Unger. Arrabona 48/2. 139–158.
2011 The Ungers: A 19th Century Playing-Card Making Family in Győr, Hungary. The Playing-Card. Journal of the International Playing-Card Society 40/2. 112–138.
2012 The Iconography, Design and Manufacture of the 19th Century Playing-Cards by the Unger Family from Győr. Acta Ethnographica Hungarica 57/2. 263–284.

- 2014 Wunderlich, Claudia: The Influence of Nazarene Art on the Development of Hungarian National Art and the Crafts. The Academic Painter Alajos (Alois) Unger (Bap Győr 29 Oct 1814 – Győr 28 Dec 1848). In: *Lelkiségek, lelkeségi mozgalmak Magyarországon és Kelet-Közép Európában/Spirituality and spiritual movements in Hungary and Eastern Central Europe*. 11. Vallási Néprajzi Konferencia Szeged, 2012. október 10–12. 11th Szeged Conference on Ethnology of Religion Szeged, 10–12 October 2012. Szerk.: Barna Gábor – Povedák Kinga. Szeged. 325–351.
- YOUENS, Susan
2006 Schubert's Late Lieder: Beyond the Song-Cycles. Cambridge.
- ZIEGLER, Anton
1839 *Waterländische Immortellen aus dem Gebiete der österreichischen Geschichte der alten, mittleren, neuern und neuesten Zeit gesammelt und mit einer [...] Bilderschau der merkwürdigsten Handlungen ausgezeichneter Personen [...] ausgestattet*. Wien.

RÖVIDÍTÉSEK

ÖNB = Österreichische Nationalbibliothek

RFM = Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum

SzM = Szépművészeti Múzeum

GyVL IV. A. 1055-d = Győr Város Levéltára, Győr szab. kir. város választó közönségének iratai 1743–1848, Országgyűlési követek részére kiadott utasítások, a követek által küldött jelentések és azok mellékletei (Acta Diaetalia)

MNG = Magyar Nemzeti Galéria

MTA BTK MI = Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi
Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet

**THE REDISCOVERY OF A KUPELWIESER STUDENT:
THE LATE NAZARENE, LATE ROMANTICIST PAINTER
AND PLAYING-CARD DESIGNER ALAJOS UNGER**

Alajos (Alois) Unger, who was descended from the well-known Unger playing-card making family from Győr, is a recently rediscovered Hungarian late Nazarene and late Romanticist artist. The son and brother of the playing-card makers Mátyás (Mathias) Unger the Elder (1789-1862) and Younger (1824-78), he was originally apprenticed in this craft as well and, as could be proved for the first time, designed the family's playing-cards. First trained at the *National Drawing School* of his hometown under János Hofbauer (creator of *The Castle of Dévény*, Hungarian National Gallery), which apprentices and journeymen of the local crafts attended, Alajos Unger enrolled at the Vienna Academy of Fine Arts first in 1833 to train there as a draughtsman and then became a pupil of Leopold Kupelwieser (1796-1862) from 1836 until 1842. Among his classmates were the famous artists Eduard von Engerth (1818-97), Franz Josef Dobiaschovsky (1818-67), Ferenc Szoldatits (1820-1916) and August von Pettenkofen (1822-1889). In an art exhibition in Győr in 1903 the quality of Unger's genre paintings displayed there was likened to those of the latter.

It has now been possible to demonstrate how strongly his art was rooted in the late Nazarene and late Romanticist tradition of the circle around his teacher. Overall, his style not only reflects the "literary-musical-artistic" orientation of Kupelwieser, but also the "fairytale-like-poetical" variety represented by Joseph von Führich and particularly Moritz von Schwind.

Alajos Unger had until recently only been known by name, but with the present article, a fuller picture of the artist's life and work has been presented. Thus, apart from the two oil paintings, which came into the possession of the Hungarian National Gallery in the 1970s, *The Recapture of Raab* (1840) and a portrait of the artist and his family (1843), a series of hitherto unknown oilworks has been discovered: a portrait of an unknown lady (1836), now part of the art collection of the University of Pennsylvania, a copy of Cesare da Sesto's *La vierge au bas-relief* (date unknown), the *Baptism of Vajk* (1842) and a Biedermeier picture clock depicting a patriotic scene from the opera *Lucia di Lammermoor* set against the backdrop of a veduta of Venice (1847). The portrait of Ferenc Hergeszell, a local politician from Unger's hometown and later member of the Hungarian Diet, from 1841, now in the collection of the Flóris Rómer Museum in Győr, also bears Unger's painterly handwriting.

Altogether, the torso of the extraordinary work of a representative of a younger generation of Nazarenes, who promoted Hungarian national art, has been unveiled in the bicentenary of his birth. In addition to this, the role of Nazarene artists and that of their networks in the development of Hungarian art generally was investigated.

Claudia Wunderlich



RÓMER FLÓRIS
Művészeti és Történelmi
Múzeum