

Max Dvořák dnes

Od duchovních věd k vědám kulturním

Jiří Kroupa

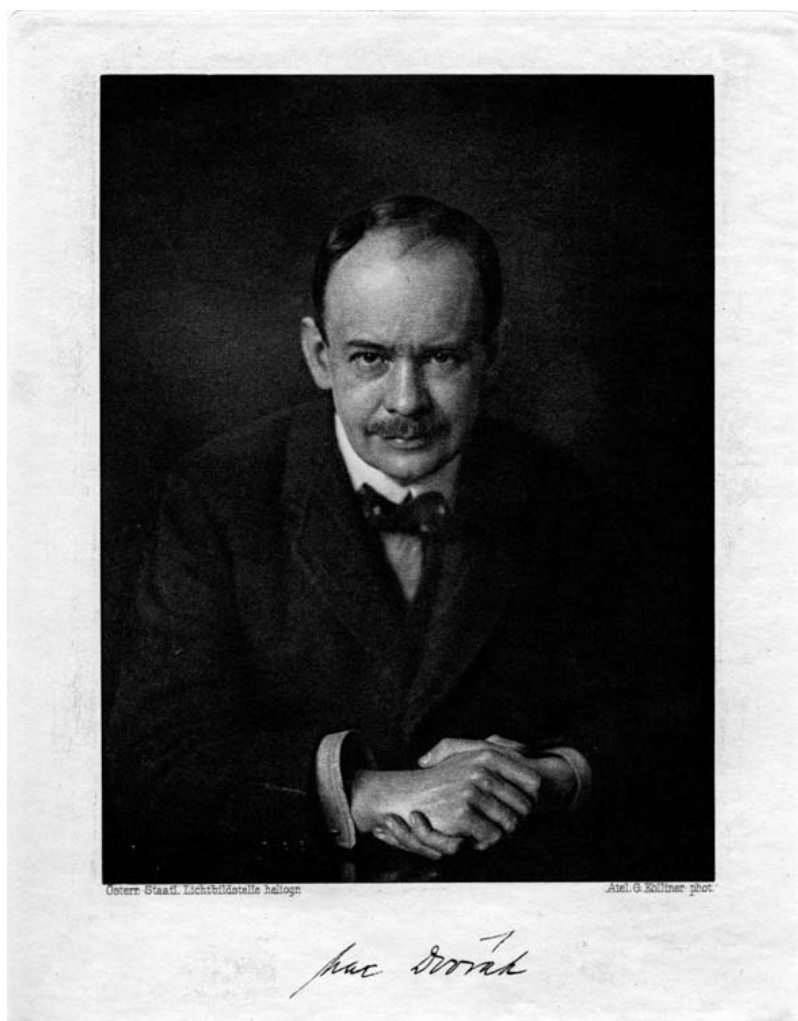
Max Dvořák is most frequently associated with the programme “art history as the history of the ideas”, and so it might seem that he is too closely associated with an outdated phase in the historiography of art history. However, as has been shown earlier by those who know his texts and approaches well, in particular by Arthur Rosenauer, Ján Bakoš and Hans Aurenhammer, Dvořák’s views on art history were in no way constant and unchanging, and he frequently altered them and defined them in greater detail. What was evidently most important for Dvořák was the historical basis of every possible art historical interpretation. The study therefore attempts to reconstruct his own historical basis, working from statements he made, and to compare his concept of art history with two methodical initiatives in arts disciplines: the first was the discussion on “Geisteswissenschaften” (the humanities, “human sciences”) around the year 1900, and the second the similar debate in German circles today on “Kulturwissenschaften” (cultural studies, “cultural sciences”). The article published here puts forward several theses in turn, which are intended to help clarify Dvořák’s place in the historiography of art history.

Key words: Max Dvořák; historiography of art history; methodology; *Geisteswissenschaften*; *Kulturwissenschaften*

Prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.
Seminář dějin umění, Masarykova univerzita Brno /
Department of Art History, Masaryk University Brno
e-mail: kroupa@phil.muni.cz

Uměleckohistorické práce a metodické přístupy historiků umění, zejména těch z období konstituování dějin umění jako vědecké disciplíny na přelomu 19. a 20. století, bývají často zhušťovány do jednoduchých výroků či lapidárních hesel. Tak jsou dodnes s větší či menší mírou porozumění opakovány proslulé výroky (ať již skutečné, nebo porůznu tradované) Jacoba Burckhardta, Moritze Thausinga, Aloise Riegla či Heinricha Wölfflina. Do téže skupiny můžeme velmi dobře přiřadit také Maxe Dvořáka, jenž je v tomto případě spojován nikoli s nějakým jediným výrokem, ale přímo s programovým cílem určitého badatelského výzkumu: „*dějiny umění jako dějiny ducha*“ (případně ještě důrazněji v českém překladu „*dějiny umění jako projev ducha*“).¹ Ovšem záhy po Dvořákově smrti bylo pocitováno, že takto formulovaný program může být až příliš zjednodušenou frází. Adolf Goldschmidt tak údajně na adresu mladých vídeňských Dvořákových následovníků ironicky řekl mladému Erwinu Panofskému: „*to my jsme dosud pěstovali přirozeně dějiny umění jako dějiny těla*“.² Označení onoho nového badatelského výzkumu se však ujalo a tak se dodnes v historiografii dějin umění objevují kritické i teoretické úvahy, které zápasí zvláště s výkladem a porozuměním Dvořákova odkazu pro „duchovní“ dějepisectví umění v meziválečném období 20. století.

Mým dnešním cílem ovšem není rozvažovat nad tím, zda Max Dvořák může či naopak nemůže přinést současnému dějepisumu umění něco nového. Vždyť Dvořák byl zcela přirozeně zakotven ve starší metodologii „metodického“ období dějin umění meziválečného období. Spíše mi půjde o to, pokusit se zařadit Dvořákovo uměleckohistorické myšlení do souvislosti jeho dobové i naší současné diskuse o interdisciplinaritě či transdisciplinaritě v humanitních vědách. Právě v tomto ohledu bych se proto rád především zastavil u dvou metodických iniciativ ve společenských – historických vědách v časově od sebe vzdálených oblastech: tou první byla německá diskuse o tzv. „duchovních vědách“ kolem roku 1900, tou druhou vlastně obdobná diskuse v současnosti o tzv. „kulturních vědách“. Ve svém ohlédnutí za jubileem Maxe Dvořáka se tedy



pokusím reagovat na obě tyto diskuse a současně se budu snažit do jejich souřadnic zasadit možnou rekonstrukci Dvořákova uměleckohistorického konceptu. Pokusím se tedy v několika drobných sondách, založených na jeho výrocih, (a) o nastínění jeho propojení formy a duchovního obsahu v uměleckém díle, (b) o jeho určení souvislostí mezi jednotlivými duchovními jevy, analyzovanými sociálně historickými disciplínami, (c) zrekonstruuji Dvořákův sociálně – historický koncept pojmu „umění“, a konečně (d) zmíním možné paralely k současné diskusi o „kulturních“, či „kulturně historických“ vědách.

Hned na počátku bych ale rád zdůraznil před závorku, že ony opakovaně tradované a často kritizované „dějiny umění jako projev ducha“ určitě nebyly Dvořákovým hlavním badatelským výkonem. Problém zjevně spočívá v tom, že Max Dvořák svými studii mi nijak neulehčuje práci svým pozdějším interpretům. Již dříve Arthur Rosenauer a nověji též několikrát Hans Aurenhammer poukázali na skutečnost, že Dvořákovy uměleckohistorické názory nebyly nijak stálé, ale že jím byly naopak stále znovu proměňovány a precizovány, takže on sám

by určitě nesouhlasil se svým jednoznačným zaškatulkováním do nějakého programově definovaného metodického směru. Dvořákovu proměnu uměleckohistorických přístupů ostatně vycítili již jeho bezprostřední žáci, jako byl na příklad Josef Weingartner (1885–1957), jenž varoval před jednostranným zdůrazňováním jednoho přístupu nad druhým.³ Co bylo pro Maxe Dvořáka ale zjevně nejdůležitější a základní, to bylo **historické zakotvení každé možné uměleckohistorické interpretace**. Právě v tomto metodickém založení zjevně objevíme Dvořákův odkaz jako součást určité kontinuální linie v metodologii moderního dějepisu umění, ale na druhé straně stejně dobře pochopíme jeho jistou izolovanost v rámci této disciplíny.⁴

I. Propojit formu a duchovní obsah

Pomoci rozvinout mi úvodní podobu mého argumentu může sám Max Dvořák. Když roku 1902 zveřejnil svou studii o pozdně antickém (a současně raně středověkém) pohře-

bišti Les Aliscans u Arles, pomohl si při vysvětlení časové kontinuity a diskontinuity ve výzdobě pozdně antických náhrobků metaforou stromu, jeho kmene, a květů: „Květy odkvetly, ale strom zůstal stát. Konstantní zůstalo především to, co bylo zakotveno ve všech vrstvách obyvatelstva, co nevyžadovalo žádnou rafinovanost, žádné porozumění umění. Stará schémata se znovu objevují a nové formy jsou jakýmsi stručným výtahem ze starších vývojových etap...“⁵ Měl bych tedy zkusit jít podobnou cestou a snažit se rekonstruovat, jak vypadal onen Dvořákov metodologický „kmen“, z něhož posléze vyrůstaly či naopak uvadaly kriticky recipované květy toho pojetí, které bývá tak zjednodušeně spojováno s heslem „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“.

Dvořákova stať o pozdně antickém pohřebišti byla napsána ještě za života Aloise Riegla, ovšem – jak běžně dokládají dosavadní analýzy Dvořákovy metodologie – tato stať již tehdy znamenala určitou revizi pojetí imanentního vývoje uměleckých forem jeho učitele.⁶ Přesto v této době Max Dvořák stále ještě považoval raně křesťanské umění za stylově sice odlišnou, ale v základech přece jen vnitřně shodnou součást antického umění (jako ona paralela kmene). V této souvislosti je mimochodem zajímavé, že velmi podobnou metaforu kmene a jeho povrchu nalezneme také v pozdějším strukturalisticky pojatém textu rakouského historika umění a archeologa Guida Kaschnitze-Weinberga. Ten ji totiž použil ve svém posmrtně vydaném druhém svazku o základech antického umění. Snažil se zde nalézt strukturální podstatu pojmu *Středomořského* (das Mittelmeerisches) a v této souvislosti napsal: „... v průběhu času se stále zřetelněji vynořují konstanty, tj. rysy, které se již nemění. Tento kmen neustále obklopují jako navlékané prstence nově vznikající kultury, ale ty dnes musíme – vzhledem k dynamice historického dění – přičítat právě k onomu kmenu...“⁷ Jestliže však Guido Kaschnitz-Weinberg zjevně oceňoval především starší Dvořákovy práce, později byl jedním z hlasitých odpůrců konceptu „dějin umění jako dějin ducha“ Dvořákových následovníků. Spatřoval totiž v takovém konceptu návrat k romantickému pojetí kulturních dějin Carla Schnaaseho z poloviny 19. století. Bylo tomu tak proto, že zásadně odlišoval mezi Dvořákovými staršími spisy a mladšími, „duchovně vědnými“?

Guido Kaschnitz Weinberg v úvodu ke svému staršímu, prvnímu (a snad slavnějšímu) svazku stejného díla stručně charakterizoval dosavadní dějiny a přístupy oboru dějiny umění.⁸ Podle jeho názoru stála na jejich počátku „intuitivně geniální koncepce“ klasického archeologa Johanna Joachima Winckelmanna ve druhé polovině 18. století. Winckelmann ovšem přirozeně neznal větší množství antických uměleckých děl a proto byla v průběhu následujícího 19. století jeho myšlenka modelového charakteru řeckého umění pro celý vývoj umění vystřídána systematickým empirickým a archeologickým sběrem dalšího umělecko-historického materiálu. Tato badatelská práce přinesla zcela nové a mnohdy nečekané objevy a nově získané památ-

ky musely být proto nově rekonstruovány, stylově určeny a historicky zařazeny na základě zcela nově vypracované umělekohistorické metodiky – jejím ústředním tématem se stala formální analýza. Formálně-analytické přístupy byly v další době stále více a více zdokonalovány a na přelomu 19. a 20. století byly ještě doplněny snahou o vědecké objasnění pozitivními, tj. přírodovědnými metodami: archeologové a historikové umění ve svých studiích vytvářeli vývojové řady, určovali zákonitosti vývoje stylů a objasňovali základní determinanty uměleckého vývoje. Jen tak na okraj můžeme připomenout, že s podobným, pozitivisticky pochopeným průběhem dějin umění jako nepřetržitým vývojem stylových forem v historických řadách se často setkáváme v popularizujících či zjednodušujících umělekohistorických pracích mnohdy vlastně dodnes.

Množství umělekohistorických poznatků se ovšem nakonec kolem roku 1900 znásobilo nejen, co se týče výzkumu vnějších formálních a stylových znaků, ale též pokud se týče duchovního obsahu tohoto zkoumaného materiálu (ať již díky ikonografii, sledováním funkce či sociálního nebo psychologického významu). Bylo jen logické, že dosavadní přírodovědný pozitivismus na vysvětlení takových komplexních jevů nestačil a tak bylo nutné hledat jiné, adekvátnější interpretace. Novou cestu, jak Kaschnitz zdůrazňoval, započal především Alois Riegl současným sledováním formy a duchovního obsahu. Právě tento badatelský problém formulovali jeho následovníci (Maxem Dvořákem počínaje až po A. E. Brinckmanna a Ludwiga Coenena), ale ti se při jeho řešení přikláněli mnohem více k duchovně vědným a filozofickým interpretacím.

Přestože Kaschnitz bývá – jak jsem zmínil – uváděn jako jeden z vůdčích kritiků duchovně vědných interpretací v meziválečném období, pozornou četbou jeho textů dojdeme k závěru, že stejně jako ony nové interpretace také on nechtěl zůstat pouze u tradičního vysvětlení formálně založených vývojových řad: „umění nemá být pouze něčím pozitivisticky vysvětlitelným, ale samo začíná vypovídat a dokonce se stává bezprostředním pramenem světonázorového poznání“.⁹ Problém soudobých duchovně vědných přístupů podle něj ale nemohl zůstat jen v jejich hledání lineárně příčinné souvislosti: „... poté poznáváme, že nyní je činěn pokus udělat umění pouhým výrazem a priori daného a samostatného světového názoru, zatímco umění je ve skutečnosti se světovým názorem současně a stejně hodnotné, dokonce na něm se podléhající a s ním vlastně identické“.¹⁰ Právě na tomto místě se domnívám, že taková slova můžeme číst více jako kritiku „duchovních dějin“ obecně, nikoli však jako osobní kritiku Dvořákovy umělekohistorické koncepce. Vždyť právě Max Dvořák je autorem stejně jasně vyslovené kritiky determinismu: „a přece nepůsobí historické síly tak, jak si to představoval naivní pragmatismus 19. století, v nepřetržitěm řetězci jednotlivých řad příčin a následků – nepůsobí totiž jako sled ovlivnění, výpůjček, souvislostí, ale mnohokrát v náhlých proměnách“.¹¹

Je však asi pochopitelné, že Dvořákovy literárně vysoce propracované přednášky a texty mohly navádět k novoromantickým přístupům jeho následovníků a žáků, když ono heslo razili (Karl M. Swoboda a Johannes Wilde tak nazvali výběr jeho umělecko-historických textů). A proto nebylo divu, že se po Druhé světové válce nezdálo setkáváme s častou kritikou Dvořákovy údajně totožné novoromantické pozice v dějepisu umění. Neměli bychom však hledat jinou cestu k porozumění Dvořákova díla? Mám na mysli pokusit se vyjít z rozvinutí Kaschnitzova konstatování, že trvalým Rieglovým a Dvořákovým významem pro dějiny umění nebylo prosté připojování dějin umění a dějin ducha k sobě, ale to, že při své interpretaci se snažili sledovat **formu i duchovní obsah jedinečného uměleckého díla neodděleně a současně**.

II. Cíl: určení souvislosti mezi duchovními fenomény doby

Na druhé straně je však třeba uznat, že u Maxe Dvořáka skutečně nalezneme výroky, které mohou směřovat k určité zkratkovité interpretaci. Na různých místech jeho psaných i přednášených textů objevíme výroky jako např. polarita duch – hmota, idealistický – naturalistický typ světonázoru, otázku „*jak vznikl duch baroku a jaké formy přijal v italském umění*“, apod. Takové výroky mohou opravdu budit dojem, že se v nich jedná o blízkost hegelovskému „Duchu doby“, případně, že umění je projevem pouze vnějškové působících sil a světonázorů. Jestliže si však vzpomeneme na časté Dvořákovy výroky proti pozitivistickému výkladu jednoznačných příčin i následků, proti předchozí době historického myšlení v minulém století, apod., potom snadno zjistíme, že jeho vlastní uvažování se ubíralo přece jen odlišným směrem.

Na sklonku svého předčasně uzavřeného života, roku 1920, vyslovil Max Dvořák svou zřejmě nejvíce vyostřenou duchovně vědnou větu: „*Umění není jen luštěním a rozvojem formálních úkolů a problémů. Je zároveň a v prvé řadě výrazem idejí ovládajících lidstvo. Dějiny umění jsou pak částí všeobecných dějin duchových... Tímto spojením s dějinami duchovými může být studium umění nesporně prohloubeno a může zprostředkovat nad pouhé naučené vědění onen dar vcítění se v dílo starého umění...*“.¹² Pokud si však tuto větu pozorně přečteme, ani zde se vlastně nejedná o příčinné spojení dvou jevů: podle tohoto výroku je racionální vysvětlení uměleckých forem jednou věcí, zcela odlišnou věcí je však prožití uměleckého díla v kontextu „duchovních dějin“. Ostatně, když Max Dvořák interpretoval duchovní základy raně středověkého umění, uvažoval následovně: „*Jak tento obrat vysvětlit? Byl to omyl předchozích dob historického myšlení, že rozdílné oblasti duchovního života byly nazírány vedle sebe odděleně, celistvost vývoje byla rozkládána do různých evolucionů a všem těmto liniím byl dáván pro všechny časy stejný význam. Nemůžeme nikdy porozumět ranému středověku, pokud jej budeme posuzovat podle jeho literatury nebo vědeckých výkonů; vedoucími muži tehdy nebyli ani básníci, ani*

učenci, ani filozofové ani státníci, ale řeholní géniové. To byli ti, kdo rozbili starý svět...“.¹³ V každé době bychom tedy podle Dvořáka mohli naleznout vždy odlišnou konstelaci a odlišný význam dílčích duchovních projevů. A na dalším místě se jakoby omlouvá za přílišný exkurs do kulturních dějin: „*Musel jsem o těchto věcech hovořit, neboť k čemu je potřebná historie, která k sobě přiřazuje pouze jednotlivé události a neučí je pochopit v jejich vnitřní souvislosti. Tato vnitřní souvislost spočívá mezi všemi možnými duchovními fenomény určité doby... Jen pochopení společných cílů a ideálů určité epochy nám může nabídnout skutečný vhled do jedinečných historických jevů, nebo jinými slovy hlubší znovuprožití minulosti...*“.¹⁴ Takový vhled do jedinečnosti přirozeně neznamená hledání jednoduché příčiny a následku či vyhledávání obecného ducha doby, ale předpokládá spíše existenci paralelních, ale pokaždé přitom historicky různorodých kulturních jevů.¹⁵ Jako příslušník Vídeňské školy dějin umění Max Dvořák zcela přirozeně zůstával při základním formálně analytickém a stylově historickém přístupu k uměleckým dílům. Význam konkrétního díla však pro něj nikdy nebyl spojen s projevem abstraktní formy, ale s jeho komunikativní hodnotou. V podobném smyslu ocenil některé jeho umělecko-historické iniciativy, týkající se vztahu formy a duchovního významu uměleckých děl, také Hans Belting, jinak jeden z nejdůležitějších současných kritiků tradičních konceptů dějepisu umění.¹⁶

Nabízí se nám tedy předběžné shrnutí: Dvořákovy přístupy byly na jedné straně skutečně zakotvené v dobové umělecko-historické diskusi (a mohly se tak stát zárodkem určitých duchovědných umělecko-historických tradic), na druhé straně však jeho paralelní zkoumání uměleckého díla a historicko-sociálních situací nás vybízí k zasazení jeho metodického zakotvení do rozmezí pojmů starších „duchovních věd“ a „kulturních věd“ v současnosti.

III. Duchovní nebo sociálně historické vědy kolem roku 1900 ?

O původu Dvořákova teoretického konceptu zkoumání uměleckých děl mimo tradice přírodovědného pozitivismu panuje dnes vcelku shoda. Max Dvořák byl k němu inspirován metodologickými přednáškami Wilhelma Diltheye. Diltheyovo myšlení, které tak hluboce Maxe Dvořáka ovlivnilo, se přitom dostalo do badatelského zájmu v německém prostředí znovu v 70. letech minulého století, kdy bylo pokračováno ve vydávání jeho sebraných spisů dosud neznámým materiálem ukazujícím autentické Diltheyovo myšlení z doby kolem roku 1900. Teprve pozvolna se před námi vynořuje Diltheyův původní badatelský program v mnohém odlišný od obrazu, který mu dali jeho žáci, zasažení jeho pozdějším pojetím „filozofie života“. Diltheyův systém se nám tak dnes jeví mnohem spíše jako organicky vyrůstající z pozdního osvícenství, Milllova pozitivismu a zčásti i z německého historismu. Jak se tedy zřetelněji ukazuje,

největší nedorozumění z jeho koncepce vyvěrá tam, kde je jeho chápání „duchovních věd“ ztotožňováno s Hegelovým „duchem“, případně s jakousi celostní jednotou světa.¹⁷

Dilthey použil pojem „duchovní vědy“ podle Johna St. Milla k označení skupiny věd, které oddělil od dosavadního celku vědeckých, tj. přírodovědných pozitivistických přístupů. Tímto pojmem mohl od přírodních věd odlišit jiné, humanistické, v moderním slova smyslu „měkké“ vědy. Jak ale upozornil Jörn Rüsen, stejné označení bylo poprvé použito v prostředí německého historismu Johannem Gustavem Droysenem ve zcela odlišném významu. Droysen totiž založil svůj pojem duchovních věd na totožném duchovním, tj. nábožensko-teologickém základě.¹⁸ Zřejmě proto Wilhelm Dilthey ve svých přednáškách k vysvětlení svého osobitého konceptu přidával jako synonyma termíny, které by onen původně náboženský akcent utlumily: společenské vědy, morální vědy, humanitní vědy apod. Nejblíže mu byl však zřejmě pojem „historicko-společenské“ vědy, jejichž předmětem měly být dějiny a společnost a jejich metodami historický a komparativní přístup. Přesto však Dilthey nakonec zůstal u označení duchovních věd. Ty rozdělil do tří skupin: základní tvořila psychologie, antropologie a geografie (zřetelný relikt osvícenství v jeho myšlení), druhou skupinu tvořily různé systémy kultury a třetí skupinu vědy o vnější organizaci společnosti (např. o rodině, státu, církvi, apod.). V rekonstrukci historické skutečnosti byly posléze menší skupiny i větší struktury komparovány mezi sebou a byly nakonec vyhledávány vzájemné podobnosti a vztahy struktur dějinných celků.

Jestliže si pročítáme Dvořákovy uměleckohistorické texty, uvědomíme si, že Max Dvořák učinil v uměleckohistorickém výzkumu něco zcela podobného jako Wilhelm Dilthey, když zřetelně právě do rámce duchovních věd zapojil umělecká díla a jejich tvůrce. Osobně se však domnívám, že udělal ještě něco více: pokusil se totiž přiřadit historicky jedinečnou uměleckou tvorbu do Diltheyovské první skupiny. Taková korekce je zřetelná na místě jeho úvahy nad vydaným textem o dějinách zahradního umění:¹⁹ „*umělecká tvorba zde nebyla nikdy a nikde nutným produktem geografických poměrů a materiální kultury, ale dílem stále se obnovující fantazie, naplněná náboženskými idejemi, mýtem, symboly, lovem a bojem, potřebami hry a slavnosti, poetickými představami, pocity asociací a světovým názorem, a vedená obecným, ovšem racionálně nevysvětlitelným, stylovým pocitem. Taková tvorba je jedinečnou podmíněná a zcela nezávislá od každého naivního pozitivismu a vysněného zákonitěho ovlivnění...*“

Právě v tomto výčtu opravdu značně velmi různorodých prvků, jež naplňovaly uměleckou fantazii, si můžeme dobře představit, jaké kontexty chtěl Max Dvořák zohlednit při detailním zkoumání dějin umění. Ještě jednou si zopakujeme takové jevy, jako jsou: náboženské ideje, symbolika, ale stejně tak lov, boj, potřeby hry a světový názor. Je tedy zjev-

né, že došlo ke zřetelnému zjednodušení, jestliže Dvořákoví žáci interpretovali jeho pojetí jako spojitě zkoumání dějin umění a dějin ducha, případně dokonce jako projev dějin ducha. Dvořákoví šlo patrně podobně jako Diltheyovi spíše o dějiny umění ve formě vztahu diskontinuity jedinečných uměleckých děl ke kontinuitě lidské dějinnosti a společnosti. Max Dvořák – jak na to upozornil svou skvělou analýzou Ján Bakoš – nově pochopil uměleckohistorický výzkum především jako interpretaci jednotlivých uměleckých děl, jako výklad od sebe oddělených, dějinně jedinečných fenoménů. Tato idea neměla nic společného s nějakým a priori daným stavem doby či ducha, který by determinoval umělecká díla dané doby. Pokud program „dějiny umění jako dějiny ducha“ směřoval k jakémusi celku hegelovských kulturních dějin, právě toto směřování nebylo opravdu vlastním Dvořákovým cílem. Jakékoli všeobecné dějiny kultury nebyly tím, co chtěl, aby z jeho textů zůstalo zachováno, neboť: „*umění si tím získalo nový význam pro duchovní život: nebylo již interpretem teologického výkladu světa, ale umělecká forma sama o sobě se stala cenným duchovním majetkem lidského života*“.²⁰

IV. Dvořákov sociálně-historický koncept pojmu „umění“

Ján Bakoš již dříve několikrát precizně vyložil filozoficko-teoretická východiska Dvořákovy uměleckohistorické koncepce, Hans Aurenhammer před nedávnem zase analyzoval proměny Dvořákových přednášek o středověkém umění a přitom poukázal na skutečnost, že se jeho pojetí postupně sice proměňovalo od původního Rieglova formalismu k duchovně vědnému stanovisku, nicméně stále nedotčeno zůstávalo jeho přesvědčení o propojení aspektů umělecké formy s historicko-filozofickou perspektivou v jedinečném uměleckém díle.²¹ Já proto nyní využiji onu dříve zmíněnou Dvořákovu metaforu o kmeni a květech a pokusím se modelově rekonstruovat základy jeho uměleckohistorického myšlení:

(a) Maxe Dvořáka v první řadě zajímal dobově se měnící koncept umění. Povšimněme si následujícího textu: „*Pro většinu lidí, mezi nimiž jsou i historikové umění, je v základě lhostejné, ve kterém období umělecké dílo vzniklo. Staroorientální, klasické, středověké je pro ně homogenním materiálem, vůči němuž mohou uplatňovat své pokusy o interpretaci a budovat teorie. V tom je, což bylo dosud větším dílem přehlíženo, kardinální metodická chyba proti duchu dějinného bádání a jeho obsahu, neboť nejenom vnější znaky uměleckých děl se během jednotlivých období měnily, nejenom sloh se měnil, nýbrž také pojem uměleckosti je historicky determinován, byl v různých obdobích různý. Co se jím rozumělo u starých orientálců, co později ve středověku, co v renesanci, co v nové době, to jsou vždy od základu rozdílné pojmy. Když se pokoušíme na základě těchto skutečností navzájem ohraničit různé umělecké periody, které samozřejmě vykazují kontinuitu, dojdeme snadno k pře-*

svědčení, že sotva existuje nějaké umělecké dílo o sobě, ale že jsou jen historicky určená umělecká díla...“.²²

(b) Za druhé: takto stanovený umělecko-historický problém nevyklučuje možné hledání nepřetržitého vývoje a je proto přirozeně, že některá umělecká díla mohou být navzájem spojována jistou kontinuitou. Nicméně: „vývoj není – jak věřilo starší genetické historické zkoumání a jak se ještě dnes věří – v dějinách umění přímočarý a dopředu spějící, ale skládá se z různých, vzájemně se prostupujících genetických úseků, které se mnohdy vracejí k fázím zdánlivě překonaným, které se vzájemně kříží, které jistou dobu mohou existovat spolu, ale poté se oddělují a mohou setrvávat vedle sebe...“.²³ Tuto větu si můžeme doplnit o jeho pozdější zdůraznění existence různorodých vývojových řad paralelně vedle sebe, neboť ty: „tvoří jednotu jen v nadčasové nekonečnosti, ale v historické vymezenosti mohou být geneticky spjaty jen zčásti...“.²⁴

(c) V tomto okamžiku nastoupilo „do hry“ Dvořákovo „duchovědné“ pojetí. To dodává historickému zkoumání formy současně „duchovní obsah“ v sociálních a historických kontextech. Nikdy se tak však neděje ve smyslu vzájemného ovlivnění, ale spíše v tom, jak jedinečná umělecká díla spoluvytvářejí světový názor určité epochy. Opět se mi zdá být důležité, že při zdůrazňování diskontinuity dobového pojmu umění Max Dvořák vyhledává především několik nezávisle definovaných světových názorů vedle sebe (idealismus a naturalismus ve středověku, expresionismus a impresionismus ve své době, apod.). Hans Aurenhammer v této souvislosti upozornil na to, že Dvořákovy typy světového názoru nejsou vypreparovány z nějakých mimouměleckých okolností, ale byly vlastně naopak odvozeny především z formálních, viditelných charakteristik uměleckých děl.²⁵

Umělecký proces pro Dvořáka nemůže být stále plynoucím tokem; objevují se zlomy, přerušování, diskontinuita uměleckého vývoje. Tato diskontinuita nebyla ale dána pouze analýzou vnějších znaků výtvarných děl: „Není to řeč forem, která odlišuje románské sochařství od pozdně antického a byzantského, ale rozhodujícím elementem je zásadně odlišné pojetí uměleckých úloh plastické tvorby, které se v západoevropském vždy přes různé výpůjčky prosadilo“.²⁶ Dokonce formální znaky mohou být naopak v různých dobách velmi podobné a příbuzné, ale jejich duchovní obsah již podobný být nemusí. Max Dvořák si takto všimá odlišného vztahu podobných forem a inovací: „Umění středověku spočívá na sumě předcházejících uměleckých výtvorů – musí však být především chápáno jako výsledek určitých historických příčin a proto jako historicky zcela nový výtvor“.²⁷

d) Z tohoto modelově nastíněného výkladu snad můžeme shrnout, že Max Dvořák především prosazoval v dějinách umění **konkrétní dějinnost** a spolu s tím nadsazoval historické přístupy v dějepisu umění. Proto mohl napsat: „Pří-

slušnost dějin umění k historickým vědám není za posledních sto let, kdy se prosadilo vlastní historické zkoumání proti historickému pragmatismu, vážně zpochybněna. Ale nevyvozuji se z toho všechny konsekvence. Tak je třeba dějiny umění jasně oddělit od estetiky, jejíž hodnoty a cíle jsou oproti dějinám umění naprosto odlišné. Obojí spojit není možné a každý pokus tohoto druhu znamená vědecký krok zpět. Nejedná se přitom o otázku, zda obecná filozofická zkoumání o podstatě umění, zrodu uměleckého díla nebo o systematice estetických hodnot jsou potřebná nebo ne, ale o to, zda je převzít do umělecko-historického výzkumu jako východisko nebo jako předem daný cíl umělecké analýzy památek; právě to je podle našeho názoru třeba rozhodně odmítnout... Že přitom umění přijde příliš zkrátka, se jistě není třeba obávat: naopak čím hlouběji pronikneme do nevyčerpateľné variability procesů v umění, které se odehrály během historického vývoje, tím více získá naše představa o umění nejen kvantitativně, ale také odhalením takových uměleckých možností, o kterých by si systematické mohli jen nechat něco zdát...“.²⁸ Pokud bych mohl tuto pasáž objasnit prostřednictvím některých současných úvah o dějepisu umění, zřejmě by mi bylo asi nejbližší jednoduché rozlišení Georgese Didi-Hubermana. Podle něj byly tradiční dějiny estetiky definovaného jednoho „umění“ (Vasariho a Winkelmanova typu) v současnosti nahrazeny odlišně definovanou disciplínou, která se zabývá dějinami historicky a geograficky proměnlivých **konstruktů různorodě pochopených „umění“**.²⁹ Je přitom pozoruhodné, že Max Dvořák nebývá do genealogie této „jiné“ disciplíny dnes zařazován.

V. Historické kulturní vědy v dnešním Německu

Již jsem zmínil obnovený zájem o Wilhelma Diltheye na počátku 70. let minulého století. Tento zájem ovšem nevedl k nějakému novému oživení jeho představ, ale mnohem spíše přispěl k novému promyšlení statutu humanitních věd. Úvod k podobnému projektu bychom mohli v poválečné době sledovat především na univerzitě v Bochumu. Přijďme však k tomu myšlenkově bohaté prostředí univerzity v Bielefeldu této doby (srov. metodologickou školu historických věd, případně rozpracování obecné teorie sociálních systémů Niklase Luhmanna).

Na bielefeldské univerzitě byly posléze v 80. a 90. letech teoreticky promyšleny proměny klasického historismu od jeho vzniku v době osvícenství až po současnost. Zejména v pracích Jörna Rüsena a jeho žáka Horsta W. Blankeho byl zde rozpracován model proměny paradigmat v historické vědě současné doby. Klíčovým pojmem se v onom okamžiku stal pojem „historische Sozialwissenschaft“ jako nové „postmoderní“ paradigma, jež slučovalo výsledky poválečného sociologického výzkumu se systémově teoretickými přístupy bielefeldské školy.³⁰ Podobný koncept nebyl ovšem v širším měřítku nijak ojedinělý: kulturně sociologické studie Pierra Bourdieaua

na jedné straně a umělecko-sociální studie Michaela Baxandalla na straně druhé ony metodologické inovace v pochopení historické vědy vlastně doprovázely současně jak v sociologii, tak v dějepisu umění.³¹ Nebylo divu, že právě Rüsen ve svých úvahách záhy přešel od přece jen užšího vymezení sociální historické vědy k širěji koncipované kulturně historické vědě a k obecnému pojetí „kulturních věd“ (*Kulturwissenschaften*). Logickým vyústěním těchto teoretických úvah se stalo nejprve založení nového ústavu – *Kulturwissenschaftliches Institut im Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen* v Essenu, jehož prezidentem se stal příznačně Jörn Rüsen, a posléze vydání trojdílné monumentální příručky kulturních věd.³² Tato institucionalizace se nevyhnula ani dalším ústavům a tak ve Vídni vzniklo *Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften* a na jedné z nejmodernějších německých univerzit v Giessenu *Giessener Graduirtenzentrum Kulturwissenschaften*.

Na tomto místě se přirozeně musím zastavit a tázat se po možných souvislostech metodologického pohybu v historické disciplíně a v disciplíně dějin umění. A to v tom smyslu, že tak trochu paradoxně dějiny umění nejsou do rámce Rüsenových sociologických a historických „kulturních věd“ zařazovány. Je třeba se proto obrátit k definicím předmětů, kterými se „kulturní vědy“ zabývají. V českém intelektuálním prostředí máme ovšem navíc poněkud ztíženou situaci, protože problém kulturních věd je zatížen stíny poválečné „kulturologie“ a „uměnovědy“, což byla směs povrchně předávaných znalostí z nejrůznějších humanitních oborů. Je samozřejmé, že s něčím takovým nově koncipované **kulturní vědy** nemají nic společného. To, že jsou pojmenovávány v plurálu, ale znamená, že se nejedná o jednu disciplínu či o nějaký interdisciplinární obor, ale že se rozdílné disciplíny *transdisciplinárně* střetávají nad řešením problémů, které samy mají zcela zjevnou *transdisciplinární* povahu (takovou povahu mají např. německé termíny „Bild“, „Medium“ či „Sinnkonzept“, případně z francouzštiny převzaté pojmy imaginárno, mentality, uměleckého pole, habitus, apod.).

Pokud pozorně sledujeme dnešní německou diskusi o kulturních vědách, uvědomíme si, že je mnohdy chápána jako pokračování oné německé diskuse, kterou vyvolal kolem roku 1900 Wilhelm Dilthey svým pojetím duchovních věd. Právě v tomto dědictví se projevuje asi zásadní rozdíl mezi pojmem „kulturních věd“ v německé badatelské perspektivě a dnešním, často zmiňovaným anglo-americkým pojetím „cultural studies“. Vídeňský badatel Lutz Mosner ve svém článku o nepodobných sourozencích (což jsou podle něj německé a anglo-americké koncepty kulturních studií) napsal: „Rozdíl, který se zde projevuje v přístupu k dějinám a k dějinnosti, by se dal popsat následovně: zatímco podstatné proudy *Kulturwissenschaften*, soustředěné na klíčová témata jako „paměť“, „symbol“, „systém“ a „medialita“, často využívají filologických, hermeneutických a historiografických postupů, v mnohých *cultural studies* jde o analýzu diskursů a kulturních praktik, aniž by se věnovala příliš velká pozornost historickému kontextu ve vlastním slova smyslu...“³³

Institucionální a vědecká kontinuita s tradicí diltheyovských (a dodejme ještě cassirerovských) duchovněd, nabízí zcela přirozeně určité možnosti dalšího rozvoje. Ty spočívají především v nových procedurách definování problémů v rámci oborové transdisciplinarit, jak to popsala Aleida Assmanová, když zdůraznila zájem kulturních věd mimo jiné o „... kontexty jakožto rámce funkčních souvislostí a o formy produkce smyslu“; a také o „znázornění v užším i širším smyslu stylistického, mediálního a materiálního zprostředkování skutečnosti...“³⁴ V tomto ohledu se dostáváme na původní a důvěrně známou půdu dějin umění, které se v současnosti nově podílejí na výzkumu významu zobrazování v nejširším slova smyslu. Ostatně odkazy předních německých historiků umění, např. Horsta Bredekampa, Gottfrieda Boehma a Hanse Beltinga, především na tradici Aby Warburga a Ernsta Cassirera symptomaticky zdůrazňují jednu z podstatných středoevropských linií historického a sociologického pojetí vědy o obrazech. Stejně tak je v propedeutických úvodech kulturně vědeckých studií pro doktorandy v Giessenu v dílčím bloku „Vizuální kultura“ předpokládáno úzké propojení mezi dějinami umění a vědou o obrazech.³⁵ Dějiny umění se tak mohou velmi dobře podílet na **transdisciplinárním** výzkumu jinak spíše sociologicky a historicky založených kulturních věd.

VI. Max Dvořák a cesty k moderním kulturním vědám

Zdá se, že jsem se až příliš vzdálil od svého původního záměru věnovat se metodologickým konsekvencím vzešlým z umělekohistorického díla Maxe Dvořáka. V souvislostech historiografie dějepisu umění není snad třeba zdůrazňovat, že Dvořák svůj obor nijak nerozšiřoval o dějiny obrazu, a ani to nezamýšlel. Zajímala jej totiž stále na prvním místě „umělecká povaha“ výtvarného díla, i když ta se historicky neustále měnila a znamenala v různých dobách vždy něco jiného. Nepochybně proto Max Dvořák zůstával přesvědčen o podstatné důležitosti historických přístupů pro umělekohistorická zkoumání. Není proto bez zajímavosti, jestliže si připomeneme takřkajíc Dvořákových metodologický odkaz v jeho textu o nejdůležitějších zásadách dějepisu umění: „... Stylově historické zkoumání trpí dosud různými vadami... Často se typické zaměřuje se zvláštním, znaky obecné povahy jsou pokládány za dobovou nebo místní signaturu a jsou kladena do souvislosti díla, mezi nimiž je mnohem spíše vztah paralelního projevu... Proto si vyžaduje prohloubení umělekohistorické metody především dvě věci: jednak proniknutí všeho zkoumání přísným kritikem ostatních historických věd, jednak vytvoření vlastní, ve svých úlohách a důkazech pregnantně ohraničené, a přesné stylově historické metody na historickém základě – nikoli jen jako nutný korektiv všeho kritického zkoumání, ale také jako předpoklad veškerého umělekohistorického bádání...“³⁶

Hledáme-li však možný význam a paralely Dvořákových úvah pro současné historické „kulturní vědy“, nenajdeme je v dnešních obecných pojmech paměti, symbolu, systému či reprezentace. Najdeme je v onom konkrétním historickém výzkumu, během něhož historik umění analyzuje umělecké dílo v jeho historicky konkrétní podobě. Petr Wittlich kdysi mluvil o „původním prožitku, který krystalizuje v reálném historickém času“, Hans Belting lapidárně konstatuje, že „umění se historicky hlásí ke slovu“.

V dalším kroku bude dnes možný Dvořákův následovník vyhledávat další kulturně historické jevy, díky jejichž poznání bude schopen lépe se vcítit do uměleckého výtvoru či (klasickými Rumohrovými slovy) lépe prožít umělecké dílo. Právě v tomto smyslu je možné Maxe Dvořáka zařadit do jedné z důležitých linií umělecko-historického zkoumání. V ní je stále znovu vyhledáván určitý způsob zprostředkování uměleckých děl, který usiluje o zpřístupnění těch vnitřních i vnějších okolností, jež mohou být důležité pro naše vnímání uměleckého díla. Dnes se přirozeně nejedná o vyhledávání nějakého obecného světového názoru nebo prostředků, díky kterým bychom snad mohli umění objasnit, a jejichž *projevem* by konkrétní dílo mohlo snad být. Ostatně, zdá se, jakoby právě k tomuto problému Dvořákova výkladu směřoval dnes již klasický výrok Michaela Baxandalla o tom, že „umělecká díla zjevují okolnosti,

za nichž vznikala, ale okolnosti samy naopak vysvětlit umělecká díla nemohou“.³⁷

Konečně Dvořákovo jasné přihlášení se k historickým přístupům v dějepisu umění a jeho neustále nové promyšlení toho, jak za jejich pomoci můžeme nově charakterizovat umělecká díla, zůstávají stále aktuální a mohou být dále podpořeny novými metodickými trendy v oblasti historicky zaměřených „kulturních věd“. A podobně tomu je také se zkoumáním formy a duchovního obsahu uměleckých děl. Aktuálnost ovšem neznamená bezmyšlenkovitě opakování. Současní historikové umění zůstávají mnohem více obezřetní. Když nedávno v umělecko-historickém prostředí David Summers obhajoval historický výzkum vedle vlastního vizuálního prožitku vystaveného uměleckého díla, vcelku symptomaticky dodal: „*Nechtěl bych tvrdit, že umělecké dílo má jediný význam; historická studie je ale jednou z cest, jimiž můžeme obohatit naše porozumění a přitom tím nijak nepoškodíme naše vlastní prožitky.*“³⁸ Max Dvořák sice vyhledával zcela určitý význam uměleckých děl, ale – jak ukázal Hans Aurenhammer – nespokojoval se s jediným významem a trval na stálém promyšlení a proměňování svých výkladů. Možná, že odkazem Maxe Dvořáka pro dnešní historiky umění proto může být právě jeho stále nové a proměnlivé hledání cesty mezi vlastním prožitkem a historickým porozuměním, jež tento prožitek může ještě umocnit.

Původ snímků – Photographic Credits: 1: repro: Ein Gedenkblatt zur Trauerfeier für Max Dvořák, Wien 1921

Poznámky

Tato studie byla původně koncipována jako vzpomínkový příspěvek k 90. výročí úmrtí Maxe Dvořáka na konferenci Max Dvořák a aktuální otázky (českého) dějepisu umění, konané 2.–3. května 2011 v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem.

¹ Max Dvořák, *Umění jako projev ducha*, Praha 1936 (s úvodní studií Jaromíra Pečířky).

² Charlotte Schoell-Glass upozornila na tuto anekdotu v deníku Williama S. Heckschera (4. února 1952), uloženého in *Kunstgeschichtliches Seminar, Hamburg: Visual Culture and Bildwissenschaft. The Challenge of Disciplinary*, nepublikovaný příspěvek na ESF-Exploratory Workshop Framing Art History, Edinburgh, 13–15. 3. 2003. Uvedený výrok však bývá spojován rovněž s Maxem J. Friedländerem, srov.: Lee Sorensen, Friedländer, Max J[acob], in: *Dictionary of Art Historians*, <http://www.dictionaryofarthistorians.org/friedlander.htm>, vyhledáno 25. 3. 2012

³ Josef Weingartner, Trauerrede, im Namen der Schülerschaft Max Dvořáks bei der am 6. März 1921 veranstalteten Trauerfeier der Wiener Universität, in: *Ein Gedenkblatt zur Trauerfeier für Max Dvořák*, Wien 1921, s. 7–17. Z moderních rakouských příspěvků lze uvést např. Arthur Rosenauer, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck – Max Dvořák und seine Stellung zu Wickhoff und Riegl, in: *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte 1983* 1, Wien – Köln – Graz 1984, s. 45–52. – Ze studií Hanse Aurenhammera lze upozornit např. na Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne. *Kunstgeschichte „vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung“ betrachtet*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 11, 1996, s. 9–39, 289–294. – Idem, Max Dvořák und die moderne Architektur. Bemerkungen zum Vortrag 'Die letzte Renaissance' (1912), *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1, 1997, s. 23–40. – Idem, Max Dvořák und die Revision der Mittelalter-Kunstgeschichte, in:

Wojciech Balus – Joanna Wolanska (edd.), *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa (anlässlich des 125-jährigen Gründungsjubiläums des ersten Lehrstuhls für Kunstgeschichte in Polen)*, Warszawa 2010, s. 291–314.

⁴ Výborné umělecko-historické zpracování Dvořákova teoretického významu nalezneme zejména v metodologických studiích Jána Bakoše. Ze syntetických prací o jeho postavení uvnitř Vídeňské školy dějin umění je třeba upozornit především na: Ján Bakoš, *Štyri trasy metodológie dejín umenia*, Bratislava 2000, zejména s. 27–32, 49–52 a na dalších místech. V dějinách české metodologické reflexe Dvořákova dějepisu umění je možné připomenout rozsáhlou stať Jaromíra Neumanna, *Dílo Maxe Dvořáka a dnešek*, *Umění* IX, 1961, s. 525–575, v níž je ovšem učiněn pokus inovovat Dvořákovu metodu směrem k sociálně-historické transformaci ikonologické metody (tak byl později Max Dvořák interpretován v českém prostředí obecněji). – Pozoruhodné jsou ovšem drobné příspěvky ke Dvořákově jubilejnímu roku 1971: Albert Kotal v této souvislosti upozornil na nebezpečí duchovědného přístupu, který by mohl učinit z dějin umění pomocnou vědu tradičních dějin kultury a z uměleckého díla pouhý dokument historie (Padesát let od smrti Maxe Dvořáka, *Umění* XIX, 1971, s. 612–614). Naopak Petr Wittlich in: Max Dvořák (Projev na vzpomínkovém večeru katedry dějin umění FF UK), *Umění* XIX, 1971, s. 615–617, zdůraznil historicitu Dvořákova pojmu umění. Podle jeho interpretace Dvořákových přístupů musíme umělecké dílo teprve získat pro historický poznatek: „*umění není soubojem ideologií, ale něčím mnohem původnějším, hlubokým prožitkem, který krystalizuje v reálném historickém času.*“ V tomto smyslu by mohl být Dvořák možná pochopen jako jeden z předchůdců antropologických dějin umění.

⁵ Max Dvořák, Les Aliscans, in: *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München 1929, s. 15.

⁶ Srov. Bakoš (pozn. 4).

⁷ Guido Kaschnitz-Weinberg, *Die Grundlagen der antiken Kunst. II. Die Eursischen Grundlagen der antiken Kunst*, Frankfurt am Main 1961, s. 6.

- ⁸ Guido Kaschnitz-Weinberg, *Die Grundlagen der antiken Kunst. I. Die Mittelmeerischen Grundlagen der antiken Kunst*, Frankfurt am Main 1944 s. 5–6.
- ⁹ Mathias René Hoffer, Die Entdeckung des Unklasischen: Quido Kaschnitz-Weinberg, in: Hellmut Flashar-Sabine Vogt (ed.), *Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse*, Stuttgart 1995, s. 247–258, citace na s. 250 (Ausgewählte Schriften I, 1965, s. 110, 111).
- ¹⁰ Ibidem. Hoffer tuto pasáž považuje za výslovnou kritiku Dvořákova přístupu.
- ¹¹ Max Dvořák, *Geschichte der Italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen I.*, München 1927 (1918–1919), s. 194: Dvořák dále pokračuje „... *Ve stejné době, kdy naturalistické umění dosáhlo v Leonardově díle svého vrcholu, převzal v Itálii náhle vedení idealismus forem, a Leonardo byl stoupencem umění minulosti. Bere si z toho konsekvence a odchází do oné země, kde byl domov naturalismu a k onomu králi, který byl na trůnu posledním zástupcem oné duchovní kultury, která byla kolébkou Leonardova umění...*“.
- ¹² Cit. dle Wittlich (pozn. 4.), s. 617.
- ¹³ Max Dvořák, *Geschichte der Italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen II.*, München 1927 (1919–1921), s. 107–113.
- ¹⁴ Ibidem, s. 113.
- ¹⁵ Srov. Max Dvořák, *Geschichte* (pozn. 11), s. 23: „*umění si tím získalo nový význam pro duchovní život: ne bylo již interpretem teologického výkladu světa, ale umělecká forma o sobě se stala cenným duchovním majetkem lidského života.*“
- ¹⁶ Hans Belting-Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert des niederländischen Malerei*, München 1994, s. 19, 21. Belting nejprve upozornil na výzkum nizozemského realismu, v jehož rámci se Max Dvořák tázal „*nejen po obsahu obrazů, ale též po smyslu nového realismu.*“ Na jiném místě Belting navrhuje pro budoucí výzkum cestu „*za pouhé obsahy a za pouhou nápodobu světa – tj. osvětlit charakter umění těchto děl...*“.
- ¹⁷ V naší literatuře je dosud pozoruhodný filozoficko-historický výklad Diltheyova stanoviska z pera Jaroslava Stříteckého, *Dějiny a dějinnost. Studie k problému jednoty a jednotlivého u Diltheya a Kanta*, Brno 1985.
- ¹⁸ Jörn Rüsen, Sinnverlust und Transzendenz – Kultur und Kulturwissenschaft am Anfang des 21. Jahrhunderts, in: *Handbuch der Kulturwissenschaften III.*, s. 533.
- ¹⁹ Max Dvořák, [rec.] Marie Luise Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*. Jena 1914, in: Idem, *Gesammelte Aufsätze* (pozn. 5), s. 369.
- ²⁰ Dvořák, *Geschichte* (pozn. 11), s. 23.
- ²¹ Hans Aurenhammer, Max Dvořák and the History of Medieval Art, *Journal of Art Historiography*, Nr. 2 June, 2010, http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_152487_en.pdf, vyhledáno 25. 3. 2012.
- ²² Rudolf Chadraha, Inedita Maxe Dvořáka, *Umění XIX*, 1971, s. 618–627 (zde zejména s. 624).
- ²³ Dvořák, *Gesammelte Aufsätze* (pozn. 5), s. 368.
- ²⁴ Cit. dle Wittlich (pozn. 4.), s. 617.
- ²⁵ Aurenhammer (pozn. 21).
- ²⁶ Max Dvořák, *Les Aliscamps*, in: Idem, *Gesammelte Aufsätze*, (pozn. 5), s. 6–7.
- ²⁷ Ibidem, s. 18.
- ²⁸ Max Dvořák, *Umění jako projev ducha*, Praha 1936, s. 202–204: svůj překlad jsem upravil podle německého originálu: Max Dvořák, *Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXVII*, 1974, s. 10.
- ²⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990.
- ³⁰ Jörn Rüsen, *Historische Vernunft. Die Grundlagen der Geschichtswissenschaft*, Göttingen 1983. – Horst W. Blanke, *Historiographieggeschichte als Historik*, Stuttgart-Bad Canstatt 1991.
- ³¹ Jiří Kroupa, *Metody dějin umění 2*, Brno 2010.
- ³² Friedrich Jaeger – Jürgen Straub – Burkhard Liebsch – Jörn Rüsen (edd.), *Handbuch der Kulturwissenschaften I–III*, Stuttgart-Weimar 2004.
- ³³ Lutz Mosner, *Kulturwissenschaften a cultural studies: dva nepodobní sourozenci? Sociologický časopis 40*, 2004, s. 67–76.
- ³⁴ Ibidem, s. 73.
- ³⁵ Srov. úvodní popis gießenského střediska: *The International Graduate Centre for the Study of Culture, Research Area 4: Visual Culture*, http://gcsc.uni-giessen.de/wps/pgn/home/GCSC_eng/visual_culture/, vyhledáno 25. 3. 2012.
- ³⁶ Max Dvořák, *Umění jako projev ducha*, Praha 1936, s. 202–204: svůj překlad jsem upravil podle německého originálu (pozn. 28), s. 17–18.
- ³⁷ Michael Baxandall, *The Limewood Sculptures of Renaissance Germany*, New Haven-London 2004, s. 164.
- ³⁸ David Summers, *Response: How Is the Past in the Present?*, *The Art Bulletin 89*, 2007, s. 493–495.

SUMMARY

Max Dvořák Today From *Geisteswissenschaften* to *Kulturwissenschaften*

Jiří Kroupa

The anniversary of Max Dvořák's death provides us with a suitable opportunity to reflect on his art historical legacy in connection with the current discussion in the humanities and the historical disciplines. Max Dvořák is most frequently associated with the programme “art history as the history of the ideas”, and so it might seem that he is too closely associated with an outdated phase in the historiography of art history. However, as has been shown earlier by those who know his texts and approaches well, in particular by Arthur Rosenauer, Ján Bakoš and Hans Aurenhammer, Dvořák's views on art history were in no way constant and unchanging,

and he frequently altered them and defined them in greater detail. It may therefore be assumed that he himself would not have agreed with a clear-cut classification of all his approaches into a programmatically defined methodical category. What was evidently most important for Dvořák was the historical basis of every possible art historical interpretation. We will therefore best understand his legacy if we attempt to reconstruct his own historical basis, working from statements he made, and then compare his concept of art history with two methodical initiatives in the humanities: the first was the discussion on “*Geisteswissenschaften*” (the humanities, “human sciences”) around the year 1900, and the second the similar debate in German circles today on “*Kulturwissenschaften*” (cultural studies, “cultural sciences”). In the process we will put forward several theses in turn, which can help us to clarify Dvořák's place in the historiography of art history.

I. Linking form and intellectual content: Dvořák's main significance for art history was perhaps not simply the parallel connection of art history and intellectual history,

but that in his interpretations he tried to observe the form and the intellectual content of a historically unique work of art together and simultaneously. A similar approach is incidentally used today by those art historians who otherwise criticise the *geisteswissenschaftlich* concept adopted by Dvořák's pupils and successors.

II. The aim – determining the connections between the intellectual phenomena of the time: Dvořák's views were on the one hand genuinely informed by the contemporary art historical discourse, but on the other hand his parallel examination of a work of art and of various historical or socio-cultural facts clearly show us his in many ways subtly differentiated view of the relationship between a work of art and the socio-historical circumstances surrounding it.

III. Geisteswissenschaften or socio-historical sciences around the year 1900? The term *Geisteswissenschaften* was coined by Wilhelm Dilthey, inspired by the methodological reflections of John Stuart Mill, to denote a group of sciences that he separated off from the uniform positivist approach used up until then in science. In this way he was able to make a distinction between the natural sciences and the *Geisteswissenschaften*. In his lectures, by way of explanation, he added other terms as synonyms: social sciences, moral sciences, etc. The term which appealed to him the most, however, was evidently that of "historical-social sciences", that were supposed to be concerned with history and society and the historical and comparative approach of their methods. We evidently need to seek the source of Dvořák's *geisteswissenschaftlich* approach in the similar constellation of the historical-social study of "art". This was evidently the basis of his *geisteswissenschaftlich* approach.

IV. Dvořák's socio-historical concept of the term "art": For Dvořák the aesthetic term "art" does not exist in itself, but "art" at a certain period always means something basically different from what it does at other periods. If we seek to clarify his understanding of "art history" by looking at various present-day reflections on the history of art, then probably the closest would be Georges Didi-Huberman's distinction between the traditional discipline of the history of the aesthetically defined entity of "art" and the discipline that deals with the history of historically and geographically changing constructs of "art". It is for this latter definition of the discipline that Dvořák's art-historical thinking has an essential place, even if this is not always understood.

V. Historical Kulturwissenschaften in Germany today: If we are conscious of Dvořák's search for the connections between a work of art and the various social and cultural circumstances in which it was created, then we can try to understand his standpoint within the coordinates of the current German discussion on *Kulturwissenschaften*. Hand in hand with this discussion, the institutionalisation of research work in a transdisciplinary framework is taking place in the German academic milieu today (Essen, Giessen, Wien), the foundations of which are based on history, historical anthropology, and sociology. In connection with the art-historical texts of Max Dvořák, it would be appropriate to ask about the possibilities for *kulturwissenschaftlich* movement in traditional and contemporary art history. In other words to ask to what extent classical and modern art history fit into the context of "*Kulturwissenschaften*". If we follow carefully this German discussion about *Kulturwissenschaften*, we realise that it is understood (or at least by Jörn Rüsen as one of the main protagonists) as in a certain sense the continuation of the older German discussion that Wilhelm Dilthey triggered off around the year 1900 with his concept of *Geisteswissenschaften*. It is therefore in this legacy that we could likewise try to find Dvořák's formative programme for the future of art history.

VI. Max Dvořák and paths towards contemporary art history: If today's art historians look for certain traditions in the past which they can follow up in their historical and anthropological research or their investigations into the nature of a painting, they usually mention in particular the tradition of Aby Warburg, Ernst Cassirer, or Carl Einstein, but actually never Max Dvořák. The latter very often appears rather as an adherent of the Hegel-oriented incorporation of artistic work into a kind of intellectual and cultural unity of the period in question. Naturally it is necessary to emphasise that Max Dvořák never extended his discipline to take in any broader conceptions of the history of painting. The "artistic nature" of the work of art always stood in the forefront of his interest. On the other hand, however, his approach, whereby we cannot somehow "a priori" define or determine a work of art, but have to analyse it in its historically specific form together with the contemporary circumstances in which it came into being – this approach can be instructive for contemporary research. Incidentally, Hans Belting once wrote that in the field of visual culture it is necessary "to examine art where it historically has something to say". And it was precisely in recognising that historicity that Max Dvořák in his studies took the first and extremely important steps.

Figures: 1 – Atelier Kolliner, **Max Dvořák**, photograph