

Az utóbbi egy-másfél évtized nemzetközi kutatásai kezdték felszámolni azt a kontraszelekciót, ami nagy általánosságban jellemezte a 19. század művészetében való korábbi tájékozódást. A figyelem eleinte főként a század második felére, főként utolsó harmadára irányult, vagyis azokra az évtizedekre, amelyekből a művészettörténetírás szinte kizárólag az impresszionizmust és annak közvetlen ellenhatásait, illetve utóhatásait helyezte gyűjtőpontba, elhanyagolva minden más korabeli törekvés vizsgálatát. Ehhez a minőséghez viszonyították a különféle helyi fejlődéseket és innen kiindulva pergették visszafelé az adott szelekció megértéséhez nélkülözhetetlen előzményeket.

A kezdeményezés arra, hogy feltárják a múlt század utolsó harmadának párhuzamos vonulatait, ha nem is történeti teljességgel, de látványosan és hatékonyan a francia múzeumokból indult ki, a hetvenes évek első felében, bemutatva a „másik oldalt” is, amely ellen az impresszionisták felléptek. Az első komoly nekifutásra 1974-ben került sor, amikor a párizsi Grand Palais-ban, a „Centenaire de l'Impressionisme” tárlattal párhuzamosan, megrendezték a „Musée du Luxembourg en 1874” című rekonstrukciós kiállítást.¹ Ebből, valamint a centenáriumi emlékezést kiegészítő, az impresszionisták 1874-es, Nadar-szalonbeli fellépését dokumentáló anyagból ugyan kiviláglott, hogy a Luxembourg múzeum és a fellépő új csoport között nem volt annak idején annyira éles határvonal, mint amilyen az impresszionista frontáttörés nyomán a későbbi köztudatban rögzítődött, de 1974-ben a vélt éles határ még elevenen élt. A *Connaissance des Arts* folyóirat, hónapokkal a két kiállítás megnyitása előtt, már előkészítette a raktárak, gyűjtemények mélyéből előbányászott szalonképek, történeti festmények propagandáját, közölve azóta is növekvő eladási árakat, és a hatvannégy reprodukciót bevezető szöveg már indításban rákérdez: rehabilitálni fogják-e őket ma?²

A bombasztikus hangulatkeltés, miszerint a közönség most eldöntheti, hogy száz éve jól választott-e, annál naivabb, mert annak idején sem a közönség, sem a művészeti élet nem az impresszionistákat „választotta”. A későromantikát tovább vivő historizmus vagy a szalonfestészet szerepe, publicitása a századfordulón sem lankadt, a századelőn olyan Párizsban élő magyar művészre is hatott, aki hamarosan inkább a Vadak sodrásába került.³ De a francia festészet történeti átkintéseiben alig esik szó e múlt századi áramlatok hosszú utóéletéről. Jean Cassou az elsők között volt, aki megpendítette a századforduló tudomásul nem vett sokféleségét: 1960-as, „Panorama des arts plastiques contemporains” című könyvének indító fejezeteiben legalább jelezte, hogy a modern művészetnek nevezett folyamat mivel szemben minősült modernnek.⁴

A 'Luxembourg-rekonstrukció már komoly kutató munkán alapult és beletartozik a hamarosan megnyíló Musée d'Orsay előkészületeibe, amelytől teljes körkép várható a francia művészet 19. századáról. A Grand Palais-beli 1974-es kezdeményezés ettől függetlenül sem maradt visszhangtalan. 1975 legelején a bordeaux-i Musée des Arts saját anyagából rendezett kiállítást „Pompierisme et peinture équivoque” címmel.⁵ Ehhez fogható, helyi gyűjteményeket feltáró bemutatók s a múzeumi állandó kiállítások ilyen értelmű teljesebbé tétele után ismét nagyobb lélegzetű vállalkozás volt a chartres-i múzeumnak a múlt századi realizmusra koncentráló, tanácskozással egybekötött tárlata 1983-ban.⁶ S az újfajta tájékozódás nemcsak a franciaországi kutatásra jellemző. 1974-ben jelent meg a belgrádi Aleksa Čelebonovič könyve, az „Art pompier” (németül: „Bürgerlicher Realismus”), amely

a múlt század utolsó harmadának kizárólag ezekre a vonulataira koncentrált; tematikailag csoportosította az európai művészet szalonképeit, illetve a stílusrealizmus körébe tartozó festményeket, mint a majdani kispolgári giccs forrásait.

Jóval később kezdték el firtatni ennek a korszaknak a sokféleségét a nemzeti művészetek szempontjából, és egyre nyíltabban kétségbe vonták, jogos-e a nemzeti művészeti folyamatokat kizárólag a francia festészettörténet csúcsaihoz és szakaszaihoz viszonyítva értelmezni és értékelni. 1985-ben Oslóban mutatták be először az „Északi festészet az 1880-as években” című kiállítást. A katalógus egyik tanulmányának angol nyelvű rezüméje⁸ így kezdődik: „A történelmet a győztesek írták, a művészettörténetet nemkülönben. Ezért uralkodott az impresszionizmus és elágazásai mindvégig a 19. század végi művészet fejlődéséről rögzített képen, miközben ugyanannak a korszaknak az eleven realizmusát háttérbe szorították. A fejlődésnek ez az értelmezése meghatározta a népszerű művészeti irodalmat, s a legutóbbi idő-kig még csak meg sem kérdőjelezték komolyan az impresszionista monopóliumot a korszak értelmezésében”. Éppen ebben az összefüggésben válthatott ki tényleges jelentőségénél talán nagyobb visszhangot az amerikai szerzőpár, Rosenblum és Janson 1981-es könyve a 19. század festészetéről és szobrászatáról, amely Amerika és egész Európa múlt századi művészetének számbavételére vállalkozott.⁹ A Robert Rosenblum által írt bevezető – inkább, mint maga a kötet – megkérdőjelezi a múlt századdal foglalkozó művészettörténeti irodalom hitelét, mondván, hogy Constable vagy Turner is csak annyiban érdemesült figyelemre, amennyiben előzménnyel szolgáltak az École de Paris által fémjelzett modern művészethez. És nem kevés magabiztossággal állítja, hogy alig van korszaka a művészettörténetnek, ahol az újabb publikációk olyan kevés új adatra támaszkodnának.

Ez természetesen túlzás, és leleplezi az európai országok művészetében és szakirodalmában való tájékozódás egyenetlenségét, ami egyébként több szempontból is érthető. De annyit azért jelez, hogy az egyre többször hangoztatott igény, miszerint a múlt század művészet-története újra írandó, nemcsak a század utolsó harmadára vonatkozik, legfeljebb csak ott a legnyilvánvalóbb. Az impresszionizmus ellenpólusának tekintett múlt századi realizmus vagy múlt századi naturalizmus magában foglalja valamelyest a romantika utóéletét is, és az utóélet-variánsok figyelmen kívül hagyása maga után vonta a romantika-variánsok elhanyagolását az egyetemes fejlődésben. S a közelmúltig a szorosabban vett romantika-kutatások is – némiképpen kényszerhelyzetből adódóan – eléggé elszigetelődtek a párhuzamos jelenségektől, az előzményektől és az utóélettől. A szemléletet gazdagította, főként a német művészet vonatkozásában néhány, évfordulókhoz kapcsolódó kiállítás és tanácskozás mind árnyaltabb romantika-értelmezése és ezek kutatási visszhangja.¹⁰ Figyelemreméltóan gazdagították a cseh művészet történetét az újabb, interdiszciplináris historizmus-kutatások, az 1981 óta évenként megrendezett, a 19. századra koncentráló pilzeni tanácskozások sora.¹¹ Francia közelítésekben még többnyire egybeolvad a klasszicizmus–romantika fogalom-pár, illetve nem annyira fogalmakra vagy folyamatokra, mint inkább művészegyeniségekre vagy egy-egy ikonográfiai csomópontra koncentrálnak. Ezt látszik igazolni egyfelől az 1963-as Delacroix-évforduló és kiállítás kutatási visszhangja, másfelől a clermont-ferrand-i egyetem kutatási központjának kollokviumai és kiadványai,¹² habár mindezek még csak részeredmények a múlt század művészetének komplex összefoglalásának igényéhez képest, még inkább az európai művészet összehasonlító kutatása szempontjából.

Érthető, hogy a romantikának a nemzeti művészetekhez és mozgalmakhoz való kapcsolódása főként olyan közép- és kelet-európai országok művészettörténetírásában kapott hangot, ahol a romantikával egyidejűleg programszerűen kibontakozott a kultúra nemzeti jellegének, illetve a nemzeti művészet önállóságának, esetleg a nemzeti függetlenségnek társadalmi mozgalmakat elindító gondolata, habár történeti adottságok miatt lényeges időbeli eltérések vol-

tak országonként az analóg fázisok között. (A skandináv országok említett kiállításának egyébként ilyen szempontjai is voltak: az északi népek nemzeti művészetének önállósodását kívánták dokumentálni, amely fázisra ott merőben más művészettörténeti pillanatban, a század utolsó harmadában került sor.)

Az ötvenes évek végén figyelemreméltó kezdeményezés indult a közép- és kelet-európai nemzeti művészetek kialakulásának összehasonlító kutatására, amely éppen a publikáció előtt torpant meg, illetve szakadt félbe. 1958–1961 között több tanácskozássra került sor Moszkvában, Varsóban, Prágában, majd Budapesten, amikor országonként egy-két szakember részvételével megvitatták a már elkészült tanulmányokat, abcé-sorrendben a bulgár, cseh, lengyel, magyar, orosz, román, szlovák nemzeti művészetek kialakulásának korszakát.^{1 3} 1962-ben került volna sor a bukaresti összejövételre, amelynek feladata lett volna, hogy előkészítse a tanulmányok kötetbe szerkesztését; a kötet minden országban megjelent volna. Erre már nem került sor, a román partnerek visszavonultak az egész vállalkozástól, arra hivatkozva, hogy Jugoszlávia részvétele nélkül a közös munka nem érvényes, nem folytatható. Igaz, a fentebb jelzett, művészetföldrajzilag korántsem egységes közegből hiányzott mind a szerb, mind a szlovén fejlődésmenet, és talán még inkább Ausztriáé, amely utóbbi bevonásának akkor semmilyen realitása sem volt meg.

Az évről évre megbeszélte, nem egyszer élesen vitatott, többségükben igen értékes és egyik-másik nemzeti kutatásban azóta sem meghaladt tanulmányokra történt ugyan annakidején hivatkozás, a folyamatos munkára felfigyeltek a közép-kelet-európai összehasonlító kutatásban érdekelt szakemberek, de maguk a tanulmányok sajnálatos módon talán még kéziratban sem hozzáférhetőek. Azért utalunk azonban rájuk, mert éppen az világlott ki belőlük, ami a 19. században különösen szembeötlő fejlődési sajátosság. Az ugyanis, hogy bármilyen időbeli eltolódással került is sor egyik vagy másik országban a történelmi viszonyok változására, a társadalmi struktúra adott módosulására, egy adott fokú polgárosodásra és a recepció ezzel összefüggő átalakulására, a művészeti folyamatok az analóg fokokon belül hasonló fázisokban követték egymást. A portré esetében például Oroszországban a 17. század végén kezdődött az a fejlődési folyamat, amely rokon kultúrkörhöz tartozó más országokban a 19. század első felében vagy még később indult el, a biedermeeres portré országonkénti megjelenése között is eltelhettek évtizedek, a nemzeti történelmi téma is rokon szemléleti fokról indult, függetlenül attól, hogy mikor érlelődtek meg a feltételei. A vitákban fel is figyeltek a nyilvánvaló analógiákra és eltérésekre, de a módszeres összevetésből leszűrhető következtetés – az utolsó fázis – már elmaradt, holott szinte kínálkozott a művészetföldrajzilag különmű területek összehasonlítása az alábbi szempontból: akár egy közép-európai vagy nyugat-európai modell, akár a későbizáncias kultúrkör modellje határozta is meg a kulturális-művészeti előzményeket, a nemzeti művészetek kialakulásának nem egybeeső fázisai-ban a lényegi tendenciák és szakaszai egymásutánisága már egymással analóg.

A folyamat magában foglalta a romantika lehetőségeit, de sok történelmi, kulturális tényezőn – történelmi jelenen és kulturális előzményeken – múlt, hogy hol, mikor érlelődött meg valóban a művészettörténetnek egy romantikus szakasza. A szakirodalom nem könnyíti meg a tájékozódást, hiszen néhol a romantikába sorolják nemcsak az egész biedermeiert, hanem az azt megelőző, szerényen öntudatos, dokumentárisan tényközlő portrét vagy tájat,^{1 4} melynek naiv-tárgyas kezdetei egybeeshetnek ugyan a romantika korával, esetleg későbbiek emennél, közvetlen folytatásuk akár a posztimpreszionizmusba torkollhat, kikerülve a romantikát. Nincs meg bennük a személyiség szerepének a romantikus értelmezése, sem a stílust formáló technikai tényezők, így fényeffektusok romantikára jellemző szerepe, vagyis az ember és a természet történelmi kapcsolatának az a romantikában megérlelődött viszonya, amelyből ez utóbbi sajátos individualizmusa fakadt.

Csak látszólag egyszerűbb a történeti festészet romantikus jellege. 19. századi virágzása jobban elvált a műfaji előzményektől (amennyiben ilyenek az adott országban egyáltalán voltak), és közvetlenül kötődött a helyi történelemszemlélethez, a történeti aktualitáshoz. Habár nagyobb szakmai próbatétel mint a portré, s a mesterségbeli kvalitás átlaga elmarad az utóbbi átlaga mögött, a filozófiai értelemben vett minősége szerint egyértelműbben romantikus. Szerepe főként ott és akkor volt domináns, ahol és amikor a nemzeti függetlenségi törekvések politikai programja éltette. Egyszerűbbnek látszik, ha nem is a romantika kategóriáját használjuk, hanem az attól eltérő és tágabb historizmusét: ebbe belefér Madarász tartalmi-pszichikai és stílári vonatkozásban is romantikus Dobozyja vagy Matejko aprólékos történelmi tanulmányokon alapuló, hatalmas méretű, ma már dokumentum igényű történelmi leírásokként olvasott vásznai, vagy akár az elkésetten klasszicizáló történelmi hősök. A historikus témaválasztás mindenütt a konkrét történelmi helyzeten múlt. A helyi történelem, illetve a helyi mondavilág, például eredetmítosz, esetleg költött eredetmítosz ott volt domináns téma, ahol a negyvennyolcas forradalmi hullám, esetleg előzményei vagy későbbi lecsapódásai függetlenségi eszméket is magasba emeltek; antik mitológiai témák, illetve irodalmi művek történeti képként megoldott illusztrációi többnyire ott, ahol a nemzeti függetlenség kivívása nem szerepelt a század derekának politikai törekvései között. Az örökség tudomásul vétele mindenképpen döntő mozzanat, éspedig nem külső, nem távoli tényezőként, hanem — ahogyan Hegel általánosította — olyan örökségként, amely magában foglalja az emberiség minden korábbi nemzedéke munkájának eredményét.¹⁵

A történeti érdeklődés sajátos megnyilvánulása a nemzet-allegóriák sora. Már Jacques-Louis David ideája volt, a nagy francia forradalom után, hogy allegorikus nőalakban kellene megszemélyesíteni a Köztársaságot. A húszas évektől lett mind gyakoribb a nőalak mint a nemzet, az alkotmány stb. megszemélyesítője. Tetőpontját a negyvennyolcas forradalmi hullám hatására érte el, és szinte függetlenül annak közelebbi helyi jellegétől, már-már toposzként terjedt el és tűnt fel, akár mint földre szállt égi jelenség, akár mint népviseletes vagy díszruhás nőalak, leginkább Dél-, Dél-Kelet és Közép-Európában.

A stílári vonulatok nyomán kirajzolódó művészetföldrajzi térkép felvet néhány perifériára szorult, eddig alig vizsgált összefüggést. Ilyen például, hogy a számunkra legegyszerűsebb Bécs—München útvonalat mennyire színezhette a Bécs—Róma kapcsolat, illetve a dél-európai országok — Görögország, Spanyolország — művészei hogyan jutottak Olaszország közbeiktatásával Münchenbe, esetleg később vagy közvetlenül Párizsba. Az olasz későromantikának nyoma volt Párizsban is az ide-oda utazó vagy az ott letelepedett művészek révén, még a hatvanas évek szalonjaiban is díjaztak képeket, melyek gyökere itt kereshető.¹⁶ Ezek az összefüggések nyilvánvalóbbak az életképnél, mint a történeti tárgyú festményeknél, mert ez utóbbiak, témájuknál fogva is, kevésbé „vándoroltak”, közvetlenebbül kötődtek a helyi recepcióhoz. Másfelől viszont a történelmi festészet bizonyítja a legnyilvánvalóbban némely kompozíciós típus Európa-szerte való elterjedését, az azokon való helyi továbblépést, a variálhatóság jellegét. A 19. század első felében és közepén ismertebb a terjedés útvonala, ebben az illusztrációk és almanachok lehetséges szerepe, mint később a folyóiratok, a fotó, az utazások egymást kiegészítő hatásának a lecsapódása. Pedig nem lenne érdektelen kitapogatni például annak a későromantikus nőideálnak a forrását, amely a hetvenes-nyolcvanas években Spanyolországtól Oroszorszáig elterjedt, vagy nyomon követni olyan, sokáig visszatérő téma vonulatát, mint amilyen a vásárra menő vagy onnan jövő parasztcsalád idilli életképe. Nem is a szorosabban vett téma a legjellemzőbb, hiszen az sokféleképpen megjelent, — elég Courbet-nak Vásárról hazatérő flagey-i parasztlány című képére gondolni (1850–1855), amely a romantikán túllépett festő próbálkozása. Figyelemreméltóbb az olyan képtípus, kompozíciós típus, mint Barabás 1834-es festményének

biedermeieres idillje, amely több mint félévszázaddal később megtalálható a görög Litrasz azonos hangvételi és felfogási képén, habár ez utóbbira festéstechnikailag már keletkezésének kora nyomta rá bélyegét. Az időbeli eltérés meg is felel annak a fáziseltolódásnak, amely a görög festészetben a századközep kezdődő romantikus pátoaszát, nemzeti témáit és ezek elterjedését jellemzi, a múlt századi stílusrealizmus szellemében fogant életképekig, ahol már a legújabb plein air törekvések is nyomot hagytak.¹⁷

Ritka az olyan nemzeti művészet, ahol egy francia festészeti orientáció mintegy megszakította a szokásosnak tartható etapok folytonosságát, s egy romantikus nemzet-ideál, nemzet-allegória, történeti festészeti kezdetek után közvetlenül a posztimpresszionizmus-hoz vezetett az impresszionista eredmények megismerése. Ez tapasztalható a román festészetben a hetvenes évektől, ám ez a ritka felgyorsulás annyiban analóg a többi ország művészetével, hogy a század utolsó harmadára nagyjából mindenütt szinkronba kerültek az újabb törekvések. A fáziskülönbségek és az etapok egyre inkább lerövidültek, a század végére általában mindenütt rendelkezésre állt ugyanaz a felhalmozódott, az impresszionizmust és következményeit is magában foglaló ismeretanyag. A fokok egymásutániségében elsikkadt a helyi művészeti és kulturális előzmény korábban jóval meghatározóbb szerepe, és kialakult, immár a romantikától függetlenül, a nemzeti művészetek újabb szakasza, amelynek párhuzamait és eltéréseit már más tényezők determinálták.

JEGYZETEK

1. A katalógus előszavát Michel Laclotte írta, a bevezető tanulmány és a szerkesztés Geneviève Lacambre munkája.

2. *Connaissance des Arts* 1974. június, 72–87. Uo.: *Les pompiers: brusque flambée des prix*, 84–87.

3. Csók István elsősorban a szalonfestészethez vonzódott, amikor 1903-ban Párizsba költözött. L. ARADI N.: *Egy Munkácsy- és egy Csók-festmény előképe*, *Ars Hungarica* 1986/2. 177–182.

4. CASSOU, J.: *Panorama des Arts Plastiques Contemporains*, Párizs, 1960, Gallimard. Az indító fejezetek:

I. *L'art officiel*, II. 1900.

5. A kiállításnak katalógusa nem volt, a részletesen dokumentált *Petit Journal*-t Gilberte Martin-Méry szerkesztette.

6. *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830–1870*. A katalógus tanulmányait Patrick Le Nouène, Albert Boime és Sylvie Douce de La Salle írta.

7. Frankfurt am Main–Berlin–Wien, Propyläen Verlag.

8. RINGBOM, S.: *The Scandinavian 1880s – reality, air and light*. In: *1880-årene i nordisk maleri*, Oslo, 1985, Nasjonalgalleriet, 302.

9. ROSENBLUM, R. and JANSON, H. W.: *19th Century Art*, New York, 1984, Harry N. Abrams, Inc., Publishers. Félézernyi reprodukciója között egyetlen magyar alkotás van, Szinyei Merse Ruhaszárítása, ezt figyelemreméltoan és érzékenyen elemzi a 304. lapon.

10. A kezdeményezések közé tartoznak az NDK-beli greiffswaldi egyetem romantikára összpontosító tanácskozásai: Friedrich 1974, Runge 1977, Kersting 1985.

11. A prágai Nemzeti Galéria és a Cseh Tudományos Akadémia Művészettudományi Intézete által közösen rendezett tanácskozások anyagából eddig megjelent kötetek:

Historické vědomí v českém umění 19. století, 1981.;

MĚSTO v české kultuře 19. století, 1983.;

DIVADLO v české kultuře 19. století, 1985.

12. A Centre des Études Romantiques 1983-ban rendezte utolsó kollekviumát „La bataille, l'armée, la gloire” címmel. *Actes du colloque de Clermont-Ferrand*, Association des Publications de CLERMONT II, 1985.

13. ARADI N.: Művészettörténeti konferencia a nemzeti művészetek kialakulásáról. A Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-Történeti Tudományok Osztályának Közleményei XI. kötet 4. szám, 1961. 371–373.

14. Példa rá a ljubljani Nemzeti Galéria kiállítására, „Szlovén festészet a romantikától az impresszionizmusig”, melyet több országban bemutattak, a Magyar Nemzeti Galériában 1981-ben. A katalógus tanulmányát Emilian Cevc írta. A szerb művészet vonatkozásában, a 19. század közepéig, még csak a világi művészet kezdeteiről esik szó. Lásd KOLARIĆ, M.: *Les débuts de la peinture profane chez les Serbes*, Belgrád, 1957, a Jugoszlavia folyóirat kiadása.

15. HEGEL: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Frankfurt am Main, 1970, 83.

16. Példa rá Ferdinand Heilbuth 1861-es díjnyertes *Zalogház* című festménye, amely Munkácsy azonos című képeire közvetlenül hatott. A hamburgi születésű, Párizsban letelepedett festő munkásságát rendszeres itáliai útjain az olasz későromantika formálta.

17. A múlt századi görög festészetéről igen jó képviselőtással tájékoztat JOANNOSZ, A. Sz.: *I elleniki zografiki 190sz aionasz*, Athén, 1974. Melissza Kiadó, továbbá POLEVOJ, V. M.: *Iszkussztvo Grecii* című könyvének (Moszkva, 1984, Szovjetszkij Hudozsnyik Kiadó) *Period nacionalno vozrozszenyija és Gyevatnadcatij vek c. fejezetei*, 387–416. és 429–459.

Nóra Aradi: Die Romantik und die nationalen Künste

Etwa vor anderthalb Jahrzehnten begann man der Kunst des 19. Jahrhunderts mehr Aufmerksamkeit zu schenken, zunächst nur dem letzten Drittel, indem man das vereinfachende impressionismuszentrische Bild durch die Eigenheiten der nationalen Kunst zu differenzieren suchte. Die Forschung musste verschiedene Varianten der Spätromantik und des Späthistorismus in die Untersuchungen einbeziehen und so erkannte man auch die Nuancen der Werdeganges der Romantik und des Historismus. Im Vortrag wurde auch der 1958 gestarteten und 1962 gescheiterten Initiative gedacht, die auf die Erforschung und vergleichende Untersuchung der nationalen Künste des östlichen bzw. süd-östlichen Mitteleuropa ausgerichtet war. Die Bindung der Romantik an die nationale Kunst bzw. an nationale Bewegungen wurde in der Kunstwissenschaft solcher Länder herausgestellt, in denen gleichzeitig mit der Romantik auch der Gedanke des nationalen Charakters der Kultur aufkam, die Selbständigkeit der nationalen Kunst oder gar die nationale Unabhängigkeit zum Program wurde. Die vergleichenden Forschungen haben gezeigt, dass trotz der Phasenverschiebungen in den gegebenen historischen Verhältnissen und in der gesellschaftlichen Struktur bzw. in der Wandlung der Rezeption die Änderungen in der Kunst innerhalb eines bestimmten Entwicklungsganges in ähnlichen Phasen abliefen. Gegen Ende des Jahrhunderts wurden die Phasenverschiebungen zunehmend kleiner und die Etappen kürzer, fast überall stand dasselbe Kenntnismaterial mit dem Impressionismus und deren Folgen zur Verfügung. Die bestimmende Rolle der örtlichen Kunst und der kulturellen Voraussetzungen ist zurückgegangen und die neue Epoche der nationalen Künste – nunmehr unabhängig von der Romantik – weist andere Analogien und Abweichungen auf, die sich nach ganz anderen Kriterien untersuchen lassen.